

Sartoriale Strategien // Konzeptuelle Kleidung

Mode und Agency im Postkolonialen Lagos

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von
Alexandra Weigand
aus
Mainz
2025

Referentin: Prof. Dr. Kerstin Pinther

Korreferentin: Prof. Dr. Burcu Dogramaci

Tag der mündlichen Prüfung: 13.02.2025

Dank

Dieses Promotionsvorhaben wurde im Rahmen des Forschungsprojekts *Fashion and Styles in African Cities* unter der Leitung von Prof. Dr. Kerstin Pinther am Institut für Kunstgeschichte der LMU München durchgeführt und großzügig von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) unterstützt. Für die Förderung der anschließenden Designforschung *New Parameters of Making*, die mir ermöglichte, mich zwei weitere Jahre intensiv mit Design in Nigeria zu beschäftigen, danke ich dem Auswärtigen Amt.

Ein besonders herzlicher Dank geht an Prof. Dr. Kerstin Pinther, die diese Arbeit nicht nur mit wertvollen Anregungen begleitete, sondern mir den höchst bereichernden Zugang zu Kunst und Design in Afrika erst eröffnete. Ebenso herzlich möchte ich mich bei Prof. Dr. Burcu Dogramaci für die Zweitbetreuung dieser Arbeit bedanken.

In Lagos gilt mein aufrichtiger Dank allen Designer:innen, Künstler:innen und Kreativschaffenden, die mir während meiner Forschung ihre Zeit und Aufmerksamkeit schenkten und mich an ihrem Schaffen, ihren Designzugängen und Visionen teilhaben ließen. Ein besonderer Dank ist dabei an jene gerichtet, die im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen: Shade Thomas-Fahm, Bubu Ogisi, Adeju Thompson und Papa Oyeyemi. Demas Nwoko gebührt ebenfalls mein herzlicher Dank: Er ließ für mich die Atmosphäre während der Zeit der Unabhängigkeitswerdung Nigerias lebendig werden und ermöglichte mir einen umfangreichen Einblick in die Themen und Debatten der damaligen Zeit. Für die Möglichkeit der Sichtung der Originalausgaben der *Drum Nigeria Edition* aus den 1950er–1970er Jahren danke ich der Kenneth Dike Library der University of Ibadan, insbesondere Modupe Oluwabiyi.

Allen, die mir bei meiner Recherche wichtige Impulse und Hinweise gaben, aber auch persönliche Einblicke in 'ihr' Lagos gewährten, danke ich sehr herzlich, besonders Anthony Monday, der mich bei meinem ersten Aufenthalt mit der Stadt vertraut machte und auch bei weiteren Aufenthalten stets hilfreich zur Seite stand, ebenso wie Banke Ajagunna Bidemi und Adun Okupe. Ein besonderer Dank geht in diesem Zusammenhang auch an Tundun und Kunle Tejuoso sowie an Ndidi Dike, die mir neben ihrer Expertise einen Zufluchtsort, ein offenes Ohr und emotionale Unterstützung boten, wenn sich Lagos von seiner anstrengenden Seite zeigte.

Ein ganz besonders herzlicher Dank gilt Yegwa Ukpo, einem Verwandten im Geiste, für die Vernetzung mit der nigerianischen Kreativ- und Kunstszenе sowie für inspirierende Gespräche, fachliche Expertise und die stets bereichernde Zusammenarbeit in den gemeinsamen Projekten.

In München gilt mein großer Dank Katrin Seiler, neben fachlichem Rat und konstruktiver Kritik vor allem für ihre Begleitung dieser Arbeit durch alle Höhen und Tiefen. Ein besonders herzlicher Dank geht auch an Niklas Wolf, der ebenso zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen hat.

Sehr verbunden bin ich all jenen, die mich während der Erstellung dieser Arbeit auf vielfältige Art und Weise unterstützten und zur Seite standen: Michael Gutland, Albert Price, Viola Messner und Béla Messner.

“Fantasy is what establishes the possible in excess of the real;
it points, it points elsewhere, and when it is embodied,
it brings the elsewhere home.”¹

¹ Butler 2004, S. 217.

Inhaltsverzeichnis

Prolog.....	1
1 Einleitung.....	3
1.1 Die Perspektive: Mode als kultureller Archivort.....	18
1.2 Kunst- und kulturwissenschaftliche Methodik in Verbindung mit angewandter Designforschung – Ein transdisziplinärer Ansatz.....	28
1.3 Forschungsstand.....	33
1.4 Aufbau der Arbeit.....	44
2 Mode als Arbeit mit und an dem kulturellen Archiv.....	46
2.1 Mode als Archivort kulturellen Wissens.....	49
2.1.1 Soziales und politisches Wissen.....	51
2.1.2 Ästhetisches Wissen.....	55
2.1.3 Habituelles Wissen.....	67
2.2 Historische Wissensbestände des kulturellen Archivs: Kleidungsstile, ästhetische Praktiken, lokale Materialien.....	70
2.2.1 Präkoloniale und koloniale Kleidungspraktiken im südwestlichen Nigeria.....	70
2.2.2 Antikoloniale Bewegungen und ästhetische Praktiken des Widerstands.....	75
2.2.3 <i>Aso-oke</i> – Tradition mit Innovation / Innovation mit Tradition.....	80
2.3 Mode und Diskurs.....	84
2.3.1 Identitätsbildung unabhängiger Nationen: Die Kleiderpolitiken Kwame Nkrumahs.....	89
2.3.2 <i>Chez Julie</i> – Kosmopolitisches Modedesign in Ghana	92
2.3.3 “Merg[ing] the new contemporary civilization with tradition” – Identitätspolitiken in der bildenden Kunst Nigerias.....	95
3 Made in Nigeria – Mode für die unabhängige Nation.....	103
3.1 Kleidungsstile vor, während und nach der Unabhängigkeit Nigerias – Eine Spurensuche.....	105
3.2 Shade Thomas-Fahm und der 'Nigerian Look'	114
3.3 Shades Sartoriale Strategien.....	120
3.3.1 'Buy Nigerian' – Dekolonisierende Strategien für kulturelle und ökonomische Autonomie.....	121
3.3.2 “Keep[ing] up with the modern world” – Sartoriale Strategien für die Mitkonstitution einer nigerianischen Moderne.....	143

4 Konzeptuelle Kleidung – Sartoriale Strategien im Lagos der Gegenwart.....	154
4.1 <i>Lagos Fashion Worlds</i>	156
4.1.1 Bühnenoutfits als Kommunikationsmedien.....	156
4.1.2 'Uniting people through dress' – Sartoriale Strategien im Film.....	159
4.1.3 Der Concept-Store <i>Stranger</i> und die Entwicklung konzeptueller Mode in Lagos.....	162
4.2 <i>Lagos Space Programme</i> – Der Designer als (Auto-)Ethnograph.....	167
4.3 <i>Iamisigo</i> – Von neuen Narrativen und transnationalen Netzwerken.....	189
4.4 <i>Maxivive</i> – Jenseits der Norm.....	203
4.5 Standortbestimmungen, alternative Zukünfte und eine neue Form von Nachhaltigkeit.....	213
5 Mode und Agency – Eine Schlussbetrachtung	217
5.1 Mode und Kleidung als Wissensobjekte.....	218
5.2 Mode als Praktik zur Erschaffung neuer (Erfahrungs-)Räume.....	222
5.3 Lokalität und Zukunft.....	230
Epilog.....	233
6 Glossar.....	235
7 Bibliographie.....	237
8 Abbildungen.....	255

Prolog

Im Juli 1960 kehrt eine junge Nigerianerin nach Lagos zurück. In ihrem Gepäck befinden sich Nähmaschinen und Nähzubehör. Nach sieben Jahren London, in denen sie zur Modesignerin ausgebildet wurde und erste Berufserfahrungen sammeln konnte, ist es ihr Ziel, Mode 'Made in Nigeria' populär zu machen und einen kulturellen wie ökonomischen Beitrag zum Aufbau der gerade unabhängig gewordenen Nation zu leisten.

Knapp sechzig Jahre später archiviert eine alte Pappschachtel das Lebenswerk der Designerin: Sie enthält Fotografien in Sepiatönen und Schwarz-Weiß sowie einige Flyer und Zeitungsartikel. Ihre Entwürfe selbst hat sie nicht archiviert – zur damaligen Zeit sei sie nicht auf die Idee gekommen, dass in der Zukunft einmal Interesse daran bestehen könnte. Eine der alten Fotografien zeigt eine junge Nigerianerin, lässig an ein Piano gelehnt, in ihrer Hand ein Weinglas, der Blick auf den Klavierspieler gerichtet (Abb. 1). Es handelt sich um eine Hotelbar oder Piano-Lounge, in der sich die Szenerie abspielt, möglicherweise das Federal Palace Hotel, in dem die junge Designerin Nigers erste Boutique gründen wird. Die junge Frau kleidet eine weiße, aus fließendem Stoff gefertigte Bluse, der runde Ausschnitt ist in feine Falten gelegt. Die Dreiviertelärmel sind leicht ausgestellt und mit einem hohen Aufschlag versehen. Zur edlen Bluse trägt sie einen schwer fallenden Rock in Midi-Länge, dessen gerade Form an der Seite drapiert ist. Abgerundet wird ihr elegantes Outfit durch weiße Pumps und ein Schultertuch, das sie in der Hand hält, gefertigt aus dem gleichen Material wie der Rock. Die elegante Mode und das Interieur verweisen auf den Stil der 1960er Jahre, doch ein erneuter Blick auf die Kleidung fördert noch etwas anderes zutage. Was sich hier als stilvolles, dem modernen Zeitgeist entsprechendes Ensemble für den abendlichen Cocktail präsentiert, ist zugleich der Dreiteiler der Yoruba, das *three-piece*, das aus *iro*, *buba* und *iborun*, das heißt, aus Rock, Bluse und Schal, besteht.² Während die Bluse aus Seidencrêpe gefertigt ist, wie es der matte Glanz und der fließende Fall des Stoffes vermuten lassen, bestehen Rock und Schal aus *aso-oke*, einem der prestigeträchtigen, handgewebten Textilien der Yoruba, hergestellt auf Schmalbandwebstühlen, einer Technik, die über die nördlichen Handelsrouten nach Yorubaland

² Die Yoruba-Rechtschreibung enthält normalerweise diakritische Zeichen. Da diese jedoch in der Literatur nicht für alle in der Arbeit verwendeten Begriffe verfügbar sind, wird aus Gründen der Übersichtlichkeit auf sie verzichtet. Bei Zitaten aus Literatur, die diakritische Zeichen verwendet, werden diese dem Original entsprechend angegeben. Dabei wird sich zeigen, dass es keine standardisierte Schreibweise von Yoruba-Begriffen gibt. In der vorliegenden Arbeit folgte ich Abiodun 2014 (Übernahme der Schreibweise, jedoch ohne Angabe von diakritischen Zeichen). Wichtige Begriffe sind am Ende der Arbeit im Glossar aufgeführt, die Schreibweise mit diakritischen Zeichen wird dort in Klammern angegeben.

kam.³ Die in Sepiatönen gehaltene Fotografie lässt zwar keine Aussage über die Farbigkeit des Stoffes zu, jedoch ist deutlich zu erkennen, wie Matt-Glanz-Effekte und eingewebte Muster dem schweren Material seine Charakteristik verleihen. Verarbeitet ist der aus den schmal gewebten Bändern zusammengesetzte Stoff in Querrichtung, was zu einer horizontalen Musterung des Materials führt und damit der (traditionellen) lokalen Tragweise des um die Hüfte gewickelten Rocks, dem *wrapper*, entspricht.

Auf einer weiteren Fotografie ist ein anderes Model zu sehen, das ein knöchellanges, weißes Kleid im Kaftan-Stil trägt (Abb. 2). Das Kleid ist schmal und gerade geschnitten, umspielt den Körper lose. Die halblangen Ärmel öffnen sich trompetenförmig und lassen die Luft zirkulieren. Der kleine Stehkragen gibt dem gesamten Outfit etwas Formelles, ebenso wie das hierfür eingesetzte dichtgewebte Material, das dem Kleidungsstück Stand verleiht. Seinen besonderen Charakter erhält das Kleidungsstück durch eine aufwendige Kurbelstickerei, deren dunkler Farbton kontrastierende Akzente entlang der Ärmelsäume, dem Halsschnitt und der gesamten vorderen Mitte setzt.

Eine dritte Abbildung zeigt eine junge Frau in einem schmal anliegenden, ärmellosen Etui-Kleid mit U-Boot-förmigem Ausschnitt (Abb. 3). Für den leicht ausgestellten Rockteil ist der gemusterte Stoff um 90 Grad gedreht, was dem Kleid die Optik eines Zweiteilers verleiht. Der gewählte Bildausschnitt, eine halbnahe Einstellung, rückt das Material des Kleidungsstücks in den Mittelpunkt: Das helle Grundmaterial ist in Längsrichtung, der Ketten, von feinen, dunkleren Streifen gleichmäßig durchsetzt, in Schussrichtung sind inlosem Abstand mustermäßig drei Querstreifen so eingewebt, dass sie ein blockartiges Motiv ergeben. Auf dem Bild ist die Designerin selbst zu sehen – “Travelling in my Flag Design”.⁴

Die junge Designerin ist Shade Thomas-Fahm. Sie wird das textile Erbe des Landes neu beleben, den Geist der Zeit nicht nur in Form von Kleidung manifestieren, sondern die postkoloniale Moderne Nigerias durch ihre Mode mitkonstituieren. Sie wird die 'Prêt-à-porter' oder 'Ready-to-wear' genannte konfektionierte Designermode einführen und Nigerias erste Boutique in Lagos eröffnen. Ihre Vision einer kulturellen wie ökonomischen Unabhängigkeit der jungen Nation wird nachfolgende Generationen inspirieren, ihre sartorialen Strategien bis in die Gegenwart hineinwirken und im konzeptuellen Modedesign der Gegenwart eine Aktualisierung erfahren.

³ Siehe Clarke 1997, S. 96. Als 'Yorubaland' wird das südwestliche Yoruba-sprachige Nigeria definiert, zu dem die acht Bundesstaaten Lagos, Ogun, Oyo, Ondo, Osun, Ekiti, Kwara und Kogi zählen. Zu den Schwierigkeiten klarer Zuordnungen siehe Oyeniyi 2012, S. 50–54.

⁴ Thomas-Fahm 2004, S. 26.

1 Einleitung

“New historical ambitions seem to demand new clothing.”⁵

Mit Shade Thomas-Fahm beginnt Nigerias postkoloniale Modegeschichte. Ihr Schaffen sowie das einer jüngeren Generation von Designer:innen werden im Zentrum dieser Arbeit stehen und mit ihnen die Frage nach der Rolle von Mode in Zeiten gesellschaftlichen Wandels.

Die vorliegende Arbeit entstand im Rahmen des DFG-Forschungsprojekts “Fashion and Styles in African Cities” unter der Leitung von Prof. Dr. Kerstin Pinther.⁶ Das internationale Forschungsprojekt, das Mode und Modetheorie interdisziplinär aus Kunstgeschichte, Anthropologie, Design Studies und Material Culture Research beleuchtete, betont die Rolle von Mode innerhalb der zeitgenössischen Kultur Afrikas und ihre Bedeutung als Seismograph gesellschaftlicher Themen und Konditionen.⁷ Dabei galt es, das Phänomen Mode jenseits westlich dominierter Diskurse und gängiger Dichotomien zu erfassen und alternative Perspektiven auf die räumliche und zeitliche Dimension von Mode zu entwickeln. Mit den Städten Dakar, Douala und Lagos wurden Modemetropolen des Kontinents in den Mittelpunkt gestellt, die eigene 'fashion worlds' sowie spezifische Stile und Trends hervorbringen.

Wurde meine Forschung zu Mode und spezifischen Stilen in Lagos zunächst sehr offen betrieben und ging mit einem Eintauchen in verschiedene 'fashion worlds' einher, stand schnell fest, dass in Nigerias Megametropole Mode mehr ausmacht, als nur gut und auffällig – Lagosianer:innen nennen ihren Stil 'flamboyant' – gekleidet zu sein. In vielen Fällen war Mode mit Intentionen verknüpft, die weit über ästhetische Prämissen hinausgingen, sei es, kulturelle Eigenständigkeit zu demonstrieren, zur Ökonomie des Landes beizutragen, das Land zu einen, Wissen zu vermitteln oder Themen zu positionieren, die nicht über Sprache verhandelt werden können. Mode als materielle Kultur, die seismographisch den Zeitgeist verortet und ihn in Materialien und Formen einschreibt, nimmt in Lagos eine

⁵ Keane 2005, S. 192.

⁶ Erste Ergebnisse meiner Forschung wurden während der Laufzeit des DFG-Projekts auf zwei Konferenzen vorgestellt, zum einen der VAD-Konferenz “African Connections” in Leipzig (27.–30.06.2018) und zum anderen der Projekt-Abschlusskonferenz “Fashion Atmospheres. Aesthetics and Practices in the Afropolis” in München (31.01.2020). Ein Essay in englischer Sprache erschien im Rahmen der Projekt-Publikation *Fashioning the Afropolis: Histories, Materialities and Aesthetic Practices* unter dem Titel “Tracing Threads of Time and Space in Conceptual Fashion Design in Lagos”, siehe Pinther, Kastner u.a. 2022 und Weigand 2022. Kollektionsteile von *Maxitive* wurden im Rahmen der von mir kuratierten Ausstellung *Militanter Optimismus/Plakativer Aktivismus. Global Design Politics* im MaximiliansForum in München vom 04.04.–19.05.2019 ausgestellt.

⁷ Pinther, Kastner u.a. 2022, S. 17, siehe auch Chechinska 2022, S. 31.

aktive Rolle, eine Rolle als Aktant im Latourschen Sinne, ein.⁸ Dies gilt besonders für konzeptuelles Modedesign, das sich in Lagos im letzten Jahrzehnt entwickelt hat und das Victoria Rovine in den Kontext von Künstler:innen stellt "whose practice privileges the production of meaning over primarily aesthetic concerns".⁹

Im Verlauf meiner Forschung zeigte sich zunehmend, dass ein Verständnis von Mode als 'kulturelles Archiv' geeignet ist, um verschiedene Designpositionen, historische wie gegenwärtige, zu fassen und im Hinblick auf ihre soziokulturelle Wirkmacht zu untersuchen. Denn Mode, so die hier vertretene These, verhandelt das Verhältnis von bestehenden gesellschaftlichen Normen und Veränderungen und bringt diese auf materieller Ebene zum Ausdruck. Es sind die Umkodierungen und Refigurationen im kulturellen Archiv, die es zu untersuchen gilt, um so gesellschaftlichen Wandel nachzuzeichnen.

Die Praxis des Modedesigns wird dabei als eine bewusste und aktive Arbeit mit und an dem kulturellen Archiv verstanden, als eine künstlerische Fähigkeit, den Zeitgeist mit seinen Debatten und Diskursen mittels Kleidung verhandelbar zu machen.

Ausgewählte Biographien von Modeschaffenden wie der Pionierin Shade Thomas-Fahm – 'Shade', wie sie entsprechend ihres Labelnamens in der Folge genannt werden wird –, die als erste Modedesignerin des unabhängigen Nigerias gilt, und Positionen konzeptuellen Gegenwartsdesigns wie *Lagos Space Programme*, *Iamisigo* und *Maxivive* werden Mode als künstlerische Praxis sowohl im Hinblick auf die Formierung neuer postkolonialer Identitäten wie postkolonialer Visionen ausweisen. Dass sich diese im Rückgriff auf die materielle Kultur des Landes verorten und lokale Materialien, Kleidungsformen und Kulturtechniken ins Zentrum rücken, erfordert eine Auseinandersetzung mit dem Begriff 'Tradition' und dessen Neuperspektivierung. 'Tradition' will dabei nicht als statisch, als in der Vergangenheit fixiert und konträr zu Modernität verstanden werden, sondern mit Valentin-Yves Mudimbe als fließend und offen: "[T]radition means discontinuities through a dynamic continuation and possible conversation with tradita (legacies). As such, it is part of a history in the making."¹⁰ Auch Rowland Abiodun betont, dass 'Tradition' und 'Innovation' keine Gegensätze darstellen, sondern vielmehr untrennbar miteinander verbunden sind.¹¹

⁸ Mit dem Begriff des Zeitgeists beziehe ich mich auf Barbara Vinken, die Mode als "Zeitgeist expressing itself in visible form" bezeichnet und als Verkörperung des 'Jetzt an der Schwelle zu einer unmittelbaren Zukunft' versteht. Siehe Vinken 2005, S. 41 und 42.

⁹ Rovine 2015, S. 158.

¹⁰ Mudimbe 1988, S. 202.

¹¹ Vgl. Abiodun 2014, S. 175. Generell gilt zu berücksichtigen, dass sich Kategorien und konzeptuelle Systeme basierend auf westlichen epistemologischen Ordnungen nicht auf afrikanische Kontexte übertragen lassen, worauf Valentin-Yves Mudimbe in *The Invention of Africa* hinweist. Siehe Mudimbe 1988.

Überträgt man Abioduns Ansatz, afrikanische Kunstformen im Sinne eines aktiven Verbs statt eines statischen Substantivs zu verstehen, auf 'Tradition', wird – ebenso wie mit dem lateinischen Verb *tradere*, was 'hinübergeben' bedeutet – auf Prozesshaftigkeit verwiesen.¹² Was wird zu welchen Zeiten 'hinübergegeben', was bewahrt und erinnert, was hinzugefügt, was ausgeschlossen und vergessen? Und welche Intentionen sind jeweils damit verbunden?

Die Arbeit mit und an dem kulturellen Archiv erfordert kulturelles Wissen. Hier ist der Frage nachzugehen, welche Arten von Wissen sich in Kleidung manifestieren, wie dieses Wissen kommuniziert und wie es zur Umsetzung eigener Intentionen strategisch eingesetzt werden kann. Aus diesen Aspekten ergibt sich die übergeordnete Forschungsfrage dieser Arbeit: Welche Rolle nimmt Mode in Zeiten gesellschaftlichen Wandels ein, welche Mittel und Strategien kommen dabei zum Einsatz und auf welche Art und Weise entfaltet sie dabei ihre Wirkmacht, gerade im Zusammenspiel mit dem Körper, der ebenfalls kulturellen Kodierungen unterliegt?

Im Mittelpunkt stehen dabei Designpositionen, die die (materielle) Kultur Nigerias (und darüber hinaus) zum Ausgangspunkt ihrer künstlerischen Praxis machen, um mit ihren sartorialen Strategien gesellschaftliche Normen um- und neuzukodieren und bestehende Grenzen zu verschieben. Diesen gilt es im Folgenden nachzuspüren, ausgehend von ihrem Ursprungsort – Lagos.

Von Kleidern und Städten – Lagos, die Stadt

In seinem legendären Film "Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten" über den japanischen Designer Yohji Yamamoto spricht Wim Wenders im Vorspann die folgenden Worte: "Wir leben in Städten, die Städte leben in uns."¹³ Die Kunst des Kleidermachens wird hierbei zum Porträt der Metropolen Tokio und Paris. In welcher Relation stehen Stadt und Kleid? Aus der Perspektive des Körpers sind es Hüllen, die uns umgeben: die Kleidung als zweite Haut, der urbane Raum als eine dritte Haut, die Körper und Kleid umgibt. John Potvin bezeichnet Mode als "interface between the body and its environment", wobei die Kleidung als Mittler zwischen Körper und (Stadt-)Raum fungiert.¹⁴

Lagos, das im Zentrum dieser Forschung steht, ist die größte Stadt Nigerias und gehört neben Kairo (Ägypten) und Kinshasa (Demokratische Republik Kongo) zu den größten auf dem afrikanischen Kontinent. Ihre auf zwischen fünfzehn bis zwanzig Millionen geschätzte Einwohnerzahl macht die Großstadt zu einem Schmelztiegel aus verschiedenen Kultu-

¹² Ebd., S. 5.

¹³ Wenders 2006, siehe Vorspann.

¹⁴ Potvin 2008, S. 2.

ren und Religionen, die sich in der Stadtlandschaft widerspiegeln. Die am Golf von Guinea gelegene Küstenmetropole mit einem der größten Häfen des Kontinents erstreckt sich vom Festland über die in einer Lagune gelegenen Inseln Lagos Island, Ikoyi und Victoria Island, die heute mit der Halbinsel Lekki verbunden ist. Lagos ist Finanzzentrum wie kulturelles Zentrum des Landes, während sie ihren Status als Hauptstadt und damit als politisches Zentrum 1991 an Abuja abgeben musste.

Die Besiedlung von Lagos, in Yoruba '*Eko*' genannt, begann im 15. Jahrhundert durch die Aworis, die zur ethnischen Gruppe der im südwestlichen Nigeria ansässigen Yoruba gehörten. Durch den Handel mit den Portugiesen im 17. und 18. Jahrhundert, so Kristin Mann, entwickelte sich *Eko* von einer kleinen, unbedeutenden Siedlung zu einem wichtigen Zentrum des transatlantischen Sklavenhandels.¹⁵ Mit dessen Abschaffung im 19. Jahrhundert übten die Briten zunehmend Einfluss aus, Lagos wurde zunächst zum Protektorat erklärt und 1862 zur Kolonie. Als Hafenstadt war Lagos nicht nur ein wichtiges internationales Handelszentrum, sondern auch das Ziel zurückkehrender ehemaliger Sklaven beziehungsweise deren Nachfahren aus Brasilien, Freetown (Sierra Leone) und Kuba, die ihre dort erworbenen Kenntnisse der Baukunst in das Stadtbild von Lagos einschrieben. Kunle Akinmoyesin und Alan Vaughan-Richards zeichnen nach, wie afrobrasiliische Einflüsse zum eklektischen und kosmopolitischen Stil der Metropole beitrugen, deren Architektur, Geschichte und Bräuche noch heute lebendig sind.¹⁶ Frank Ugiomoh verweist in diesem Zusammenhang auf die wechselseitigen *flows*¹⁷ in der Mode und zeigt auf, wie zunächst Kleidungsstile der Yoruba nach Brasilien transferiert wurden, um dann in modifizierter Form – als 'Bahian dress' – nach Lagos zurückzugelangen und neben viktorianischer Kleidung in der Damenmode etabliert zu werden.¹⁸

Unter der Herrschaft von General Lugard wurde Lagos 1906 Hauptstadt des südlichen Nigerias, als 'Protectorate of Southern Nigeria', und 1914 mit der Vereinigung von Nord- und Südnigeria zur Hauptstadt der 'Colony and Protectorate of Nigeria'. In dieser Zeit begannen frühe panafrikanische Ideen zu zirkulieren. Nationale Unabhängigkeitsbewegungen

¹⁵ Vgl. Mann 2007.

¹⁶ Vgl. Akinmoyesin und Vaughan-Richards [1977] 2009, S. 16–22. Im Jahr 2021 eröffnete in Lagos das Afro-Brazilian Cultural Center, das Informationen und Touren zu afrobrasiliischer Kultur und Architektur im Zentrum von Lagos Island anbietet. Kurz nach der Eröffnung konnte ich im April 2021 eine Tour mit Graciano Martins machen, einem Nachfahren einstiger Rückkehrer aus Brasilien. Mit historischen Anekdoten und Erinnerungen füllte Martins dabei die vielen materiellen Lücken, die durch den Abriss der historischen Gebäude entstanden sind.

¹⁷ Einige Begriffe werden im Englischen verwendet, da eine deutsche Übersetzung nur unzureichend der entsprechenden Konnotation gerecht werden würde. *Flows* werden hier verstanden als Bewegungen, Transfers, Translationen und Wechselwirkungen zwischen Menschen, Informationen, Technologien, Kapital und Ideologien. Siehe Appadurai 1990, zu *flows* im Design siehe Pinther und Weigand 2018.

¹⁸ Vgl. Ugiomoh 2022, S. 50, 54 und 55.

um politische Aktivisten wie Herbert Macaulay und Nnamdi Azikiwe, die sich auch in der Kleidung ausdrückten, führten 1960 schließlich zur Unabhängigkeit des Landes. Ein Militärputsch beendete sechs Jahre später Nigerias erste Republik. Es folgten der Biafra-Krieg (1967–1970) und verschiedene Militärdiktaturen, so dass das Land erst gegen Ende der 1990er Jahre zu demokratischen Strukturen zurückkehren wird.

Während des Ölbooms in den 1970er Jahren florierte die Wirtschaft und Nigeria wurde 1977 zum Austragungsort des *Second World Black and African Festival of Arts and Culture (FESTAC)*, das in Lagos und Kaduna abgehalten wurde.¹⁹ In Lagos wurde für die Unterbringung der Teilnehmenden eigens das ultramoderne *FESTAC Village* im Rahmen des Federal Housing Programme erbaut, ebenso wie das National Arts Theater, damals auf den Stand modernster Technologie, das noch heute eines der Wahrzeichen von Lagos ist. Andrew Apter weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass sich die nationale Wiederbelebung kultureller Traditionen im Kontext von *FESTAC* nicht auf lokale Kontexte beschränkte, sondern vielmehr in einem modernen Rahmen regionaler, nationaler und globaler Gemeinschaften wie der Economic Organisation of West African States (ECOWAS) und der Organisation of African Unity (OAU) positioniert wurde.²⁰ Zudem spricht er von einer Kommerzialisierung der Kultur, deren 'Produktion' und Inszenierung aus ideologischen Gesichtspunkten geschah, um ethnische Spaltungen zu verschleiern sowie den "lack of indigenous production through the production of Indigenous Culture".²¹ Auch wenn *FESTAC* zeitlich gesehen fast zwei Jahrzehnte nach Nigerias Unabhängigkeitserklärung stattfand, spielen diese Aspekte auch in den frühen 1960er Jahren eine wichtige Rolle: Sie richten den Fokus auf Kultur als 'Image-Making', als eine Strategie des Nation-Buildings postkolonialer Staaten, fragen aber auch danach, inwieweit diese 'lokale Kultur' authentisch oder fabriziert ist.

Zweifellos aber sicherte *FESTAC* der Stadt einen Platz als eine der bedeutendsten Kulturmétropolen auf dem afrikanischen Kontinent, der sich in den folgenden Jahren in den Bereichen Musik, Film und auch der Mode bestätigen würde. Die Musikindustrie erlebte ihren Aufschwung in den 1970er Jahren, die Filmindustrie – 'Nollywood' genannt – ab den 2000er Jahren und Mode schließlich positionierte sich ab den 2010er Jahren international mit der Gründung der Lagos Fashion Week im Jahr 2011.

Mode ist in Lagos allgegenwärtig. Exklusive Designermode allerdings findet sich vor allem auf dem 'Island', in Victoria Island, Ikoyi und Lekki Phase One. Showrooms und Geschäfte

¹⁹ Das *First World Festival of Black Arts* wurde von 01.–24. April 1966 in Dakar, Senegal, abgehalten.

²⁰ Vgl. Apter 2005, S. 3.

²¹ Ebd., S. 9.

renommierte Modemarken wie *Tiffany Amber* oder *Jewel by Lisa Folawiyo* sind in Victoria Island lokalisiert, ebenso wie die luxuriösen Multibrand-Stores *Alára* und *Temple Muse*. Ersterer befindet sich in einem architektonisch markanten Neubau von David Adjaye, letzterer ist aus einer Kunsthalle hervorgegangen und in einer Privatvilla untergebracht. Der Concept-Store *Stranger*, der neue Formate wie Co-Working-Space und eine 'Maker Library' in sein Ladenkonzept integrierte, residierte in Lekki Phase One (2013–2018). Die wichtigsten Märkte hingegen sind über die Stadt verteilt. Für die Mode sind sie nicht nur Orte des Vertriebs, sondern auch der Produktion und der Materialbeschaffung. Der verwinkelte Balogun Market in Lagos Island bietet nicht nur günstige Stoffe und Nähzubehör, sondern ist auch Vertriebsort billiger Kopien von Designermode, deren Ursprünge Allyn Gaestel bis nach China rückverfolgt.²² Der Tejuoso Market, auf dem viele Designer:innen ihre hochwertigen Stoffe beziehen, befindet sich in Yaba auf dem Mainland, der Ledermarkt ist nördlich hiervon in Mushin gelegen. In Lekki hat der Lekki Arts and Crafts Market seinen Sitz. Dieser dient nicht nur als Inspirationsquelle, beispielsweise für Vintage-Stoffe wie *aso-oke*, hier befinden sich auch Produktionsstätten für Lederverarbeitung.²³

Was die Kunst- und Designszene in Lagos angeht, so ist diese bedingt durch fehlende staatliche Unterstützung vornehmlich in privaten Initiativen organisiert. Zu den etablierten Orten zeitgenössischer Kunst zählen das Center of Contemporary Art (CCA), 2007 von Bisi Silva gegründet, und die African Artist Foundation (AAF), die seit 2010 das jährlich stattfindende Lagos Photo Festival ausrichtet. Letztere hat auch immer wieder Veranstaltungen im Programm, die Mode und Produktdesign einbeziehen. 2016 wurde die Kunstmesse Art X Lagos von Tokini Peterside ins Leben gerufen, auf der auch Positionen aus der Mode zu sehen sind, beispielsweise in Form einer Zusammenarbeit zwischen der Modedesignerin Bubu Ogisi von *lamisigo* und der Künstlerin Yadichinma Ukoha-Kalu auf der Art X 2019.

Weitere Initiativen sind das Kollektiv *hFACTOR*, an dem wiederum Bubu Ogisi beteiligt ist und das sich für kulturelle Vernetzung sowohl auf internationaler wie lokaler Ebene durch Einbezug der unmittelbaren Nachbarschaft einsetzt, oder *A White Space*, eine Kreativagentur mitbegründet von dem Architekten, Urbanisten und Filmemacher Papa Omotayo, deren Räumlichkeiten für diverse kulturelle Veranstaltungen zur Verfügung stehen, unter

²² Vgl. Gaestel 2017.

²³ Während der Zusammenarbeit mit Adeju Thompson von *Lagos Space Programme* wurden hier Prototypen für Ledertaschen angefertigt.

anderem auch für Mode-Pop-ups.²⁴ Auch das Boutique-Hotel 16/16 mit seinem internationalen Ausstellungs- und Artist-in-Residence-Programm gehört zu den Treffpunkten der Branche, gegründet von dem *hFACTOR*-Mitglied Tushar Hartiramani.

In der Mode gehört Omoyemi Akerele zu den wichtigsten Protagonist:innen. Sie ist nicht nur Gründerin der Lagos Fashion Week, sondern unterstützt auch den Designnachwuchs mit Förderprogrammen. Yegwa Ukpo, dem Co-Gründer des Concept-Stores *Stranger*, ist es wiederum zu verdanken, es vielen jungen Designer:innen in Lagos zu ermöglichen, ihre konzeptuelle Herangehensweise an Mode nicht nur in seinen Räumlichkeiten einem lokalen Publikum vorzustellen, sondern durch die internationale Aufmerksamkeit – *Stranger* war Teil der *Fashion Cities Africa*-Ausstellung – auch einem internationalen Publikum zu präsentieren.²⁵

Was die jüngeren gesellschaftspolitischen und ökonomischen Entwicklungen in Lagos beziehungsweise deren Zukunftsperspektiven angeht, so visionieren Regierungspläne die Stadt als Afrikas “model megacity” und als globale Drehscheibe des Wirtschafts- und Finanzsektors auf dem Kontinent.²⁶ Doch während die erste Hälfte der 2010er Jahre noch von wirtschaftlichem Aufschwung gekennzeichnet ist – das Bruttoinlandsprodukt hatte in diesem Zeitraum einen Zuwachs von 6,8 % zu verzeichnen – schrumpft die Wirtschaft in den Folgejahren aufgrund sinkender Ölpreise.²⁷ Der mit diversen weiteren wirtschaftlichen Reformen einhergehende *Economic Recovery and Growth Plan* (ERGP) 2017 sieht daher vor, andere wirtschaftliche Bereiche neben der Ölindustrie zu stärken, was einen Zuwachs im Technologiebereich und des kreativen Sektors bedeutet, hier insbesondere der Unterhaltungsbranche.²⁸

²⁴ Hier fand beispielsweise zur Lagos Fashion Week 2019 der *African Futures Showcase* statt, für den sich Designer wie Adeju Thompson, Papa Oyeyemi, Shem Paronelli und weitere zusammenschlossen und auch anderen Designlabels des Kontinents wie *Kikoromeo* aus Nairobi die Möglichkeit gaben, ihre Kollektionen zu präsentieren.

²⁵ Im Rahmen des DFG-Projekts hatte ich die Möglichkeit, die Ausstellung *Fashion Cities Africa* im Rahmen der Eröffnung im Tropenmuseum Amsterdam im Oktober 2017 zu besuchen. Für Lagos wurde der Concept-Store *Stranger* mit einem Video inklusive einem Interview mit Gründer Yegwa Ukpo prominent positioniert und mit ihm die dort vertretenen Labels *Iamisigo*, *Adeju Thompson* (damals noch unter seinem Namen), *Maxivive* und *Orange Culture*.

²⁶ Online-Interview mit Olamide Udoma-Ejorh, 03. Juni 2020 (mit Yegwa Ukpo für *Ideograph Magazine*), vgl. auch <https://www.instagram.com/p/CDgIIGuBICj/>, aufgerufen am 05. Dezember 2023. Udoma-Ejorh ist Urbanistin und Direktorin der Lagos Urban Development Initiative. Die Pläne der Regierung beziehen sich auf den Zeitraum 2012–2025. Siehe auch <https://lagosstate.gov.ng/about-lagos/#:~:text=Lagos%20State%20is%20essentially%20a,other%20pioneer%20immigrant%20settlers%20-%20Edos%2C>, aufgerufen am 04. August 2024.

²⁷ Azubuike und Ezeanya 2023, S. 19.

²⁸ Ebd.

In gesellschaftspolitischer Hinsicht ist als eine der wichtigsten politischen Bewegungen die #EndSARS-Protestbewegung zu nennen, die sich gegen die korrupte Polizei-sonder-einheit *Special Anti-Robbery Squad* (SARS) richtete, bekannt für ihre Verstöße gegen die Menschenrechte und Schikane der Bevölkerung, gerade der jungen Generation.²⁹ Im Oktober 2020 kam es in Lagos und an anderen Orten in Nigeria zu Massenprotesten, die sich im ganzen Land sichtbar auf der Straße abspielten. Interessant in diesem Zusammenhang ist der Ablauf der Proteste, der ohne erkennbare Führung gut koordiniert war, gerade was die finanzielle, logistische, medizinische und rechtliche Unterstützung der Proteste anging sowie die Rolle der sozialen Medien und Kryptowährungsplattformen für deren Finanzierung. Im Zusammenspiel dieser Faktoren konnten neue Strukturen etabliert werden, die die Durchführung der Proteste erst ermöglichten. Die #EndSARS-Bewegung stellt, auch wenn die Proteste ein gewaltsames Ende durch das Militär fanden, mit der erstmaligen Formierung einer Jugendbewegung ein wichtiges gesellschaftspolitisches Ereignis dar und ist zugleich Ausdruck eines beginnenden strukturellen Wandels, für den neue Technologien eine wesentliche Rolle spielen.

Von Kleidern und Städten – Lagos, die Kleider

Frühe historische Beschreibungen der Mode in Westafrika verweisen auf den hohen Stellenwert des Kleidens und Schmückens des Körpers. Einer dieser Berichte stammt von dem niederländischen Kaufmann Willem Bosman, der Ende des 17. Jahrhunderts, Anfang des 18. Jahrhunderts im Dienste der Dutch West India Company stand. In seiner 1704 herausgegebenen Publikation *New and Accurate Description of the Coast of Guinea, Divided Into the Gold, the Slave, and the Ivory Coasts* beschreibt er unter anderem die Kleidungsstile und Vorlieben entlang der westafrikanischen Küste. So notiert er, dass “[t]hey are extraordinary Vain, and desirous to pass for Persons of Quality” und beschreibt das sorgfältige Schmücken ihrer Körper als “very fine in their way”.³⁰ Die modische Aufgeschlossenheit der lokalen Bevölkerung zeige sich daran, dass “[t]hey are very fond of our Hats, never thinking they pay too much for them.”³¹ Auch liefert er eine detaillierte Beschreibung der Frauenkleidung und bezeichnet ihre Trägerinnen als “so well-skilled in their Fashions, that they know how to dress themselves up sufficiently tempting to allure several Europeans [...].”³²

²⁹ Vgl. Amaza 2020.

³⁰ Bosman [1705] 1907, S. 118. Seine Beschreibungen umfassen auch das Königreich Benin.

³¹ Ebd., S. 119.

³² Ebd., S. 121.

Diese frühen Referenzen belegen die Relevanz von Kleidung, die bis heute unverändert fortbesteht. Das gilt ebenso für Lagos, das mit seiner geografischen Lage im südwestlichen Nigeria als “essentially a Yoruba environment” gelten kann.³³ Auch wenn die heutige Bevölkerung von Lagos durch Zuwanderung sehr heterogen geworden ist und ein buntes Kaleidoskop verschiedenster Kleidungsstile präsentiert, wird die Kultur der Yoruba für die vorliegende Arbeit ein wichtiger Bezugspunkt sein, was die Bezeichnungen der Kleidung, historische wie kulturelle Bezüge oder Studien zu Kleidungspraktiken in Lagos betrifft, zumal die Designer:innen der Fallstudien über mindestens einen Elternteil den Yoruba zugehörig sind und in ihrer Arbeit mehr oder weniger explizit auf Textilien, Kleidungsformen, Symboliken sowie spezifische Wissenssysteme oder Gepflogenheiten der Yoruba-Kultur verweisen.³⁴

Die Textilien und Kleidungsstile der Yoruba stehen somit exemplarisch für das kollektive Gedächtnis einer ethnischen Gruppe, die westafrikanische Kleidungspraktiken mit kulturspezifischen Ausprägungen verbindet. Als kulturelles Archiv speichern sie nicht nur nationale, transnationale und globale *flows*, sondern auch lokal situiertes Wissen, das die Grundlage für die Arbeit mit und an dem kulturellen Archiv bildet.

Auf den großen Stellenwert von Kleidung, den diese bei den Yoruba einnimmt, verweist Roland Abiodun, der “dress” neben Architektur, Musik, Tanz und weiteren zu den Kunstformen der Yoruba zählt.³⁵ Auch das Yoruba-Sprichwort “We greet *aso* [dress] before we greet its wearer” verweist auf die sozioreligiöse Bedeutung von Kleidung, die tief in der Kultur verankert ist. Sich gut und angemessen zu kleiden wird als Kunstfertigkeit angesehen und geschätzt – “[w]hat one wears reflects one’s design-consciousness, one’s *ojú-onà*, literally, ‘eye-for-design’”.³⁶ Für diese Fähigkeit wird sogar ein Ehrentitel verliehen, den der *Iya Oge*, was so viel wie ‘mother of style’ oder ‘mother of fashion’ bedeutet.³⁷ Sich unbekleidet in der Öffentlichkeit zu zeigen, hingegen “is considered one of the worst forms of humiliation in Yoruba culture – a message that one has been abandoned and

³³<https://lagosstate.gov.ng/about-lagos/#:~:text=Lagos%20State%20is%20essentially%20a,other%20pioneer%20immigrant%20settlers%20-%20Edos%2C>, aufgerufen am 04. August 2024.

³⁴ Zur Zusammensetzung der Bevölkerung in Lagos nach ethnischen Gruppen siehe <https://worldpopulationreview.com/world-cities/lagos-population>, aufgerufen am 04. August 2024, sowie Adebayo und Iweka 2014, die angeben, dass die Yoruba ca. 60% der Bevölkerung in Lagos ausmachen, siehe S. 16.

³⁵ Abiodun 2014, S. 5: “They include architectural space, dress, music, dance, the performed word [...].” Siehe auch Layiwola 2010, S. 178.

³⁶ Ebd., S. 163.

³⁷ Vgl. Layiwola 2010, S. 178.

unwanted by relatives, friends, and colleagues – stripped of one's social fabric and metaphorical cloth".³⁸

Mit dieser Auffassung lässt sich auch die politische Rolle von Kleidung nachvollziehen, die diese in der Geschichte Nigerias spielt. Beispiele für Kleidung als ästhetisches Mittel des Widerstands finden sich in den frühen Unabhängigkeitsbewegungen in Lagos, aber auch bei den antikolonialen Protesten der Marktfrauen Ende der 1920er Jahre in Aba und in den 1940er Jahren in Abeokuta. In diesem Kontext zeigt Judith Byfield am Beispiel von Funmilayo Ransome-Kuti die kulturelle Bedeutung von Kleidung als widerständige Praxis auf, die sozioreligiöses Wissen um Kleidung nicht nur gegen die Kolonialmacht, sondern auch gegen die lokalen Autoritäten, die mit dieser kooperierten, zum Einsatz bringen wusste.³⁹

Auch Afrobeat-Legende Fela Kuti, der Sohn von Ransome-Kuti, integrierte Kleidung als Teil seiner Proteststrategie. Er unterließ westliche Dresscodes beispielsweise dadurch, dass er Overalls aus farbenfroh gemusterten Wachsdruckstoffen, in Nigeria *ankara* genannt, trug, seine (Bühnen-)Outfits großflächig mit lokalen Motiven besticken ließ oder sich öffentlich einfach nur in Unterwäsche präsentierte.⁴⁰ Kuti, der sich nicht nur mit seiner Musik in das kulturelle Gedächtnis des Landes einschrieb, sondern auch mit seinem Kleidungsstil, ist noch heute Inspirationsquelle für das zeitgenössische Modedesign. Die Modesignerin Buki Akib beispielsweise widmete der Ikone, die ihr zufolge mit dem Einsatz lokaler Textilien und spezifischer visueller Kodes die Quintessenz des nigerianischen Stils per se verkörperte, eine ganze Kollektion.⁴¹ Auch in der Street Fashion leben Kutis sartoriale Strategien weiter, wie an späterer Stelle ausgeführt wird.⁴²

Die Vorliebe für das Glamouröse und Auffällige, die auch in Akibs Kollektion zum Ausdruck kommt, führt dazu, dass dem Extravaganten, Kostspieligen und Exklusiven keine Grenzen gesetzt sind. Insbesondere in den 1970er Jahren, als der Ölboom dem Land unerwarteten Reichtum bescherte, wird *lace* zu einem wichtigen textilen Marker von Reichtum und Wohlstand. Bei *lace* handelt es sich um einen spitzenähnlichen Stoff, der ästhetische Referenzen zu lokalen Textilien aufweist, wie Elisha P. Renne aufzeigt, dem aber aufgrund seiner Herstellung in der Schweiz oder Österreich besondere Exklusivität zuge-

³⁸ Abiodun 2014, S. 163.

³⁹ Vgl. Byfield 2004, siehe auch Johnson-Odim und Mba 1997.

⁴⁰ Vgl. Durosomo 2017.

⁴¹ Vgl. Pinther 2013, S. 40. Pinther verweist darauf, dass Akib mit ihren Referenzen keine Klischees des 'Nigerianischen' beziehungsweise 'Afrikanischen' reproduziere, vielmehr zeige sich in ihrer Vorgehensweise ein konzeptueller und abstrakter Umgang mit traditionellen Elementen, die Ausdruck eines zeitgenössischen urbanen Modedesigns in Afrika sind.

⁴² Siehe hierzu Kapitel 4.1.1 in vorliegender Arbeit.

schrieben wird.⁴³ Barbara Plankensteiner und Nath Mayo Adediran verweisen im Zusammenhang mit *lace* auf die *flows* zwischen den Kontinenten und wie diese ein spezifisches Produkt hervorbrachten, das zu einem bis heute gültigen Marker nigerianischer Prestige-kleidung avancierte.⁴⁴

Als offizielle 'Fashion City' positioniert sich Lagos mit der Gründung der Lagos Fashion Week durch Omoyemi Akerele im Jahr 2011 und wird neben Johannesburg (Südafrika) zu einer der wichtigsten Modemetropolen auf dem Kontinent.⁴⁵ Mit der Ausstellung *Fashion Cities Africa*, der ersten großen Ausstellung zu zeitgenössischer afrikanischer Mode in England, wird Lagos neben Johannesburg, Nairobi (Kenia) und Casablanca (Marokko) eine stilprägende Rolle bescheinigt und erhält damit die Beachtung und Anerkennung, die afrikanischer Mode bis dato vorenthalten wurde.⁴⁶ Die Stadt Lagos wird dabei unter anderem von einer jungen Generation konzeptuell arbeitender Designer:innen repräsentiert, die, wie einst Shade, das materielle Kulturerbe des Landes ins Zentrum ihrer sartorialen Strategien rücken.⁴⁷

Diese Parallelen in der Vorgehensweise gilt es im Folgenden näher zu untersuchen: Was sagen sie über den jeweiligen Zeitraum ihrer Entstehung aus, welche Gemeinsamkeiten gibt es und welche Unterschiede? In welchem Zusammenhang steht die Zeitqualität zu dem Bedürfnis, Mode 'Made in Nigeria' beziehungsweise 'Made in Africa' auf nationaler wie internationaler Ebene zu positionieren?

Die frühen 1960er Jahre sind in Nigeria eine Zeit der Aufbruchsstimmung, des Aufbaus der Nation, der Umsetzung von Visionen und der Formierung postkolonialer Identitäten. Auf globaler Ebene sind sie ein weltweites Phänomen: Menschen, Konzepte und Ideen zirkulieren um den Globus, um eine Vielzahl kosmopolitischer Modernen hervorzubringen, die

⁴³ Vgl. Renne 2010.

⁴⁴ Vgl. Plankensteiner und Adediran 2010, hier S. 19.

⁴⁵ Die South African Fashion Week wurde 1996 von Lucilla Booyzen gegründet und startete 1997 als erste Fashion Week auf dem afrikanischen Kontinent, siehe <https://www.safashionweek.co.za/21-years-of-sa-fashion-week> und [https://www.businessoffashion.com/community/people/lucilla-booyzen#:~:text=Biography,African%20Fashion%20Week%20\(SAFW\)](https://www.businessoffashion.com/community/people/lucilla-booyzen#:~:text=Biography,African%20Fashion%20Week%20(SAFW)), aufgerufen am 13. Dezember 2023.

⁴⁶ Die Ausstellung "Fashion Cities Africa" fand statt vom 30. April 2016 bis zum 08. Januar 2017 im Brighton Museum & Art Gallery in Brighton (UK) und im Tropenmuseum Amsterdam (NL) vom 06. Oktober 2018 bis zum 06. Januar 2019. Kuratiert wurde die Ausstellung von Helen Mears und Martin Pel (Brighton Museum) mit Hannah Azieb Pool und Helen Jennings. Siehe auch Azieb Pool 2016.

⁴⁷ Konzeptuelle Mode in Lagos wurde auf der Ausstellung durch den Concept-Store *Stranger* und die dort vertretenen Modebrands *Orange Culture*, *Adeju Thompson* (der damals unter seinem eigenen Namen arbeitete) und *Iamisigo* repräsentiert.

gekennzeichnet sind von “cross-cultural exchange as a source of fresh aesthetic possibilities brought about by global conditions of modernity”.⁴⁸

Die Neubewertung der eigenen (vorkolonialen) Kultur kann dabei als eine postkoloniale Strategie verstanden werden, mit Kwame Anthony Appiah als “a means to clearing the space previously occupied by colonial, cultural modernity; as describing a set of practices [...] simultaneously directed at dismantling the ideological foundations of colonialism and anticipating the consequences of its end”.⁴⁹

Auch heute blicken Kulturschaffende weltweit wieder in die Vergangenheit, auf der Suche nach Lösungsansätzen für die gesellschaftlichen und ökologischen Herausforderungen der Gegenwart. Designer und Designinitiativen der 1960er und 70er Jahre wie beispielsweise Victor Papanek, *Global Tools* oder der *Whole Earth Catalog* mit ihren alternativen und experimentellen Ansätzen, die Autonomie, Ökologie und Do-It-Yourself-Praktiken in den Vordergrund stellen, erhalten neue Aufmerksamkeit.⁵⁰ Ebenso gerät die Neuverhandlung lokaler Wissensbestände wieder in den Fokus, beispielsweise mit Blick auf regionale Wertschöpfungsketten oder originäre Technologien mit ihrer spezifischen Ästhetik – Tegan Bristow spricht in diesem Zusammenhang von “African cultures of technology”.⁵¹

Beide Zeiträume sind zudem von Diskursen gekennzeichnet, die das 'Afrikanische' ins Zentrum stellen. Sind es Konzepte wie Panafricanismus und 'Afro-Modernity', die in der Zeit der Unabhängigkeitswerdung zirkulieren, so stellt Christine Checinska im Design der Gegenwart einen neuen Panafricanismus fest, der die Mode des Kontinents durchzieht. Zugleich spielen Afropolitanismus und zukunftsorientierte Perspektiven wie Afrofuturismus oder 'African Futures' eine wichtige Rolle.⁵²

Auch mit Blick auf afropolitane Bewegungen zwischen Afrika, Europa und Amerika zeigen die beiden Zeiträume Parallelen.⁵³ Das Pendeln zwischen Nigeria und Europa beziehungsweise Amerika oder eine Rückkehr nach Nigeria nach längerem Auslandsaufenthalt sind für beide Zeiträume charakteristisch, in der Mode oft in Verbindung mit einer Ausbildung

⁴⁸ Mercer 2010, S. 41. Siehe auch Mercer 2005.

⁴⁹ Okeke-Agulu 2015, S. 13 unter Bezug auf Appiah 1999.

⁵⁰ Siehe hierzu beispielsweise die Ausstellungen *Global Tools 1973–1975: Towards an Ecology of Design* im Salt Beyoğlu Istanbul (11.03.–11.04.2014), *Italian Design Beyond the Crisis: Autarky, Austerity, Autonomy* im Triennale Design Museum Mailand (04.04.2014–22.02.2015) oder *WEtransFORM* im Neues Museum Nürnberg (18.03.–19.06.2016).

⁵¹ Bristow 2016, S. 207.

⁵² Checinska 2022, S. 29. Bei Afrofuturismus handelt es sich um eine afroamerikanische Entwicklung, die auf dem afrikanischen Kontinent eine Aktualisierung erfährt, bei 'African Futures' um Zukunftsvisionen, die originär dem afrikanischen Kontinent entstammen, siehe Sundstrum 2013 und Bristow 2014. Zu Afropolitanismus siehe Mbembe 2007, Farber 2010 und Gehrman 2016.

⁵³ Der Begriff des Afropolitanen wurde von den Essays “Bye-bye Babar” von Taiye Selasi und “Afropolitanism” von Achille Mbembe geprägt, siehe Selasi 2005 und Mbembe 2007.

in Europa, wie im Falle von Shade, Bubu Ogisi, Gründerin des Labels *lamisigo* und Adeju Thompson, Gründer von *Lagos Space Programme*, und später durch die Einbindung in das globale Modesystem, beispielsweise der Präsenz auf den Modewochen in Paris, London, Mailand oder New York. In der Gegenwart gesellen sich zur physischen Mobilität von Menschen die digitale Mobilität und Sichtbarkeit, wie sie heute durch die sozialen Medien ermöglicht wird, die ein schnelles Zirkulieren von Informationen, Ideen und Bildern erlauben.⁵⁴

In Zusammenhang mit technologischen Entwicklungen, die ebenfalls für beide Zeiträume markant sind, spricht Arjun Appadurai von einer “technological explosion, largely in the domain of transportation and information”, die neue gesellschaftliche Bedingungen hervorruft.⁵⁵ Zur Zeit der Unabhängigkeit geht die zunehmende Mobilität von Menschen und Informationen mit der Passagierluftfahrt und dem Fernseher als Massenmedium einher.⁵⁶ Neue transnationale Magazine wie die *Drum Nigeria Edition* erscheinen in Nigeria und schaffen Netzwerke innerhalb des Kontinents.⁵⁷ In der westlichen Welt lösen London und New York die kulturelle Vorherrschaft von Paris ab, auf dem afrikanischen Kontinent bringen die unabhängigen Nationen ihre eigenen Zentren hervor.⁵⁸ Lagos wird eines dieser neuen Zentren sein. Die Welt wird zum “global village” und erreicht eine “altogether new condition of neighborliness, even with those most distant from ourselves”.⁵⁹

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts sind es die Entwicklungen digitaler Kommunikationstechnologien und nutzergenerierter Räume wie Smartphone und Social Media, die Menschen und Informationen auf neuartige Weise miteinander vernetzen. Lev Manovich spricht von Informationsgesellschaft, Wissensgesellschaft oder Netzwerkgesellschaft, um diese “new dimension of contemporary existence” zu beschreiben.⁶⁰ Die neuen Möglichkeiten der Vernetzung spielen gerade in Ländern eine wichtige Rolle, in denen ein Zugang zu technologischen Infrastrukturen – Hardware wie Software – nicht selbstverständlich ist.

⁵⁴ Vgl. Gehrman 2015.

⁵⁵ Appadurai 1990, S. 2.

⁵⁶ Im Jahr 1946 wurde die West African Airways Corporation (ab 1971 'Nigeria Airways') als eine der ältesten Fluggesellschaften auf dem afrikanischen Kontinent gegründet.

⁵⁷ Siehe hierzu Fleming und Falola 2005.

⁵⁸ Zu Paris siehe beispielsweise Fuhg 2021, hier S. 378: “The fashion impact of cities frequently changed in the 1960s. France had to recognise that Paris was no longer the only world-leading city on the fashion market when ready-to-wear fashion changed the game.” Zu New York und London siehe Craik 2009, S. 82–88. Zu neuen Zentren auf dem afrikanischen Kontinent siehe beispielsweise Modest 2015.

⁵⁹ Vgl. McLuhan 1962, McLuhan und Powers 1989 und Appadurai 1990, hier S. 2.

⁶⁰ Manovich 2013, S. 63.

Achille Mbembe weist darauf hin, dass insbesondere die Mobiltelefonie die sozialen und ökonomischen Interaktionen auf dem Kontinent verändert hat.⁶¹ Im Lagos der Gegenwart spielt die Kombination aus Smartphone (eingeführt mit dem iPhone von Apple im Jahr 2007), dem 2009 gegründeten Messenger-Dienst WhatsApp und dem 2010 gegründeten sozialen Netzwerk Instagram mit seinem Fokus auf Fotografien und Videos eine zentrale Rolle: Sie erlaubt den Aufbau einer Präsenz im Internet auch ohne große technische Ausrüstung und den damit verbundenen Kosten. Instagram eröffnet die Möglichkeit, die eigene Arbeit weltweit in Form von Bild und Text zu veröffentlichen, dazu die Follower an der Recherche und Entwicklung teilhaben zu lassen und mittels 'Direct Messages' persönlich in Kontakt zu treten.⁶² Diese unmittelbare Art der Interaktion führt zum Entstehen neuer Netzwerke, zum Aufbau neuer Marktstrukturen jenseits etablierter Modelle, zu einer neuen Dimension von Kommunikation in Bezug auf Reichweite und Austausch: Ein Direktverkauf von Waren wird ebenso ermöglicht wie die Gründung neuer Communities – und das auf nationaler, transnationaler und internationaler Ebene.

Zu den Begrifflichkeiten 'Mode' und 'Textilien'

Victoria Rovine folgend wird eine Auffassung von Mode vertreten, die sich in Abgrenzung zu anderen Kleidungspraktiken durch Wandel auszeichnet und eine Anerkennung des historischen und kulturellen Kontexts voraussetzt, in dem sich modische Innovationen vollziehen.⁶³ Gleichzeitig werden Mode-Welten berücksichtigt, die nicht zwingend Teil des globalen Modesystems sein müssen, sondern ihre Inspirationen aus eigenen Geschichten und Ökonomien schöpfen.⁶⁴ Zudem unterliegt Mode als Teil einer neuen globalen Ökonomie einer "complex, overlapping, disjunctive order", die nicht länger mit Modellen wie 'Zentrum und Peripherie' erklärt werden kann.⁶⁵ Diese Betrachtung löst klassische (westliche) Modelle ab, die Mode in den Kontext von Imitation und Distinktion setzen oder als Resultat von Trickle-Down-Effekten von der oberen zur unteren Klasse beziehungsweise von Interaktionen zwischen institutioneller Mode und Subkultur verstehen.⁶⁶

⁶¹ Vgl. Mbembe 2016, S. 349.

⁶² In meiner Forschung in Nigeria erwies sich beispielsweise Instagram als wesentlich zum Erhalt von Informationen, Ankündigungen zu diversen Veranstaltungen oder auch dem Zeitplan der Lagos Fashion Week, die auf Instagram angekündigt werden und nicht auf deren Website. Auffällig war zudem, dass gerade viele die jüngeren Kulturschaffenden keine Computer oder Laptops besitzen, sondern ausschließlich mit dem Smartphone arbeiten.

⁶³ Rovine 2015, S. 15.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 29. Siehe hierzu auch Kapitel 4.1.1 und 4.1.2 der vorliegenden Arbeit.

⁶⁵ Appadurai 1990, S. 6–7 sowie 21, Appadurai spricht in diesem Zusammenhang von "ethnoscapes", "mediascapes", "technoscapes", "finanscapes" [sic!] und "ideoescapes".

⁶⁶ Vgl. Calefato 2019, S. 33.

Um diese im westlichen Kontext entstandenen Modetheorien zu erweitern, gilt es kulturspezifische Perspektiven einzubeziehen. Im Kontext meiner Forschung beziehe ich mich auf Abiodun, der vorschlägt, die Kunst der Yoruba als visuellen Ausdruck von *oriki* zu verstehen, dem Korpus der mündlichen Überlieferungen der Yoruba.⁶⁷ In diesem finden sich Aussagen zur Kleidung, so dass auf Terminologien und Sprichwörter an entsprechender Stelle Bezug genommen wird. Hervorzuheben ist außerdem, dass sich 'traditionelle' Kleidungsstile der Yoruba durch große Offenheit auszeichnen, auch was ihre Zuordnung zu den Geschlechtern angeht. Eine Einbindung in globale Strukturen zeigt sich darüber hinaus bereits in der präkolonialen Kleidung der Yoruba: Modische Innovationen lassen sich entlang trans- und internationaler *flows* bis nach Europa oder Asien zurückverfolgen, beispielsweise entlang des Transsaharahandels.

In ihrer zeitlichen Dimension kann Mode als eine Momentaufnahme verstanden werden, die Einblicke gewährt in Konzeptionen von Ort und Zeit und Auskunft gibt über die Vergangenheiten und Zukünfte, durch die die Gegenwart definiert wird.⁶⁸

Der Begriff 'Textilien' wird in der vorliegenden Arbeit für verschiedene Formen textiler Flächen, beispielsweise (hand-)gewebte Stoffe, verwendet und damit in Anlehnung an den englischen Begriff 'textiles'.⁶⁹ Mit seiner Verwendung wird auf kulturelle Praktiken verwiesen, die sich Stoffstücken oder Stoffbahnen bedienen, die um den Körper gewickelt als Kleidung und Kopfschmuck getragen werden oder für rituelle Zwecke zum Einsatz kommen.

⁶⁷ Abiodun 2014, S. 5.

⁶⁸ Rovine 2015, S. 19.

⁶⁹ Diese Differenzierung ist notwendig, da 'Textilien' laut DIN 60000 als Sammelbegriff für textile Faserstoffe sowie Halb- und Fertigfabrikate verschiedener Zweige der Textilindustrie – also auch Kleidung – verwendet wird.

1.1 Die Perspektive: Mode als kultureller Archivort

Sieht man Mode als Manifestation, als materiellen Ausdruck von *flows* und Prozessen zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort an, so lässt sich diese im Umkehrschluss als Speicher dieser *flows* und Prozesse verstehen. Aus dieser Perspektive heraus stellt Mode ein Speichermedium, ein materielles Archiv dar. In Anlehnung an Mbembe schlage ich daher vor, auch Mode als Teil der “new archives’ of contemporary African life” zu betrachten, die dadurch entstehen, dass Netzwerke und soziale Beziehungen auf dem ganzen Kontinent transformiert und in neuen Formen institutionalisiert werden.⁷⁰

Mode als Archivort soziokultureller Einschreibung und Manifestation von Zeitgeist zu verstehen, eröffnet neue Perspektiven für die Analyse und Kontextualisierung von Mode. Als Grundlage hierfür bietet sich das Modell des (bekleideten) Körpers als Medium kultureller Erinnerung im Sinne eines Körpergedächtnisses und dessen Erweiterung an.

Der Körper als Archiv

Der Körper gilt als Ort vielfältiger kultureller Einschreibungen: Bereits Marcel Mauss verwies in “Die Techniken des Körpers” darauf, dass sich Gesellschaften traditionsgemäß ihres Körpers bedienen: Er ist das “erste und natürlichste Instrument des Menschen”.⁷¹ Dieser erfährt kulturspezifische Prägungen, die in einem engem “Zusammenspiel von Körper und moralischen oder intellektuellen Symbolen” stattfinden.⁷² Pierre Bourdieu hebt hervor, dass sich die Strukturen des Gruppen- oder Klassenhabitus ebenfalls in Körpertechniken einschreiben und “mit einer Vielzahl sozialer Beziehungen und Werten befrachtet” sind.⁷³ Bereits hier klingt die Funktion des Körpers als Speichermedium an, der zum Träger kultureller und sozialer Einschreibungen wird.

Claudia Öhlschläger und Birgit Wiens betrachten den Körper als ein "Medium der Erinnerung, der Einschreibung, Speicherung und Transformation kultureller Zeichen, [...] deren Bedeutung den Diskursregeln zur Erzeugung von Macht, Sexualität, Wahrheit und Wissen unterliegt".⁷⁴ Durch kulturelle Prozesse geformt – laut Judith Butler “konstruiert” – kann der Körper als Speicher individueller wie kollektiver Erinnerungen gelten, als ein Ort der

⁷⁰ Mbembe (2001), S. 1. Im Original: “networks and social relations all over the continent are being transformed and institutionalized in new forms”.

⁷¹ Mauss 1975, S. 206. Mauss versteht unter Körpertechniken “die Weisen, in der sich die Menschen in der einen wie der anderen Gesellschaft traditionsgemäß ihres Körpers bedienen”, siehe S. 199.

⁷² Ebd., S. 206.

⁷³ Bourdieu 1976, S. 190.

⁷⁴ Öhlschläger und Wiens 1997, S. 10. Hier mit Bezug auf Foucault [1970] 1991.

Einschreibung und der Archivierung kulturellen Wissens.⁷⁵ An diese Gedächtnisfunktion des Körpers knüpft auch Aleida Assmann an, die den Körper als ein Medium des Gedächtnisses sieht, das einen spezifischen Umgang mit dem kulturellen Gedächtnis eröffnet: Erinnerungen werden durch Habitualisierung stabilisiert und durch die Kraft der Affekte verstärkt.⁷⁶

Im Kontext Afrikas diskutiert Heike Behrend Inskription und Inkorporation als Praktiken, die den Körper zum Archivort machen.⁷⁷ Inskriptionen beispielsweise lassen den Körper zur Fläche werden, in die sich das zu Erinnernde einschreibt. An Körpern zeigt sich ihre „zeitliche und räumliche, wissenschafts- und gesellschaftspolitische Gebundenheit“.⁷⁸

Dies lässt sich auf den bekleideten Körper ausweiten: So finden sich in vielen afrikanischen Kulturen Musterungen, Motive und Symbole von Körperverzierungen, die auf die Haut gemalt oder eingeritzt werden, auch auf Textilien wieder, in Form von Drucken, Stickereien und eingewebten Motiven.⁷⁹ Direkte Bezüge werden dabei in der Namensgebung deutlich: Bei den Yoruba gelten Bezeichnungen wie *pele* sowohl für Körpermarkierungen als auch für Textildessins.⁸⁰ Elisha Renne betont die enge Verbindung dieser beiden Formen des „dressing the body“, die nicht nur auf ästhetische Präferenzen, sondern auch auf soziale Funktionen verweisen.⁸¹

Kleidung als Erweiterung des Körperarchivs

Terence Turner, der den Begriff der „social skin“ prägte, spricht von Kleidung beziehungsweise Körperschmuck als *dem* kulturellen Medium, das nicht nur am unmittelbarsten für die Formierung und Vermittlung persönlicher wie sozialer Identität zuständig ist, sondern auch für die Konstruktion des Individuums als sozialer Akteur beziehungsweise als kultu-

⁷⁵ Der Begriff der *Konstruktion* bezieht sich hier auf Judith Butlers Neu-Perspektivierung des Körpers als 'Konstruktion' in ihren Publikationen *Gender Trouble* (1990) und *Bodies that Matter* (1993), die „erst in und durch die Markierung(en) der Geschlechtsidentität *ins Leben gerufen wird*“, siehe Öhlschläger und Wiens 1997, S. 12. Zum Zitat Butler siehe Butler 1991, S. 26.

⁷⁶ Assmann [1999] 2003 S. 19–20.

⁷⁷ Zur Inskription gehören Praktiken, die der Schriftlichkeit verpflichtet sind, wie Beschneidungen oder Tätowierungen als Einschreibung in den Körper. Inkorporative Praktiken wie beispielsweise temporäre Geistbessenheit hingegen machen den Körper zu einem Behälter, einem zeitlich begrenzten Archivort. Siehe Behrend 2002, S. 84.

⁷⁸ Samida, Eggert u.a. 2014, S. 222.

⁷⁹ Siehe hierzu beispielsweise Roberts 2007 und Renne 2010.

⁸⁰ Vgl. Duncan Clarke 'adireafrican textiles' Instagram-Post vom 08. Januar 2020: "Carefully made stich resist patterned cloth with repeats of four different motifs, including the groups of parallel lines that were called *pele*, 'tribal marks'", <https://www.instagram.com/p/B7DqpVvH7kZ/?igsh=MXNkZGNweHFidnN0bw==>, aufgerufen am 11. April 2024. Vgl. auch Oyeniyi 2012, S. 120 und 124.

⁸¹ Renne 2010, S. 74.

relles 'Subjekt'.⁸² Die zweite Haut als Ort kultureller Einschreibung und Verhandlung gesellschaftlicher Normen kann ebenso wie die erste Haut aufgrund ihrer Speicherfunktion als eine Form des kulturellen Gedächtnisses betrachtet werden. Unter kulturellem Gedächtnis versteht Jan Assmann eine der "Außendimensionen des menschlichen Gedächtnisses".⁸³ Zu diesen Außendimensionen gehört auch das 'Gedächtnis der Dinge', zu dem er Kleidung zählt. Sofern diese auf einen Sinn verweist, überschreitet sie den "Horizont des Dinggedächtnisses" und wird zum Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses, zum "sozialen Gedächtnis", da sie den "impliziten Zeit- und Identitätsindex explizit" werden lässt.⁸⁴ Dieser, dem Gedächtnis der Dinge innewohnende Zeitindex, deutet "mit der Gegenwart zugleich auch auf verschiedene Vergangenheitsschichten" hin.⁸⁵ Somit ist er im Hinblick auf Mode von großem Interesse, da sich hier die zeitlichen Ebenen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vereinen: Als Medium des kulturellen Gedächtnisses reproduziert oder hinterfragt die Mode die Vergangenheit in der Gegenwart, die Assmann mit Bezug auf Maurice Halbwachs als "soziale Konstruktion", als "kulturelle Schöpfung" bezeichnet.⁸⁶ Als Speichermedium verhandelt die Mode das Verhältnis von tradierten Normierungen und Neuerungen und speichert die Veränderungen im kulturellen Archiv.

Mit Halbwachs sieht Assmann das kulturelle Gedächtnis auch als ein soziales Phänomen, das einen Bezugsrahmen bildet, einen "sozialen Rahmen", der sowohl für das individuelle Gedächtnis wie auch für das Gruppen- beziehungsweise Kollektivgedächtnis oder gar das Gedächtnis einer Nation gelten kann.⁸⁷ Diese Rahmung steuert jedoch nicht nur die Erinnerung, sondern auch das Vergessen. Auch hier wirkt Kleidung als Archiv und kann als Indikator gesellschaftlichen Wandels herangezogen werden. Sich dem Aspekt des Erinnerns und Vergessens in der Mode zu widmen, ist insbesondere dann von Interesse, wenn der Rückgriff auf die Vergangenheit in einem sozialen und/oder politischen Kontext steht: Was wird wann in die Gegenwart zurück geholt und warum? Welche (gesellschaftlichen) Werte sind daran geknüpft und welche Funktion hat die Reaktivierung von (vermeintlich) Vergessenem in der Gegenwart? Und welche Rolle spielt diese im Hinblick auf die Stiftung von Identität?

⁸² Vgl. Turner 2012, S. 487 und 501.

⁸³ Assmann 1992, S. 19.

⁸⁴ Ebd., S. 20–21. Mit dem Begriff des "sozialen Gedächtnisses" bezieht sich Assmann auf Aby Warburg.

⁸⁵ Ebd., S. 20.

⁸⁶ Ebd., S. 48.

⁸⁷ Ebd., S. 36–37.

Kleidung als kultureller wie kollektiver Archivort

Kollektive Identität wird durch ein gemeinsames Symbolsystem vermittelt, zu dem nicht nur die Sprache, sondern auch “Riten und Tänze, Muster und Ornamente, Trachten und Tätowierungen” zählen.⁸⁸ Assmann nennt diesen Komplex an gemeinsamen Symbolen und Zeichen “kulturelle Formation” und sieht darin *das Medium*, “durch das eine kollektive Identität aufgebaut und über Generationen hinweg aufrechterhalten wird”.⁸⁹ In der Mode vereinen sich sowohl individuelle wie kollektive Erinnerungen, wie auch die Fallstudien zeigen werden. Dabei kann der (bekleidete) Körper als “Mikrokosmos der Gesellschaft” gelten, der diesen zum Ort seiner Einschreibung macht.⁹⁰ Es ist die “symbolische Sinnwelt”, die den gemeinsamen Erfahrungs-, Erwartungs- und Handlungsraum einer Kultur bildet.⁹¹ Das Kollektivgedächtnis ist dabei “identitätskonkret”, es ist eng mit seinen Träger:innen verbunden und kann nicht beliebig in andere Kontexte übertragen werden.⁹²

Für die Betrachtung von Mode spielt dieser Faktor im Hinblick auf den Wirkraum eine wichtige Rolle und stellt Fragen nach der Vermittlung von Bedeutung und Sinn, insbesondere dann, wenn, wie im Kontext dieser Arbeit, sowohl ein lokales wie ein globales Publikum adressiert wird.

So lässt sich zusammenfassend sagen, dass Mode, ausgehend vom Körper als Ort der kulturellen Einschreibung und Speicherung, als dessen Erweiterung ebenfalls als Medium des kulturellen Gedächtnisses und somit als Speichermedium und Archivort gelten kann. Für die Analyse und Kontextualisierung von Mode lässt sich dies im Hinblick auf kulturelle wie soziale, individuelle wie kollektive Einschreibungen nutzbar machen, ebenso wie auf das Verhältnis der zeitlichen Ebenen Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft und den damit verbundenen Bedeutungen und Kontexten.

Gleichzeitig kann Mode selbst als eine Körpertechnik verstanden werden, die ein “spezifisches Modewissen und Körperwissen hervorbringt”.⁹³ Dies lenkt den Blick auf die Dinge und deren Materialität selbst und schließt an den *material turn* in den Sozial-, Geistes- und Naturwissenschaften an, mit dem in den vergangenen Jahrzehnten die Aufmerksamkeit auf “alternative forms of knowledge and communication” jenseits von Sprache und

⁸⁸ Ebd., S. 139.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Samida, Eggert u.a 2014, S. 222, hier mit Bezug auf Douglas 1966, die mit *social body* “sowohl den sozial geformten als auch den Gesellschaftskörper bezeichnet.”

⁹¹ Assmann 1992, S. 39. Der Begriff “symbolische Sinnwelt” zitiert Berger und Luckmann 1966.

⁹² Ebd.

⁹³ Lehnert 2013, S. 58.

Schrift in den Fokus gerückt ist.⁹⁴ Damit geht ein Perspektivenwechsel einher: Monika Wagner schlägt vor, das Material der Kunst nicht als technische Gegebenheit, sondern als ästhetische Kategorie zu betrachten, die auch soziale Zuschreibungen offenlegt. Daniel Miller fordert, Dinge als Teil einer Ontologie zu sehen und nicht nur als Resultat von Eigenschaften und Funktionen.⁹⁵ Bruno Latour stellt menschlichen Akteuren nicht-menschliche 'Aktanten' zur Seite und betont auf diese Weise die besondere Rolle, die Objekten im Prozess der sozialen Interaktion zukommt.⁹⁶

Mit Bezug auf das Textile schlägt Nina Sylvanus den Begriff der "dense materiality" vor und nimmt dabei die ästhetische, materielle und semiotische Dichte in den Blick "to consider what its material and visual properties mean in specific social and historical contexts and how they are experienced and steeped in gender, national politics, cross-cultural patterns of influence".⁹⁷

Für die Betrachtung von Mode wird im Anschluss hieran vorgeschlagen, den Blick auf die Materialität von Objekten zu lenken und diesen Wirkmacht zuzugestehen. Zudem erlaubt diese Perspektive, Kleidung als Wissensobjekte zu betrachten, ist doch die "symbolische Sinnwelt" einer Gesellschaft, so Assmann, nicht nur in der gemeinsamen Erinnerung, sondern auch im gemeinsamen Wissen kodiert.⁹⁸

"[F]ashion as political language"⁹⁹

Die Körperoberfläche als "principal site of social and political action" zu verstehen, bedeutet auch, die sozialen und politischen Implikationen von Kleidung anzuerkennen und damit ihre Fähigkeit, gesellschaftliche Debatten wie gesellschaftlichen Wandel mitzustalten.¹⁰⁰ Für Barbara Vinken liegt dies vor allem darin begründet, dass sich Mode als manifestierter Zeitgeist heute nicht mehr in spezifischen elitären Kreisen abspielt, sondern für alle sichtbar auf der Straße.¹⁰¹ Mit dieser Eigenschaft und Reichweite ist Mode im

⁹⁴ Kreamer, Roberts u.a. 2007, S. 13.

⁹⁵ Vgl. Wagner 2001, Miller 2005.

⁹⁶ Vgl. Latour 2007.

⁹⁷ Sylvanus 2016, S. 5, 14–15.

⁹⁸ Assmann 1992, S. 140.

⁹⁹ Allman 2004, S. 1.

¹⁰⁰ Hendrickson 1996, S. 3.

¹⁰¹ Vinken 2005, S. 41.

Unterschied zur Kunst niederschwellig – alle tragen Kleidung und sind somit aktiv eingebunden in soziale „Praktiken der Diskurs(re)produktion“.¹⁰²

Andererseits kann Kleidung auch zum „Gegenstand bewusster sozialer Strategie“ werden.¹⁰³ In Nigeria finden sich diverse historische Beispiele dafür, dass Kleidung bei der Verhandlung gesellschaftspolitischer Themen eine wichtige Rolle spielt. Zu diesen zählen die bereits erwähnten nationalen Unabhängigkeitsbewegungen Ende des 18. und frühen 19. Jahrhunderts sowie die politischen Proteste der Marktfrauen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, auf die an späterer Stelle im Detail zurückzukommen ist. Kleidung diente hier als machtvolles nonverbales Kommunikationsmedium, das den Protesten visuelle Einheit verlieh; sie wurde zu einem politischen Instrument, dessen Botschaft nicht ignoriert werden konnte. Judith Byfield schreibt:

In Yoruba society's rich aesthetic and cultural landscape, dress communicated a range of ideas and social conventions, including identity, character, and status. Though subject to rapidly evolving styles and fashions, dress could be adapted to express everything from material conditions to ideological debates. Thus it became a critical tool in the contentious and symbolically rich world of politics.¹⁰⁴

Bewusst wurden bei den Protesten bestehende (Kleider-)Normen gebrochen und bis dato gültige gesellschaftliche Vereinbarungen in Frage gestellt. Zudem zeigte sich die Wirkmacht von Kleidung in ihrer politischen Dimension, offenbarte ihre Fähigkeiten, zu vereinen, abzugrenzen, herauszufordern sowie eindeutige Botschaften auszusenden, die nicht ignoriert werden konnten.¹⁰⁵

Somit liegt die Macht von Mode einerseits in ihrer Spiegelfunktion, darin, dass „clothing, and dress generally, as an alternative archive [...] provides a window not only onto social change, but into African self-identities, self-representation“.¹⁰⁶ Andererseits bedient sie sich des Körpers als „Medium der Subjektivierung als auch ein Ort gesellschaftlicher Ordnungsversuche und nicht zuletzt politischer Konflikte“.¹⁰⁷ In dieser engen Verbindung von Kleidung und Körper ist Mode in ihrer politischen Dimension als eine erweiterte Form von Körperpolitiken zu verstehen und kann als Analysekategorie herangezogen werden, wenn es

¹⁰² Keller 2008, S. 100.

¹⁰³ Samida, Eggert u.a. 2014, S. 37 unter Bezug auf Bourdieu 1976.

¹⁰⁴ Byfield 2004, S. 31.

¹⁰⁵ Vgl. Allman 2004, S. 1.

¹⁰⁶ Ebd., S. 4.

¹⁰⁷ Schmincke 2019a, S. 7.

um Wandel beziehungsweise um Veränderungen gültiger Körperbilder, Körperpraktiken und Körperselbstverhältnisse geht.¹⁰⁸

“Because fashion is closer to personal identity than other material objects”, so Barbara Burman und Carole Turbin, “it reveals significant social change at several levels, and subtle links between changes in individual and historical processes [...].”¹⁰⁹ In historischen Prozessen wie der Unabhängigkeitserwerbung einer Nation spielen ‘fashion politics’ wie ‘body politics’ im Rahmen des Nation-Buildings eine wichtige Rolle, gerade im Hinblick auf die (Neu-)Formierung kultureller Identität.¹¹⁰

Zur Betrachtung dieser schlägt Hall zwei Perspektiven vor:

The first position defines ‘cultural identity’ in terms of one shared culture, a sort of collective ‘one true self,’ hiding inside the many other, more superficial or artificially imposed ‘selves,’ which people with a shared history and ancestry hold in common. Within the terms of this definition, our cultural identities reflect the common historical experiences and shared cultural codes which provide us, as ‘one people,’ with stable, unchanging and continuous frames of reference and meaning, beneath the shifting divisions and vicissitudes of our actual history.¹¹¹

Diese Konzeption von kultureller Identität spielt gerade für die Zeit während und nach der Unabhängigkeitserwerbung eine zentrale Rolle und gründet sich auf Visionen der Vertreter der *Négritude* wie Aimé Césaire und Léopold Senghor sowie früherer panafrikanischer Bewegungen. In seiner zweiten Perspektive stellt Hall den Prozess der Produktion von Identität in den Vordergrund, in der kulturelle Identität als “a matter of ‘becoming’ as well as of ‘being’“ verstanden wird und einer permanenten Transformation unterliegt.¹¹² Hier ist Identität weniger in einer gemeinsamen Vergangenheit gegründet als vielmehr in einer Neu- oder Nacherzählung (“retelling”) der Vergangenheit: “We should not, for a moment, underestimate or neglect the importance of the act of imaginative rediscovery which this conception of a rediscovered, essential identity entails.”¹¹³ Beide Perspektiven werden sich als hilfreich für die Betrachtung von Mode erweisen, da Hall Identität als eine Politik der Positionierung ausmacht, die bestimmt, ob wir durch Erzählungen in der Vergangenheit

¹⁰⁸ Vgl. Schmincke 2019b, S. 25.

¹⁰⁹ Burman und Turbin 2002, S. 375.

¹¹⁰ Siehe hierzu auch Pinther und Weigand 2018, S. 12–17 (Forms of Independence – Transforming the Nation) und S. 41–53 (Transform(n)ation).

¹¹¹ Hall [1990] 2021, S. 258.

¹¹² Ebd., S. 260.

¹¹³ Ebd., S. 259.

positioniert werden oder uns durch Nach- oder Neuerzählungen selbst darin verorten können.¹¹⁴

So zeigt sich die Macht von Mode darin, Identitätspolitiken einerseits zu materialisieren und andererseits bewusst zu formen. Referenzen auf Vergangenes in der Mode sagen daher – als 'Nacherzählung' oder 'Neuerzählung' – mehr über die Gegenwart als über die Vergangenheit selbst aus. Dabei ist zu berücksichtigen, dass Kultur innerhalb dominanter Regimes materieller und visueller Repräsentationen (re-)konstruiert wird, die entweder bestätigt oder unterlaufen werden können. Hall verweist in diesem Zusammenhang auf "hidden histories", die eine bedeutende Rolle bei der Entstehung wichtiger gesellschaftlicher Bewegungen wie der Frauenbewegung oder antikolonialer und antirassistischer Bewegungen spielten.¹¹⁵ Da die 'verborgenen' Geschichten das Potenzial besitzen, vergessene Verbindungen wiederherzustellen, erweisen sie sich als ein wirkmächtiges Mittel für die Neuformierung kultureller Identität. Auf die *hidden histories* wird zurückzukommen sein, insbesondere bei den zeitgenössischen Designpositionen, um deren identitätsstiftende Rolle in materieller wie diskursiver Form zu untersuchen.

Burman und Turbin sehen in 'materiellen' Strategien einen wichtigen Beitrag zu sozialer Transformation: Gerade die Kleidung, die wie kein anderer materieller Gegenstand mit der individuellen Identität verbunden ist, weise ideologische Aspekte auf, die sie befähigen, Individuen und Gesellschaften zu verbinden.¹¹⁶ So sei es naheliegend, dass sich auch politische Führungen sartorialer Strategien bedienen, wenn es nationale Identitäten zu formieren, neu auszurichten oder zu festigen gilt.¹¹⁷ Der Einsatz von Kleidung als Mittel des Nation-Buildings findet sich in afrikanischen Staaten in verschiedenen Formen wieder, die an späterer Stelle zur Diskussion kommen werden. Die Tatsache jedoch, dass Politiker:innen Kleidung als Mittel zur Erreichung ihrer Ziele erkannt und eingesetzt haben, unterstreicht die politische Bedeutung von Kleidung sowohl auf individueller als auch auf nationaler Ebene.¹¹⁸ Die Soziologin Martina Löw weist darauf hin, dass soziales Handeln immer durch zwei Aspekte geprägt ist: einen "materiellen" und einen "symbolischen" Aspekt.¹¹⁹ In der Kleidung vereinen sich beide Aspekte, so dass mit Kleidung ein wirkmächtiges Instrumentarium zur Verfügung steht. Doch wie genau entfaltet sich die Wirkmacht von Mode?

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 260.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 259.

¹¹⁶ Vgl. Burman und Turbin 2002, S. 379.

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 378.

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 379. Siehe auch Osseo-Asare 2021 zu Ghana und Ivaska 2011 zu Tansania.

¹¹⁹ Löw 2001, S. 192. Hervorhebung im Original.

Mode und Agency

In Artefakten verdichten sich "tradierte und kollektive Bedeutungsstrukturen, die soziale Handlungsweisen auslegen oder mitsteuern können".¹²⁰ Als soziale Repräsentationen des Gruppen- oder Klassenhabitus nehmen sie eine aktive Rolle bei der Bildung der 'symbolischen Ordnung' ein.¹²¹ Am Beispiel der Kabylei in Algerien beschreibt Bourdieu, wie Kleidung und Schmuck als soziale Repräsentationen verschiedener Altersgruppen dienen, wie hierdurch Altersgrenzen definiert und die den "verschiedenen Altersgruppen aufgezwungenen Beschränkungen symbolisch manipuliert" werden.¹²² Artefakte können mit Bourdieu somit als "Gegenstand bewusster sozialer Strategie" gelten, die sowohl die Kontinuität symbolischer Ordnungen gewährleisten als auch diese aufbrechen können.¹²³

Bruno Latour betont in seiner 'Akteur-Netzwerk-Theorie' die besondere Bedeutung von Dingen: Innerhalb sozialer Interaktionen leisten sie ihren Beitrag als "unsichtbares und treues Handwerkszeug, als determinierende Superstruktur und als Projektionsfläche."¹²⁴ Latour bezeichnet Dinge als *Aktanten* in Erweiterung des Begriffs 'Akteur' und definiert sie als etwas, das handelt oder dem Handlungsmacht von anderen verliehen wird.¹²⁵

Diese Perspektive greift auch Alfred Gell in seiner Agency-Theorie auf, die er als Kunsttheorie im anthropologischen Kontext entwickelte. Anstatt sich jedoch auf die rein symbolische Funktion von Objekten als Repräsentationen zu konzentrieren, legt Gell seinen Schwerpunkt auf "agency, causation, result, and transformation" und sieht Kunst als ein System von Aktionen, in dem Kunstobjekten eine praktische Vermittlerrolle in sozialen Prozessen zukommt.¹²⁶ Wie Latour schreibt Gell Artefakten Agency zu, die in einem Netzwerk von Beziehungen, die ein Kunstwerk umgeben, in spezifischen interaktiven Setzungen entsteht.¹²⁷ Artefakte beschreibt er als "social agents", die entstehen, wenn sich "fragments of 'primary' intentional agents" in "secondary artefactual forms" manifestieren und verwirklichen.¹²⁸ Am Beispiel von Duchamps Oeuvre oder dem Maori Meeting House zeigt er auf, wie das künstlerische Werk einer oder mehrerer Personen zu deren "distributed

¹²⁰ Froschauer und Lueger 2007, S. 436.

¹²¹ Bourdieu 1976, S. 326.

¹²² Ebd.

¹²³ Samida, Eggert u.a. 2014, S. 37 unter Bezug auf Bourdieu 1976 und Bourdieu 1976, S. 326.

¹²⁴ Latour 2001, S. 13–14. Siehe auch Latour 2007.

¹²⁵ Latour 1996, S. 7. Zur Anwendung der ANT im Design siehe Yaneva 2009.

¹²⁶ Vgl. Gell 1998, S. 6. Hervorhebung im Original.

¹²⁷ Ebd., S. 8.

¹²⁸ Ebd., S. 21.

mind” wird.¹²⁹ Dabei wird Agency jedoch nicht nur auf Objekte übertragen, sondern wohnt materiellen Entitäten auch selbst inne.¹³⁰ Diese Sichtweise wird für die Betrachtung von Mode aufgegriffen, zumal sie angeschlussfähig an sozioreligiöse Konzepte der Yoruba ist: “Yoruba art forms are affective – they *cause*, they *influence*, they *transform*.¹³¹

Aida Bosch stellt in ihrem Entwurf einer Kulturoziologie der Dinge die Frage, ob der Mensch von Dingen lernen kann.¹³² Diese “fungieren als Brücke zwischen Individuum und Kultur, und zwar in beide Richtungen”, so Bosch, und vermitteln Kultur “durch implizites Wissen, über den Gebrauch und die stillschweigend gewusste Bedeutung der Dinge”.¹³³ Werden Dinge nun verändert, etwa mit neuen Konzepten versehen, ändern sich auch Gebrauch und Bedeutung – und mit ihnen der Habitus. Kleidung nimmt in der Kategorie der Dinge eine besondere Stellung ein, da sie eng mit dem Körper verbunden ist.

Jennifer Craik zufolge wird die Art und Weise, wie wir unseren Körper kleiden, zu einem Barometer für die Beziehung von Körper und Habitus.¹³⁴ Dabei betont sie, dass der Körper nicht nur technischer und sozialer Natur ist, sondern die Verkörperung politischer Ordnungen.¹³⁵ In ihrer normierten Form repräsentiert Kleidung zudem “kollektiv geteilte zeitlich-räumliche Ordnungen”, die, wenn verändert, zunächst bestehende Ordnungen in Frage stellen und in der Folge neue, kollektiv geteilte zeitlich-räumliche Ordnungen hervorbringen können.¹³⁶

Mit Blick auf die Rolle von Mode in Zeiten gesellschaftlichen Wandels wird daher insbesondere das Verhältnis Körper – Kleidung – Raum ins Zentrum rücken.

¹²⁹ Miller 2005, S. 13.

¹³⁰ Vgl. Gell 1998, S. 27. Siehe auch S. 29: “Material inherently dictates to artists the form it assumes.”

¹³¹ Abiodun 2014, S. 5. Hervorhebung durch die Verfasserin.

¹³² Bosch 2012, S. 56ff.

¹³³ Ebd., S. 57.

¹³⁴ Craik 2009, S. 139.

¹³⁵ Ebd., S. 137.

¹³⁶ Bosch 2012, S. 66.

1.2 Kunst- und kulturwissenschaftliche Methodik in Verbindung mit angewandter Designforschung – Ein transdisziplinärer Ansatz

Die vorliegende Dissertation ist in der Kunstgeschichte verortet, wenn auch methodisch und theoriebildend in enger Verknüpfung mit anderen Disziplinen. Sie verbindet kunst- und designtheoretische Ansätze mit kultur- und sozialwissenschaftlichen wie anthropologischen Herangehensweisen. Aufgrund des Mangels an empirischer Forschung und Primärquellen basiert ein Großteil dieser Arbeit auf einer Forschung vor Ort, die in Lagos, dem Zentrum der nigerianischen Kunst- und Modeszene, und an weiteren Orten in Süd- und Zentralnigeria im Zeitraum 2017–2019 und 2021–2022 durchgeführt wurde.¹³⁷

Meine Forschung vor Ort mit einer Aufenthaltsdauer von insgesamt 18 Wochen im Rahmen des DFG-Projekts stützte sich zunächst auf Interviews mit Mode- und Kulturschaffenden sowie Zeitzeug:innen, die die ersten Jahrzehnte nach der Unabhängigkeit selbst miterlebten. Neben diesen semi-strukturierten Interviews oder Interviews anhand von Bildmaterial (etwa bei Shade) ergaben sich während der teilnehmenden Beobachtung auch viele informelle Gespräche, die auf der Straße, auf Märkten, in Geschäften, Showrooms, Ateliers, Kunstinstitutionen und bei Veranstaltungen wie der Lagos Fashion Week geführt werden konnten.

Zusätzlich zum DFG-Projekt fand im Februar 2019 ein weiterer Aufenthalt statt: Mit Adeju Thompson, dem Gründer von *Lagos Space Programme*, entstand die Idee, gemeinsame Reisen in die Yoruba-Städte Ibadan, Abeokuta, Oshogbo und Ile-Ife zu unternehmen. Ziel dieser Reisen war einerseits, in den Universitätsbibliotheken von Ibadan und Ile-Ife nach Primärquellen, etwa der *Drum Nigeria Edition*, sowie nach Literatur zu Textilien, Yoruba-Kunst und *Ifa* zu recherchieren. Andererseits zeichnete sich bereits im Vorfeld der Reise

¹³⁷ Die an das DFG-Projekt anschließende Designforschung *New Parameters of Making* wurde im Rahmen der "Kreativen Mittel 2020" des Auswärtigen Amtes gefördert und sah eine kulturübergreifende Zusammenarbeit zwischen Deutschland und afrikanischen Ländern zur Förderung der Kreativwirtschaft vor. Im Mittelpunkt der zweijährigen Zusammenarbeit in Kooperation mit Juliane Kahl (Responsive Fashion Institut) und unseren Partner:innen Fozia Endrias (Fozia Endrias™) in Äthiopien und Yegwa Ukpo (Newtype Studios) in Nigeria stand ein gemeinsamer Wissensaustausch und eine gemeinsame Wissensproduktion, um mit Schwerpunkt auf Themen wie 'Local knowledge systems', 'Ecological and sustainable design futures', 'Speculative design futures' und 'Collective/shared design futures' neue kollaborative Designansätze und Herangehensweisen zu erforschen und zu implementieren. Für das in Nigeria durchgeführte Design-Mapping wurden verschiedene Regionen in Süd- und Zentralnigeria bereist, um Dokumentationsmaterial zu regional typischen Materialien, Kulturtechniken, prä- und postkolonialer Architektur sowie lokalen Wissenssystemen zu generieren und eine Zusammenarbeit mit lokalen Produzenten zu initiieren. In diesem Kontext konnte ein langes Interview mit dem Künstler Demas Nwoko geführt werden, der nicht nur Gründungsmitglied der Künstlergruppe *Art Society* war, die den postkolonialen Modernismus in Nigeria mitbegründete, sondern sich zudem als Architekt und Designer dem Aufbau der postkolonialen Nation widmete. Die beim Besuch seines Wohnhauses, seiner weiteren Bauten in Delta State und Edo State ebenso wie der New Culture Studios in Ibadan gemachten Erfahrungen erlaubten nicht, nur einen umfassenden Einblick in sein künstlerisches Werk zu erhalten, in dem die Aktualisierung von kulturellem Wissen eine zentrale Rolle spielt, sondern auch, ein körperliches, multisensorisches Verständnis seines architektonischen Werks zu erlangen. Dazu zählen die Christ The King Parish Church (1996–2006) in Idumuje Ugboko, die St. Paul's Cathedral (1984–1998) und die Miss Pearce Chapel (1986–) in Issele-Uku, Delta State, und die Benedictine Monastery (1987–2005) in Ewu, Edo State.

aufgrund gemeinsamer Interessen und meiner früheren Tätigkeiten im (Mode-)Design ein zunehmender Einbezug in Thompsons Kollektionsentwicklung ab, der zu gemeinsamen Recherchen, textilen Experimenten rund um 'post-adire', einer Zusammenarbeit mit Produzierenden vor Ort und schließlich zur Entwicklung neuer textiler Flächen führte.¹³⁸

Um praktische Zusammenarbeit und wissenschaftliche Forschung nicht zu vermischen, so die damalige Überlegung, wurde die Reise getrennt behandelt und aus eigenen Mitteln finanziert, wenngleich die Literaturrecherche der wissenschaftlichen Forschung zugute kam. Da mir die Reisen und die Zusammenarbeit mit Thompson jedoch signifikante Einblicke in die kulturellen Strukturen im südwestlichen Nigeria gewährten und mich zudem in eine ethnographische Form der Kollektionsrecherche und -entwicklung einbezogen, die im Gegensatz zu meinen eigenen Erfahrungen im westlichen Modesystem stand, habe ich mich entschlossen, die während der Reisen gewonnenen Erkenntnisse sowie praktisches Erfahrungswissen in die Arbeit einfließen zu lassen: Für diese schlage ich einen transdisziplinären Ansatz vor, der wissenschaftliche Methoden mit angewandter Kunst- und Designforschung verbindet.

Ein angewandter Forschungszugang erweist sich dann als sinnvoll und erkenntnisreich, wenn – wie in der Mode – implizites und inkorporiertes Wissen eine zentrale Rolle spielt. In Bezug auf den Forschungskontext Nigeria zeigte sich zudem, dass bestimmte Wissensformen entsprechender Zugänge bedürfen: Spezifisches kulturelles Wissen, etwa an ein Handwerk gebundenes Wissen wie die *adire*-Herstellung, wird in Familientradition weitergegeben und ist oft Erfahrungswissen. Aus diesem Grund konnten viele Sachverhalte erst im Rahmen der praktischen Zusammenarbeit angesprochen und geklärt werden. Anschlussfähig ist ein transdisziplinärer Ansatz an Forschungszugänge, die statt einer (passiven) teilnehmenden Beobachtung eine aktive Teilnahme, gekennzeichnet durch angewandte Formen der Wissensgenerierung, fordern. Spittler beispielsweise schlägt eine 'Dichte Teilnahme' vor, die Lehre und Praxis ebenso wie natürliche Gespräche (in Ergänzung oder als Alternative zu Interviews), Erleben und Gebrauch der Sinne einbezieht.¹³⁹ Unter 'dichter' Teilnahme versteht Spittler größtmögliche soziale Nähe, um auf diese

¹³⁸ Der aus eigenen Mitteln finanzierte Nigeria-Aufenthalt fand im Februar 2019 statt. Die gemeinsame Erforschung von 'post-adire' führte neben experimentellen Textilmusterungen auch zur Entwicklung und Anfertigung von handgestrickten Showteilen für die Spring/Summer-Kollektion 2020 *Project 4 Guerrilla*. Die Ergebnisse der Zusammenarbeit mit *Lagos Space Programme* wurden auf der Lagos Fashion Week 2019 und 2020, der Arise Fashion Week 2020 und im Rahmen der Ausstellung *Africa Fashion* im Victoria & Albert Museum South Kensington 2022/23 vorgestellt. Sie sind außerdem im RISD Rhode Island School of Design Museum in Providence (RI), USA, als Teil der ständigen Sammlung zu sehen.

¹³⁹ Spittler 2001.

Weise eine authentischere und umfassendere Perspektive zu gewinnen.¹⁴⁰ Er verweist darauf, dass Forschende ihre wichtigsten Informationen nicht durch Interviews erhalten, „sondern durch die informelle und implizite Kooperation mit der Bevölkerung“.¹⁴¹ Spezifische kulturelle Kontexte können dann andere Zugänge und Methoden erfordern, wenn beispielsweise, wie in meinem Forschungskontext, eine Nichtkenntnis der lokalen Sprache vorliegt, andere kulturelle Kodes vorhanden sind oder es sich um situiertes Wissen handelt, das öffentlich nicht zugänglich ist. Marchand betont in diesem Zusammenhang den Mehrwert von '*knowledge-making practices*' und geht so weit, „apprenticeship as both a mode of learning and a field method“ vorzuschlagen.¹⁴² Ihm zufolge entfalten sich Praxis und Verständnis dialogisch miteinander und ermöglichen einerseits Erfahrungen 'aus erster Hand', andererseits ein größeres Verständnis nuancierter Formen von Kommunikation jenseits der Sprache.¹⁴³ Auch weist er darauf hin, dass der Körper eine Schlüsselrolle bei der Generierung und dem Abruf eines breiten Spektrums von Wissen spielt.¹⁴⁴ Der auf Yoruba-Kunst spezialisierte Kunsthistoriker Henry Drewal zieht als Fazit seiner persönlichen Erfahrungen, die er während einer Ausbildung bei einem Yoruba-Künstler machen konnte, dass zum Verständnis der Kunstformen der Yoruba multiple Sinne erforderlich sind.¹⁴⁵ Mit Bezug auf Paul Stollers Begriff der '*sensuous scholarship*' führt er aus: „Here one no longer aspires to achieve an impossible 'distanced objectivity' of a so-called participant-observer (which historically emphasizes observation). Rather, one works as a sensorially engaged participant, opening many paths to knowledge and understanding.“¹⁴⁶ In diesem Sinne plädiert Drewal für einen körperlichen, multisensorischen Zugang zur (Yoruba-)Kunst, der ein tieferes Verständnis ermöglicht und den er für unerlässlich hält, vor allem, wenn diese selbst auf multisensorischen Prämissen gegründet ist.

Standortbestimmungen im Forschungsfeld

Mit dem Forschungskontext Lagos und einem transdisziplinären Forschungsansatz stellt sich auch die Frage nach der Positionalität, die den Zugang zum Forschungsfeld, die Beziehung zwischen Forschenden und den Forschungsteilnehmenden sowie das Teilen von

¹⁴⁰ Ebd., S. 19.

¹⁴¹ Ebd., S. 21.

¹⁴² Marchand 2010, S. S2 [sic!].

¹⁴³ Ebd., S. S10 [sic!].

¹⁴⁴ Ebd. S. S18 [sic!].

¹⁴⁵ Vgl. Drewal 2005, S. 1.

¹⁴⁶ Ebd., S. 4.

Informationen und damit auch die Generierung von Daten beeinflusst.¹⁴⁷ Zunächst bin ich mir als weiße Geisteswissenschaftlerin und Designerin mit westlicher Sozialisation bewusst, dass ein spezifischer Blick und ein spezifisches Verständnis meine Forschung prägen. Mit einem Hintergrund als (Mode-)Designerin war es mir jedoch möglich, meinen Interviewpartner:innen aus Mode und Kunst, die größtenteils in Europa oder den USA ausgebildet wurden, auf der Ebene beruflicher Professionalität und durch den gemeinsamen Erfahrungshintergrund im Design auf Augenhöhe zu begegnen. Dieser erwies sich auch in der praktischen Zusammenarbeit als vorteilhaft: Meine Mitarbeit, beispielsweise an Textilexperimenten, führten zu einem direkten Einbezug in die Teamarbeit, zu kollaborativen Designprozessen und einer gemeinsamen Wissensproduktion.¹⁴⁸ Gerade auf Reisen und im Rahmen der praktischen Zusammenarbeit konnte somit ein Verhältnis zwischen Forschenden und Beforschten, das oft von Machtasymmetrien gekennzeichnet ist, auf die Ebene von gleichgestellten Teilnehmenden an 'knowledge-making practices' gehoben werden.¹⁴⁹ Auch die Datenerhebung während der Reisen fand, ebenso wie die praktische Zusammenarbeit, im gegenseitigen Austausch mit Thompson statt. Diese Form der Zusammenarbeit lässt sich zugleich im Rahmen seiner eigenen Praxis verorten, die sich durch Kooperationen mit nationalen wie internationalen Kulturschaffenden auszeichnet.

Was den Aspekt der Forscher:innensubjektivität angeht, weist der Soziologe Jo Reichertz darauf hin, dass diese in allen Phasen des Forschungsprozesses eine Rolle spielt, insbesondere bei der Datenerhebung/Feldforschung und der Auswertung der Daten, und aufgrund der notwendigerweise selbst konstruierten Lesart der Daten nicht auszuschließen ist.¹⁵⁰ In meinem Falle spielt subjektives Erfahrungswissen meiner eigenen Designtätigkeit eine wichtige Rolle, das zum einen eingesetzt wurde, um Recherche-, Gestaltungs- und Herstellungsprozesse persönlich, also 'aus erster Hand', zu erleben, und zum anderen, um diese mit meinem eigenen (westlichen) Erfahrungshorizont abzulegen, um auf diese Weise kulturspezifische Herangehensweisen reflektieren zu können.

¹⁴⁷ Generell sei hierzu angemerkt, dass auch Positionalität nicht statisch, sondern kontextabhängig und fluid ist, sich mit dem jeweiligen Gegenüber verändert, auch über die Zeit hinweg, wenn beispielsweise nach mehrmaligen Treffen ein freundschaftliches Verhältnis entsteht.

¹⁴⁸ Die Textilexperimente fanden bei einem *adire*-Produzenten statt, mit dem Thompson zuvor schon gearbeitet hatte. Unsere Experimente wurden von den Mitarbeitern zunächst interessiert beobachtet, bevor sich diese dann aktiv in den Prozess einbrachten. Anschließend wurden die Stoffe mit Techniken der *adire*-Herstellung – verschiedene Arten von Wachsauflauf und anschließendem Färbeprozess – bearbeitet, so dass die entstandenen Stoffmusterungen als Ergebnis eines kollaborativen Designprozesses und einer gemeinsamer Wissensproduktion verstanden werden können.

¹⁴⁹ Siehe hierzu Riley, Schouten, Cahill 2003.

¹⁵⁰ Reichertz 2015, Absatz 8–18, siehe auch Breuer 2003.

Durch die gewonnenen Innenperspektiven sowie ein Verständnis von implizitem, performativem und habituellem Wissen lässt sich im Rückblick zusammenfassend sagen, dass ein transdisziplinärer Ansatz, der wissenschaftliche Forschung und Erfahrungswissen aus der Praxis miteinander verknüpft, um implizites Erfahrungswissen explizit zu machen, im Rahmen meiner Forschung zu einem deutlichen Erkenntnisgewinn beitragen konnte.

Materialzentrierter Ansatz

Die spezifische Form von Mode, die im Mittelpunkt dieser Arbeit steht, kann als Resultat von (konzeptuellen) gestalterischen Prozessen verstanden werden, die in enger Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Konditionen stehen und diesbezüglich Position beziehen. Dies macht sie zum Bestandteil einer materiellen Infrastruktur gesellschaftlicher Diskurs(re)produktion.¹⁵¹ Um dabei das 'agentische' Potenzial von Mode untersuchen zu können, ist eine Auffassung von Materialität erforderlich, die nicht allein als Träger von Zeichen und Bedeutungen verstanden wird, sondern, dem *material turn* folgend, als "selbst an der Generierung von Bedeutungen und der Konstituierung von Wirklichkeit" beteiligt.¹⁵² Tobias L. Kienlin verweist in diesem Zusammenhang auf die Wirkmächtigkeit materieller Kultur, da "von den Dingen andere Botschaften ausgehen können als im sprachlichen Diskurs bewusst werden" und spricht von "materiellen Diskursen", die bestehende gesellschaftliche Verhältnisse bewusst unterwandern können.¹⁵³

Ein materialzentrierter Ansatz bietet hier die Möglichkeit, die semiotischen, ästhetischen und habituellen Qualitäten, die in Kleidung eingeschrieben sind, im Hinblick auf ihre Rolle innerhalb bestimmter Diskurse zu analysieren. Dabei stehen einzelne Kleidungsstücke wie auch komplette Kollektionen im Fokus, ebenso die dort eingesetzten Materialien und Stilelemente. Mit dieser 'materiellen' Diskursanalyse schliesse ich an aktuelle kunst- und designtheoretische Ansätze an, die eine Neuperspektivierung von Artefakten fordern und verbunden sind mit der Anerkennung, dass soziale, politische, technische und ästhetische Wissensformen in Objekten selbst und mittels gestalteter Objekte verhandelt werden, wobei diese Wirkmacht entfalten können.¹⁵⁴

Die Arbeit folgt dem Harawayschen Konzept des situierten Wissens, nachdem Wissen in spezifischen sozialen und historischen Verortungen begriffen werden muss.¹⁵⁵ Mode in ihrer jeweiligen Erscheinungsform ist demnach als Reaktion auf bestimmte räumliche wie

¹⁵¹ Vgl. Keller 2008, S. 100.

¹⁵² Witzgall 2018, S. 13.

¹⁵³ Kienlin 2005, S. 11, 12.

¹⁵⁴ Vgl. hierzu Mareis 2011, Ewenstein und Whyte 2009 sowie Stakemeier und Witzgall 2018.

¹⁵⁵ Vgl. Haraway 1988.

zeitliche Kontexte zu verstehen, als deren Spiegel sie dient ebenso wie sie diese durch ihre (materiellen) Eigenschaften der Konstruktion, Vermittlung und Transformation kultureller Realität mitgestaltet.

1.3 Forschungsstand

Es ist ein Anliegen dieser Arbeit, Mode in den Mittelpunkt kunsthistorischer Betrachtung zu stellen, um ihre Rolle als künstlerisches Medium mit nicht zu unterschätzender Wirkmacht im Hinblick auf gesellschaftliche Transformation hervorzuheben. Diese Perspektive nimmt sowohl in der globalen Modeforschung als auch in der Kunstgeschichte Afrikas nur eine marginale Rolle ein und offenbart somit ein Forschungsdesiderat.

Während Mode in frühen westlichen soziologischen Theorien – von Veblen und Simmel bis hin zu König und Bourdieu – die Rolle zukommt, Klassen und Geschlechter zu trennen und somit die soziale Ordnung zu bestätigen, kritisiert Vinken die fehlende Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Konstruktion von Mode: "It is only in the comforting analyses of the sociologists of fashion that fashion confirms the order of things, and leaves the politics of the day undisturbed."¹⁵⁶ Einzig Walter Benjamin gesteht der Mode mehr zu, als bloße Repräsentation zu sein; für ihn ist sie Zeitgeist in manifestierter Form: "Wer [die Mode] zu lesen verstände, der wüßte im Voraus nicht nur um neue Strömungen der Kunst, sondern um neue Gesetzbücher, Kriege und Revolutionen."¹⁵⁷

Selbst wenn er weitere Erklärungen bezüglich dieser Aussage schuldig blieb, verweist er doch auf Aspekte der Mode, die über die bloße Konstruktion von sozialer Klasse, Identität und Geschlecht hinausgehen. Auch sein Konzept des 'Tigersprungs', das die Fähigkeit der Mode betont, Vergangenes in die Aktualität des Jetzt zurückzubringen – einem Tigersprung in die Vergangenheit gleich –, deutet auf ein spezifisches Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart, das die Mode zum Ausdruck bringt, in dem sie auf jene Bereiche der Vergangenheit verweist, deren Ideen und Konzepte für die Gegenwart relevant sind.¹⁵⁸ Diese 'Informationen', der Kleidung eingeschrieben, verweisen wiederum auf den archivarischen Charakter von Mode: Diese kann demnach als ein materielles Dokument verstanden werden, als Zeitgeist in materieller Form und somit als Barometer gesellschaft-

¹⁵⁶ Vinken 2005, S.4. Vinken bezieht sich unter anderem auf Veblen [1899] 1912, Simmel 1919, König 1971, Bourdieu 1989.

¹⁵⁷ Benjamin [1940] 1991, S. 112.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 701.

licher Entwicklungen. Diese Perspektive wird für die vorliegende Arbeit von zentraler Bedeutung sein.

Modeforschung Afrika

In der Forschung zu Kunst und visuellen Kulturen Afrikas rücken Textilien und Kleidung erst ab den 1970er Jahren ins Blickfeld. Roy Siebers Ausstellung *African Textiles and Decorative Arts* mit gleichnamiger Publikation im Museum of Modern Art 1972 markiert dabei einen Wendepunkt, da Artefakte aus Afrika in einen künstlerischen Kontext und nicht, wie üblich, in einen ethnographischen gestellt wurden.¹⁵⁹ Im gleichen Jahr leistet Joanne B. Eicher mit ihrem Essay "African Dress as an Art Form" einen ersten wichtigen Beitrag zur Bedeutung von Kleidung als Kunstform.¹⁶⁰ Während Textilien schnell den Status einer eigenständigen Kunstform erhalten, wie die zunehmende Anzahl von Ausstellungen und Publikationen in den 1970er und 1980er Jahren in den USA zeigt (viele davon mit einem Schwerpunkt auf Nigeria), bleibt die Mode weitestgehend unbeachtet, auch wenn Eicher hervorhebt, dass "[s]tudying dress in Africa adds to our knowledge of the arts of Africa".¹⁶¹ In der Forschung zu Textilien stehen Herstellungstechniken, Webarten, Färbe- und Musterungstechniken im Vordergrund sowie spezifische ästhetische Prinzipien, die auf übergeordnete kulturelle Kompositionsschemata verweisen.¹⁶²

Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Kleidung beginnt erst Mitte der 1990er Jahre, jedoch im Wesentlichen mit Blick auf traditionelle Kleidungsformen, auch wenn betont wird, dass 'ethnische' Kleidung nicht als statisch zu begreifen ist. Dabei wird das Augenmerk auf die Komplexität von Kleidung als Marker ethnischer Identifikation gelenkt, etwa in Eichers *Dress and Ethnicity: Change Across Space and Time*, oder auf Identitäts-

¹⁵⁹ Vgl. Sieber 1972.

¹⁶⁰ Vgl., Eicher 1972.

¹⁶¹ Eicher 1972, S. 519. Zu den Ausstellungen zählen *Nigerian Handcrafted Textiles* der Joanne & Carl Eicher Collection im Tweed Museum of Art der University of Minnesota, Duluth, kuratiert von Joanne Eicher 1975, und *The Lamb Collection of West African Narrow Strip Weaving* im The Textile Museum in Washington D.C., kuratiert von Venice Lamb, ebenfalls 1975, die gemeinsam mit Judy Holmes 1980 auch die Publikation "Nigerian Weaving" herausgab. 1983 stellt Jean Borgatti *Cloth as Metaphor: Nigerian Textiles at the Museum of Cultural History* in Los Angeles aus, Anne Spencer legt in *In Praise of Heroes: Contemporary African Commemorative Cloth: An Exhibition at the Newark Museum* in Newark 1982–1983 den Fokus auf eine spezielle Form von Gedächtnistextilien. 1987 zeigt Peggy Stoltz Gilfoyle die Ausstellung *Patterns of Life: West African Strip-Weaving Traditions* im Smithsonian National Museum of African Art in Washington D.C.. Die Publikationen von Claire Polakoff "Into Indigo: African Textiles and Dyeing Techniques" (1980) und Monni Adams "Beyond Symmetry in Middle African Design" (1989) lenken zudem den Blick auf Färbetechniken sowie kulturell spezifische Ästhetiken. Siehe auch Eicher 1975, Lamb 1975, Holmes und Lamb 1980, Borgatti 1983, Spencer 1983, Gilfoyle 1987 und Polakoff 1980. Zu den wichtigen Publikationen in diesem Zeitraum zählt zudem John Pictons und John Macks *African Textiles: Looms, Weaving, and Design*, siehe Picton und Mack 1979.

¹⁶² Adams 1989. Irreguläre Kompositionsschemata beispielsweise lassen sich auch in der Musik und im Tanz identifizieren.

und Genderpolitiken in Subsahara-Afrika wie in Hildi Hendricksons *Clothing and Difference: Embodied Identities in Colonial and Post-Colonial Africa*.¹⁶³ Für die vorliegende Arbeit ist Misty Bastians Beitrag in letztgenannter Publikation von Bedeutung, der untersucht, wie von Lagos ausgehende modische Trends – etwa die Adaption von Männerkleidung für die Frauenmode – im südöstlichen Nigeria Umsetzung finden und welche sozialen Konfliktpotenziale daraus erwachsen.¹⁶⁴

Im Hinblick auf die zentrale Forschungsfrage der Arbeit spielt *Fashioning Africa: Power and the Politics of Dress in Africa*, 2004 von Jean Allman herausgegeben, eine wichtige Rolle, da hier der Fokus auf die Wirkmacht von Kleidung in politischen Kontexten sowohl im kolonialen wie postkolonialen Afrika gelenkt wird, unter anderem am Beispiel von Kleidungspolitiken im südwestlichen Nigeria der 1940er Jahre.¹⁶⁵ Dabei wird Kleidung jedoch hauptsächlich aus ethnologischer oder historischer Perspektive untersucht, während Beiträge aus der Kunstgeschichte (noch) deutlich unterrepräsentiert sind.¹⁶⁶

Eine der frühen Publikationen, die sich mit zeitgenössischer Mode in Afrika befasst, ist eine Spezialausgabe der *Revue Noire* aus dem Jahr 1997, die eine Vielzahl von Designer:innen des Kontinents vorstellt. Insbesondere wird dabei der malische Designer Chris Seydou hervorgehoben, dem posthum die Anerkennung zukommt, einer der ersten international renommierten afrikanischen Designer zu sein.¹⁶⁷ In der Modeforschung ist es vor allem Victoria Rovine zu verdanken, dass zeitgenössische Mode in der Kunstgeschichte Afrikas verankert wurde.¹⁶⁸ Jenseits von Mode, die durch ihre Nähe zum westlich geprägten Modesystem definiert ist, fordert sie die Anerkennung der Existenz verschiedener “genres of dress innovation that have not previously been treated as fashion”, und die in lokal situierten Kontexten mit eigenen Geschichten und Ökonomien zu verorten sind.¹⁶⁹ Rovine gehört auch zu den ersten Kunsthistoriker:innen, die sich konzeptuellem Mode- design widmen. Darin sieht sie eine der jüngeren Entwicklungen der globalen Mode-

¹⁶³ Siehe Eicher 1995 und Hendrikson 1996. Bei Eicher wird eine Einteilung von Kleidung in verschiedene Kategorien wie “world fashion”, “ethnic dress” und “national dress” vorgenommen, die das DFG-Projekt neu zu perspektivieren suchte. Siehe diesbezüglich Eicher und Sumberg 1995.

¹⁶⁴ Vgl. Bastian 1996.

¹⁶⁵ Vgl. Allman 2004 und Byfield 2004.

¹⁶⁶ Vgl. Rovine 2015, S. 23.

¹⁶⁷ Vgl. *Revue Noire Special Issue African Fashion* 27, Dezember 1997, siehe auch <https://www.revue-noire.com/en/edition/revue-noire-27/>, aufgerufen am 16. April 2024.

¹⁶⁸ Zu Rovines Publikationen zählen unter anderem *Bogolan: Shaping Culture through Cloth in Contemporary Mali*, siehe Rovine 2008, Gastredaktion für *Fashion Theory* 13 (2) 2009, siehe Rovine 2009, *African Fashion, Global Style. Histories, Innovations, and Ideas You Can Wear*, siehe Rovine 2015.

¹⁶⁹ Rovine 2015, S. 7. Zum europäisch geprägten Modesystem siehe auch Craik 2009, Kapitel 2 “The Eurocentric Fashion System”, S. 63–103.

märkte, die durch die Arbeiten von Comme des Garçons, Hussein Chalayan und Maison Martin Margiela gekennzeichnet ist und “contemporary anxieties and speculations about body and identity” zum Ausdruck bringt.¹⁷⁰

Eine deutliche Zunahme an Publikationen zu Mode in Afrika kann seit den letzten fünfzehn Jahren beobachtet werden: 2009 setzte das italienische Magazin *Africa e Mediterraneo* einen Schwerpunkt auf afrikanische Mode mit Beiträgen unter anderem zu Chris Seydou, Mode im Dakar der 1960er und 1970er Jahre, Kleiderpolitiken in Togo, zeitgenössische Mode in Südafrika und Modetrends in Nigeria.¹⁷¹ In diesem Zeitraum erschienen auch die ersten Überblickswerke, beispielsweise *Contemporary African Fashion* von Gott und Loughran oder *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion* von Eicher und Ross.¹⁷² Ein weiterer wichtiger Forschungsschwerpunkt liegt auf der 'Afropolis', der afrikanischen Metropole, mit ihren afropolitanen Ästhetiken, ihren visuellen Kulturen und originären Stilen, die die verschiedenen Metropolen des Kontinents hervorbringen.¹⁷³ Zu den jüngsten Publikationen, die Stadt und Mode aus vielfältigen Perspektiven zusammendenken, zählt *Fashioning the Afropolis: Histories, Materialities and Aesthetic Practices*, die im Rahmen des DFG-Projekts entstand.¹⁷⁴

Ausstellungen

Als ein weiteres wichtiges Medium, das die Aufmerksamkeit auf historische wie zeitgenössischer Mode in Afrika lenkt, sind Ausstellungen zu nennen, die von gleichnamigen Ausstellungskatalogen, oft in Form von Bildbänden, begleitet werden. Die Ausstellung *The Global Africa Project* lässt dabei die Grenzen zwischen Kunst und Mode verschwimmen, andere Ausstellungen wiederum thematisieren verflochtene (Design-)Geschichten zwischen Europa und Afrika, so *African Lace*, die ein wichtiges Kapitel nigerianischer Modegeschichte mit ihren ökonomischen und ästhetischen *flows* aufzeigt, *African-Print Fashion*

¹⁷⁰ Ebd., S. 158.

¹⁷¹ Vgl. *Africa e Mediterraneo Dossier African fashion: abitare il corpo e vivere la moda* 69–70 (03–04/09), siehe auch <https://www.africaemediterraneo.it/blog/index.php/sommario-del-n-69-70-di-africa-e-mediterraneo/>, aufgerufen am 07. Januar 2024. Mit Beiträgen u.a. von Victoria Rovine, Nina Sylvanus, Erica de Greef, Ndiouga Benga und Uche Nnadozie.

¹⁷² Vgl. Gott und Loughran 2010, Eicher und Ross 2010.

¹⁷³ Zum Begriff 'Afropolis' siehe Nuttall und Mbembe 2007, S. 282. Vgl. auch Nuttall und Mbembe 2008 und Pinther, Förster u.a. 2010. Zu 'afropolitan aesthetic' siehe Farber 2010, zu 'Afropolitanism' Mbembe 2007 sowie Gehrmann 2016 und Balakrishnan 2017. Publikationen siehe Nuttall 2004 und Farber 2010 für Johannesburg, Grabski 2009 für Dakar, ebenso wie Mustafa 1998, 2001a, 2001b, 2006, Kastner 2019 und Picarelli 2019, Rovine 2004, 2015 für Bamako und Johannesburg, Friedman 1990 und Gondola 2010 im Hinblick auf die *sapeurs* in Kinshasa und Brazzaville, Richards 2016, 2022 für Accra, Pinther 2013 mit Blick auf Bamako und Lagos, Oberhofer 2012 neben Johannesburg, Lagos auch Douala.

¹⁷⁴ Vgl. Pinther, Kastner u.a. 2022.

Now! A Story of Taste, Globalization, and Style oder *Flow of Forms, Forms of Flow – Designgeschichten zwischen Afrika und Europa*.¹⁷⁵ Weitere Ausstellungen bieten einen Überblick zu zeitgenössischem Design in Afrika, mit einem Fokus auf Stadt wie *Fashion Cities Africa* oder im Rahmen kreativer Entwicklungen auf dem Kontinent wie *Making Africa: A Continent of Contemporary Design*.¹⁷⁶ Mit *Africa Fashion* findet 2022/2023 im Victoria & Albert Museum in London die bislang größte Ausstellung zu postkolonialer afrikanischer Mode statt, die eine Vielzahl nigerianischer Designer:innen präsentiert, unter ihnen Shade, Bubu Ogisi und Adeju Thompson, zugleich aber dem bekannten Forschungsstand (was Nigeria betrifft) keine neuen Erkenntnisse hinzufügt.¹⁷⁷

Was Publikationen und Ausstellungen zu zeitgenössischer Mode auf dem afrikanischen Kontinent selbst angeht, sind diese nur in geringer Anzahl vorhanden. Die Publikation *Not African Enough: A Fashion Book* von *The Nest Collective*, einem Künstler:innen-Kollektiv in Nairobi, Kenia, herausgegeben von Gründungsmitglied Sunny Dolat, der einer der wichtigsten Promoter afrikanischer Mode auf dem Kontinent ist, stellt in dieser Hinsicht einen wichtigen Beitrag dar.¹⁷⁸ Zu den wenigen Ausstellungen auf dem Kontinent zählen *21 YEARS: Making Histories with South African Fashion Week* im Zeitz MOCAA in Kapstadt

¹⁷⁵ *The Global Africa Project* von Lowery Stokes Sims und Leslie King-Hammond fand im Museum of Arts & Design, New York, vom 17.11.2010–15.05.2011 statt, siehe auch Sims und King-Hammond 2010. Die Ausstellung *African Lace*, kuratiert von Barbara Plankensteiner und Nath Mayo Adediran, fand vom 22.10.2010–14.02.2011 im Museum für Völkerkunde in Wien statt, vom 21.03.–17.06.2011 im National Museum in Lagos und vom 27.07.–30.10.2011 im National Museum Ibadan. Siehe auch Plankensteiner und Adediran 2010. *African-Print Fashion Now! A Story of Taste, Globalization, and Style* von Suzanne Gott, Kristyne S. Loughran, Betsy D. Quick und Leslie W. Rabine wurde vom 26.03.–30.07.2017 in Los Angeles gezeigt. Siehe auch Gott, Loughran u.a. 2017.

Flow of Forms, Forms of Flow – Designgeschichten zwischen Afrika und Europa wurde von Kerstin Pinther und mir kuratiert und vom 03.02.–12.03.2017 in München unter anderem im Architekturmuseum der TUM, dem Museum Fünf Kontinente und dem Kunstraum gezeigt, vom 06.04.–19.08.2018 im Museum für Völkerkunde Hamburg. Siehe auch Pinther und Weigand 2018. Als weitere Ausstellung in diesem Kontext ist *Trading Style – Weltmode im Dialog* von Clementine Deliss und Teimaz Shaverdi im Weltkulturen Museum Frankfurt vom 07.11.2012–27.10.2013 zu nennen, siehe auch Deliss und Shaverdi 2012.

¹⁷⁶ Siehe hier die Ausstellungen *Black Fashion Designers* von Arielle Elia mit Elizabeth Way im Museum at the Fashion Institute of Technology New York vom 06.12.2016–16.05.2017; *Fashion Cities Africa* vom 30.04.2016 bis 08.01.2017 im Brighton Museum & Art Gallery und vom 06.10.2018–06.01.2019 im Tropenmuseum Amsterdam; *Items: Is Fashion Modern?* von Paola Antonelli und Michelle Millar Fisher vom 01.10.2017–28.01.2018 im Museum of Modern Art New York; *Making Africa: A Continent of Contemporary Design* von Amelie Klein im Vitra Design Museum Basel vom 14.03.–13.09.2015, im Guggenheim Museum Bilbao vom 30.10.2015–21.02.2016, im CCCB Barcelona vom 21.03.–28.08.2016 und in der Kunsthalle Rotterdam vom 01.10.2016–17.01.2017 und in den Jahren 2017–2019 in den USA (14.10.2017–07.01.2018 im High Museum of Art in Atlanta, 03.02.–06.05.2018 im Albuquerque Museum und vom 14.10.2018–06.01.2019 im Blanton Museum of Art in Austin).

¹⁷⁷ In der Ausstellung sind auch die Arbeiten von Shade Thomas-Fahm, *Lagos Space Programme* und *Iam-isigo* vertreten. Im Vorfeld der Ausstellung hatte ein Aufruf stattgefunden, um eventuell noch existierendes Archivmaterial wie Kleidungsstücke, Skizzen, Zeitungsartikel u.a. aus der Zeit der 1960er und 1970er Jahre ausfindig zu machen. Leider konnte über diese Aktion kein neues Material generiert werden, so dass die Ausstellung im Wesentlichen den bekannten Forschungsstand bestätigt, nicht jedoch darüber hinaus geht.

¹⁷⁸ Vgl. *The Nest Collective* 2017.

2018/19 sowie die Modeinstallation/Performance *In Their Finest Robes, The Children Shall Return*, die von Sunny Dolat für die 8. N'GOLÁ Biennal of Arts and Culture in São Tomé e Príncipe kuratiert wurde.¹⁷⁹

Modeforschung Nigeria

Für Nigeria gilt, was für den gesamten afrikanischen Kontinent mit Ausnahme von Südafrika gilt: In der Kunstgeschichtsschreibung liegt der Schwerpunkt auf dem Textilen, zeitgenössische Mode hingegen findet kaum Beachtung. Gerade durch ihre Präsenz in der Kunst erhalten Textilien durch Künstler wie El Anatsui, Atta Kwami oder Yinka Shonibare verstärkt Aufmerksamkeit, insbesondere in Hinblick auf Erinnerungsfunktionen und Identitätspolitiken – Aspekte, die auch im zeitgenössischen Modedesign in Lagos eine wichtige Rolle spielen.¹⁸⁰ Erin Rice konstatiert in ihrer Dissertation *The Pattern of Modernity: Textiles in Art, Fashion and Cultural Memory in Nigeria since 1960* die Adaption künstlerischer textiler Praktiken in der postkolonialen Kunst Nigerias der 1960er und 1970er Jahre, die originär von Frauen ausgeführt wurden.¹⁸¹ Die Adaption genderspezifischer Stilelemente und Formen als künstlerische Strategie wird auch für Shakes Mode der 1960er Jahre von Bedeutung sein.

Zu Textilien selbst liegen umfassende Studien vor, die einzelne Textilien wie *aso olona* der Ijebu-Yoruba, *aso-oke* oder *adire* in den Fokus nehmen, ihre soziale Bedeutung betonen sowie ihre ästhetischen Besonderheiten oder Herstellungsverfahren, globale *flows* oder spezifische Kleidungspraktiken wie *aso-ebi* behandeln.¹⁸²

In Bezug auf Kleidungsstile im südwestlichen Nigeria bildet die Dissertation *Dress and Identity in Yorubaland, 1880–1980* von Bukola Adeyemi Oyeniyi eine wichtige Grundlage. Sie bietet einen umfassenden Überblick über präkoloniale Kleidungsformen, die Auswirkungen des Islam, des Christentums und der Kolonialisierung auf die Kleidung sowie deren Eingebundensein in größere *flows* wie den Transsaharahandel.¹⁸³ Abiodun widmet

¹⁷⁹ Die Ausstellung 21 YEARS: *Making Histories with South African Fashion Week* fand vom 14.11.2018–07.01.2019 in Kapstadt statt, die N'GOLÁ 8th Biennal of Arts and Culture in São Tomé e Príncipe vom 26.07.–18.08.2019, siehe auch <https://www.ngola-biennial.org/Participants/sunny-dolat-%26-the-nest-collective>, aufgerufen am 08. Januar 2024.

¹⁸⁰ Vgl. LaGamma und Giuntini 2008 und Pinther und Schankweiler 2011.

¹⁸¹ Vgl. Rice 2020.

¹⁸² Hierzu zählen unter anderem Elisha Rennes *Cloth That Does Not Die: The Meaning of Cloth in Bunu Social Life*, siehe Renne 1995, zu ihrer gemeinsame Forschung mit Salihu Maiwada zur Textilindustrie und zu Stickerei in Nord-Nigeria siehe Maiwada und Renne 2007 und 2013. Zu *aso olona* der Ijebu-Yoruba siehe Aronson 1992, zu *aso-oke*, siehe Clarke 1998, zu *adire* Barbour und Simmonds 1971, Byfield 2002 sowie Areo und Kalilu 2013. Zu Handelsrouten und *flows* vom 17. bis 20. Jahrhundert siehe Kriger 2006, zu den *flows* von *African Lace* siehe Plankensteiner und Adediran 2010. Zu *aso-ebi* siehe Nwafor 2011 und 2013.

¹⁸³ Vgl. Oyeniyi 2012.

der Kleidung in *Yoruba Art and Language* ein eigenes Kapitel und verweist hiermit auf die zentrale Rolle, die Kleidung in der Kultur der Yoruba einnimmt.¹⁸⁴ Betty Wass Studie *Yoruba Dress in Five Generations of a Lagos Family* liefert wichtige empirische Grundlagen für die Kleidungsgewohnheiten in Lagos zwischen 1850 und 1974, die im Hinblick auf die Einordnung von Shades Werk von Bedeutung sind.¹⁸⁵

Weitere Quellen für historisches Bildmaterial sind diverse, ab 2010 gegründete Online-Bildarchive, beispielsweise das *Nigerian Nostalgia Project*, das zunächst als kollektives Bildarchiv auf Facebook mit dem Ziel startete, Fotografien, Videos und Sound von Mitte des 19. Jahrhunderts bis Ende des 20. Jahrhunderts zusammenzutragen, um auf diese Weise Lücken der kollektiven Erinnerung zu schließen.¹⁸⁶ Ebenso tragen die Instagram-Accounts von *ASIRI Magazine* und *Archive Africa* dazu bei, Kleidungsstile und Modetrends durch die Jahrzehnte hindurch nachzuverfolgen zu können.¹⁸⁷ Auch die Dokumentarfilme *Eko For Show: History Of Lagos Fashion* von Bolaji Kekere-Ekun (2016) und *Lagos: The Birth Of A City Of Style – 1861–1967* von Ed Keazor (2017) bieten neben Interviews mit Modeschaffenden und Zeitzeug:innen archivarisches Filmmaterial.¹⁸⁸

Trotz des umfangreichen Materials ist es nicht möglich, eine lückenlose Geschichte postkolonialen Modedesigns in Lagos zu rekonstruieren. Insbesondere im Zeitraum der späten 1960er Jahre bis Ende der 1980er Jahre, der weitgehend von Militärdiktaturen geprägt

¹⁸⁴ Vgl. Abiodun 2014.

¹⁸⁵ Vgl. Wass 1979.

¹⁸⁶ Siehe <https://nigerianostalgia.tumblr.com/about>, aufgerufen am 09. Januar 2024. Was als ein hybrides, im Crowdsourcing zusammengestelltes digitales Archiv auf Facebook begann, wurde später auf Tumblr ausgeweitet; heute kann ihm auch auf Instagram und X (ehemals Twitter) gefolgt werden.

¹⁸⁷ Das *ASIRI Magazine* wurde 2013 von Oludamola Adebawale gegründet “to create a digital repository of Nigerian history, arts and culture”, siehe <https://africanfilter.org/people/oludamola-adebawale-asiri-magazine>, aufgerufen am 23. Januar 2024. Zum Instagram-Account siehe https://www.instagram.com/asiri_magazine/?hl=de. *Archive Africa* wurde von Kofi Iddrisu gegründet mit dem Ziel, “to increase the representation of African photography on the continent and in the Diaspora”, siehe <https://www.ensemblepublished.com/blog/why-i-started-archive-africa>, aufgerufen am 23. Januar 2024. Zum Instagram-Account siehe <https://www.instagram.com/archiveafrica/?hl=de>.

¹⁸⁸ Der Film von Bolaji Kekere-Ekun wurde auch im Rahmen des Workshops *Fashion Cities: The Spaces, Visualities, and Politics of Fashion in Lagos and Beyond* der DFG-Research Group “Fashion and Styles in African Cities” vom 16.–18. Oktober 2018 in Lagos gezeigt. Den Film *Lagos: The Birth Of A City Of Style – 1861–1967* konnte ich mir im Rahmen des 8. *Lights, Camera, Africa! Film Festivals* 2018 in Lagos ansehen.

ist, existieren Leerstellen, die auch in Gesprächen mit Shade, weiteren Zeitzeug:innen sowie Expert:innen aus der Mode nicht geschlossen werden konnten.¹⁸⁹

Ebenso können Shade für den Zeitraum der Unabhängigkeitswerdung bis dato keine weiteren Modedesigner:innen zur Seite gestellt werden, um ihre gegenwärtige Exponiertheit in der Modegeschichte Nigerias zu relativieren. Auch diesbezüglich besteht weiterhin ein Forschungsdesiderat.

Zu den wenigen Primärquellen in Nigeria, die sich mit Mode beschäftigen, zählen Ayo Vaughan-Richards' Publikation *Black & Beautiful* (1986), in der sie "Hair as Living Sculpture" ein Kapitel widmet und eines der Mode – "African Fashion Goes International" – sowie Shakes Autobiographie *Faces of She* von 2004, in der sie ihren persönlichen wie beruflichen Werdegang beschreibt und, ebenso wie Vaughan-Richards, mit ästhetischem und sozialem Regelwerk aufwartet und schließlich mit Grundlagen des Modedesigns und der Schnittgestaltung abschließt.¹⁹⁰

Für die Forschung zu Kleidungspraktiken und -stilen im Zeitraum der Unabhängigkeitswerdung Nigerias erweist sich die *Drum Nigeria Edition* als aufschlussreich. Die noch erhaltenen Ausgaben der späten 1950er bis frühen 1980er Jahre konnten in der Bibliothek der University of Ibadan gesichtet werden. Sie förderten auch neues Material in Bezug auf das Modelabel *Chez Julie* zutage, das hinsichtlich sartorialer Strategien im unabhängigen Ghana eine wichtige Position einnimmt und Shade vergleichend zur Seite gestellt werden kann. Das *Nigeria Magazine* hingegen, dessen Jahrgänge von Mitte der 1950er bis Ende der 1960er Jahre bis auf wenige Ausnahmen gesichtet werden konnten, gibt mit seinen Beiträgen zu Kultur aus allen Teilen Nigerias Einblick in die jeweiligen Entwicklungen.

¹⁸⁹ Interview mit Shade Thomas-Fahm, Lagos, 01. September 2017, Interview mit Gbemisola Tejuoso, Lagos, 09. Oktober 2018, Interview mit Rolf Streib, Lagos, 23. Oktober 2018, Interview mit Godson Ukaegbu, Lagos, 23. Oktober 2018, und Interview mit Ade Bakare, Lagos, 12. November 2019. Auch die nigerianische Historikerin Mutiat Oladejo stellt in einem Vortrag zur Geschichte der "Nigerian High Fashion" der 1950er und 60er Jahre Shade keine weiteren Designer:innen zur Seite, sondern Nigerias erste weibliche Fernsehmoderatorin und frühere *Miss Western Nigeria*, Julie Coker. Diese bezeichnet sie als "fashion influencer", die zum einen durch ihre öffentliche Position im Fernsehen modischen Einfluss ausüben konnte und so zur "fashion icon" avancierte. Im Vortrag allerdings bezieht sie sich auf eine 1968 von Julie Coker im Londoner Nigeria House veranstalteten Modenschau, bei der afrikanische wie europäische Models Mode aus lokalen nigerianischen Materialien und Formen vorführen: "Models displayed a number of traditional clothes designs including Iro (wrapper) and Buba (blouse) and Labalaba (a flowing gown named after the butterfly). The fabrics included handwoven okene cloth and adire made from tie & dye in the city of Abeokuta. Mens shirts and jackets were also displayed." Die Ausstellung, in deren Rahmen die Modenschau stattfand, wurde auch in Washington D.C., New York, Genf und München gezeigt. Parallelen zu Shade sieht Oladejo in der Verbindung von lokalen Materialien und Formen mit westlichen Modetrends, die einen "cosmopolitan style" hervorbringen, für den sowohl Shade als auch Coker stehen. Oladejo, Mutiat (University of Ibadan). A History of Nigerian High Fashion: Sade [sic!] Thomas Fahm and Julie Coker, 1950s-1960s, Online-Vortrag im Rahmen der "Africa Talks Seminar Series 2023". University of Birmingham, 08. März 2023. Von der angesprochenen Modenschau gibt es auf Youtube Vintage-Filmaufnahmen zu sehen, das Zitat stammt aus dem Infotext unter dem Video, siehe <https://www.youtube.com/watch?v=MvXFbnKHC-g>, aufgerufen am 14.03.2023. Zu Bakares Artikel "Evolution of Fashion in Nigeria" über Nigerias Modegeschichte siehe Bakare 2018.

¹⁹⁰ Vgl. Vaughan-Richards 1986 und Thomas-Fahm 2004.

lungen und Diskurse in Kunst, Architektur, Design und Literatur sowie in geringem Umfang auch zu textilen Techniken und Kleidungsstilen. Viele der Beiträge loten dabei aus, welche Rolle älteren Kunstformen und Kulturtechniken des Landes bei der Schaffung einer neuen (postkolonialen) Kunst zukommen könnte.

Mit Blick auf die theoretischen wie praktischen Herangehensweisen in der postkolonialen Kunst Nigerias bieten die elf Ausgaben des Magazins *New Culture: A Review of Contemporary African Arts*, herausgegeben von den Künstlern Demas Nwoko und Uche Okeke im Zeitraum von 1978 bis 1979, erkenntnisreiche Einblicke, was die kulturellen Autonomiebestrebungen und Identitätspolitiken der jungen Nation angeht. Diese können herangezogen werden, um parallele Entwicklungen in Kunst und Mode aufzuzeigen.

Die überschaubare Anzahl von Studien zu zeitgenössischer Mode in Nigeria gewährt Einblick in ausgewählte 'fashion worlds' beziehungsweise spezifische Kleidungsstile in Lagos (und darüber hinaus), die neue Formen visueller Kultur hervorbringen: Die Journalistin Allyn Gaestel liefert in diesem Zusammenhang einen wichtigen Beitrag zu Design- und Warenströmen zwischen Nigeria und China, der die Herstellung von (Raub-)Kopien von Designer-mode in China durch nigerianische 'Designer' als eigenständige ästhetische Kategorie ausmacht.¹⁹¹ Okechukwu Nwafor richtet einen kunsthistorischen Fokus auf *aso-ebi* als ein sartoriales Phänomen, das mit seinem exzessiven Materialeinsatz über die Zeit hinweg den Wandel gesellschaftlicher wie ökonomischer Verhältnisse widerspiegelt und aufzeigt, dass auch 'traditionelle' Kleidungsstile internationalen Trends unterliegen, beispielsweise die Adaption des Minirocks in den 1960er Jahren.¹⁹²

Simidele Osekun hingegen beleuchtet aus kulturwissenschaftlicher Perspektive den extravaganten und sehr weiblichen Kleidungsstil privilegierter junger Frauen in Lagos, den sie als "spectacular femininity" bezeichnet.¹⁹³ Dieser hyperfeminine Stil, der zuvor mit ökonomischer Abhängigkeit assoziiert wurde, ist im vorliegenden Falle Ausdruck finanzieller Unabhängigkeit, die durch die eigene Berufstätigkeit ermöglicht wird.

Nwafor und Dosekun zeigen in ihren Untersuchungen auf, wie bestimmte, für Lagos typische Kleidungsstile einerseits modischem Wandel unterliegen, wichtiger aber, wie diese gesellschaftliche Umkodierungen erfahren, die früheren Zuschreibungen konträr entgegenstehen.

¹⁹¹ Vgl. Gaestel 2017.

¹⁹² Vgl. Nwafor 2013, hier S. 4–5.

¹⁹³ Vgl. Dosekun 2020.

Forschungsdesiderate und ein Blick nach Südafrika

Wie der Überblick über den aktuellen Forschungsstand deutlich macht, bestehen trotz umfangreicher Studien zu Textilien und Kleidungspraktiken in Nigeria erhebliche Leerstellen, was die Forschung zu zeitgenössischem Mode-Design angeht, ebenso wie zur Rolle von Mode in Zeiten gesellschaftlichen Wandels. Zwar verweisen Judith Byfields Untersuchungen der frühen Unabhängigkeitsbewegungen in Lagos oder der Proteste der Abeokuta Women's Union in den 1940er Jahren auf die aktive Rolle von Kleidung als ein Medium des Protests und damit auf die Wirkmacht von Mode, allerdings, und das gilt auch für weitere Publikationen zu dieser Thematik, stehen im Wesentlichen lokale Kleidungspraktiken im Mittelpunkt und weniger zeitgenössische Mode als eine künstlerische Praxis, die sich bewusst sartorialer Strategien bedient.¹⁹⁴

Was die Literatur zu Shades Schaffen betrifft, so stehen zumeist ihr Werdegang und ihre Innovationen im Vordergrund, beispielsweise der Einsatz lokaler Materialien, die Modernisierung lokaler Kleidungsstile und ihre Adaptionen aus der Männermode.¹⁹⁵ Eingehende Analysen ihres Werks oder ihrer sartorialen Strategien, die darüber hinausgehen, ihre Entwürfe als Repräsentationen von “nationhood, modernity and cosmopolitanism from newly decolonized Nigerian perspectives” einzuordnen, wurden bislang nicht unternommen.¹⁹⁶ Auch fehlt eine Einordnung ihres Werks aus kunsthistorischer Perspektive, die ihr Schaffen in Relation zu den Entwicklungen in anderen kulturellen Bereichen, etwa der bildenden Kunst, setzen würde. Rice verweist zwar auf die Parallelen zu postkolonialen Künstler:innen, die mit dem Konzept der *natural synthesis* lokale Ästhetiken und Werte ins Zentrum ihrer Arbeit stellen, schließt aber keine eingehendere Betrachtung ihrer Mode an.¹⁹⁷ Auch Shades Zielsetzung, einen ökonomischen Beitrag zum Aufbau der jungen Nation leisten zu wollen – ein Anliegen, das sie mit dem Künstler Demas Nwoko teilt –, wurde in der Forschung bislang keine Beachtung geschenkt. Diese Aspekte stellen eine Forschungslücke dar, die die vorliegende Arbeit schließen möchte. Als Quelle hierfür dienen im Wesentlichen die mit ihr geführten Interviews, die auch das von ihr archivierte Bildmaterial der 1960er und 1970er Jahre einbeziehen.

Während Bildbände wie *New African Fashion*, (Online-)Magazine wie *Nataal* und *IAM Intense Art Magazine* oder das in Lagos von 2011 bis 2017 herausgegebene Hochglanz-

¹⁹⁴ Vgl. Byfield 2000 und 2004. Weitere Publikationen zum Thema sind beispielsweise *African Dress: Fashion, Agency, Performance*, siehe Hansen und Madison, 2013, mit zwei Beiträgen zu Nigeria, *Khartoum at Night: Fashion and Body Politics in Imperial Sudan*, siehe Brown 2017 oder *Kwame Nkrumah's Suits: Sartorial Politics in Ghana at Independence*, siehe Osseo-Asare 2021.

¹⁹⁵ Siehe hierzu Checinska 2022, S. 66–68, Rovine 2015, S. 109–110 und Rice 2020, S. 157–158.

¹⁹⁶ Checinska 2022, S. 68.

¹⁹⁷ Vgl. Rice 2020, S. 157–158.

magazin *Style Mania* nigerianische Mode prominent positionieren, ist zeitgenössisches Modedesign in der Forschung wenig präsent, auch wenn sich mit rezenten Publikationen wie der DFG-Publikation *Fashioning the Afropolis: Histories, Materialities and Aesthetic Practices* oder dem Ausstellungskatalog *Africa Fashion* diesbezüglich ein Wandel abzeichnet.¹⁹⁸

Für mein Forschungsvorhaben erweist sich daher der Blick nach Südafrika als wegweisend, was die Untersuchung zeitgenössischer Mode angeht: Leora Farber etwa sieht Modedesigner:innen im Südafrika der Postapartheid als “agents of socio-cultural change”, die neue kulturelle Identitäten hervorbringen.¹⁹⁹ Referenzen auf die diversen Kulturen des Landes, soziopolitisches Bildmaterial aus den frühen Ausgaben des *Drum*-Magazins, aber auch Bezüge zu Südafrikas kolonialer Vergangenheit, die durchaus als kontroverse Form der Aufarbeitung verstanden werden können, bringen ihr zufolge eine afropolitane Ästhetik hervor, die spezifisch für Südafrika ist. Erica de Greef identifiziert einen “quiet, yet productive, cultural activism” in Südafrikas Modedesign, das sich gesellschaftspolitischen Themen der Postapartheid annimmt.²⁰⁰ Mode wird dabei als eine dekolonisierende Praxis verstanden, die neue Möglichkeiten des Seins anbietet, jenseits “segregated and regulated gender, class and cultural homogenities perpetuated by a Western-centric fashion discourse”.²⁰¹

Mit Blick auf den sozialen Wandel in Johannesburg spielt Sarah Nuttalls Untersuchung der 'Generation Y' in Rosebank, einem Vorort von Johannesburg, eine wichtige Rolle, da sie die außerordentliche Bedeutung von Mode in Zeiten radikaler gesellschaftlicher Umbrüche betont.²⁰² Bei der Generation Y handelt es sich um eine junge Generation der Postapartheid-Ära, die eine neue Form lokal verankerter Jugendkultur hervorbringt, bei der Mode, Klang-, Bild- und Textkulturen eng miteinander verbunden sind. Die hybride Jugendkultur, die hier entsteht, zeigt sich in der Kleidung als ein Mix lokaler Stile, Township-

¹⁹⁸ Vgl. Jennings 2011. Das *IAM Intense Art Magazine #3* Nigeria Art–Fashion–Design 2017 widmet seine dritte Ausgabe Nigeria und präsentiert sowohl einen Überblick über die Modeszene in Lagos als auch Porträts zu Maki Oh, Grey Projects, Lisa Folawiyo und Iamisigo. Das Magazin *Nataal/Future Gaze* 1/2018 mit Fokus auf “Global African Visual Art, Fashion, Music & Culture” porträtiert in seiner ersten Ausgabe die nigerianischen Designbrands *Iamisigo* und *Maki Oh*. Das Magazin *Style Mania* wurde von dem Fotographen Kelechi Amadi Obi und dem Stylisten Dimeji Alara gegründet. Im Ausstellungskatalog *Africa Fashion* ist nigerianisches Modedesign prominent vertreten, neben Shade Thomas-Fahm als historischer Position sind im zeitgenössischen Design mit Lisa Folawiyo, Bubu Ogisi, Adebayo Oke-Lawal, Nkwo Onwuka und Adeju Thompson fünf von insgesamt 22 Positionen aus Nigeria, siehe Checinska 2022. In *Fashioning the Afropolis: Histories, Materialities and Aesthetic Practices* ist zeitgenössisches Modedesign in Lagos mit zwei Beiträgen vertreten, siehe Pinther 2022 und Weigand 2022.

¹⁹⁹ Farber 2010, S. 128. Farbers Analyse bezieht sich auf die südafrikanischen Labels *Sun Goddess*, *Strangelove* und *Stoned Cherrie*.

²⁰⁰ De Greef 2018, S. 170.

²⁰¹ Ebd., S. 173.

²⁰² Vgl. Nuttall 2004.

Kultur und historischer Referenzen (beispielsweise auf das *Drum*-Magazin, das in den 1950er Jahren im Township Sophiatown eine kosmopolitische Gegenkultur zum Johannesburg der Apartheid erschuf) mit Arbeitskleidung und afroamerikanischer Streetwear. Afroamerikanische Einflüsse werden zwar integriert, jedoch nicht im Sinne von Assimilation verstanden, sondern bewusst als importierte Identität abgelehnt.²⁰³ Hier zeigt sich ein neues Selbstverständnis sowie ein neues Selbstbewusstsein, das Johannesburg als “a place of pride, a place of history, a place of liberation, it’s a place of African wealth, technology, education and culture” ausweist.²⁰⁴ Zugleich spiegelt die Mode auch die veränderten Lebensbedingungen ihrer Träger:innen wider, die Arbeits- und Privatleben auf neue Weise verbinden.

In dieser urbanen Neuverortung einer schwarzen Mittelklasse, die den Körper als Verhandlungsort einbezieht, sieht Nutall eine der markantesten kulturellen Umwälzungen der Postapartheid-Ära.²⁰⁵ Nuttalls Untersuchung zeigt auf, wie das neue semiotische Umfeld, das in Rosebank entsteht, maßgeblich durch Kleidung (mit)geprägt wird. Hier wird nicht nur die Rolle von Kleidung als Spiegel sozialen Wandels deutlich, sondern gerade ihr aktiver Beitrag an der Mitkonstitution neuer gesellschaftlicher Verhältnisse, wobei frühere Bedeutungen und Zuschreibungen verkompliziert, umkodiert oder ersetzt werden können.²⁰⁶ Diese Perspektiven auf Mode stellen für Nigeria ebenfalls ein Forschungsdesiderat dar und werden für die vorliegende Arbeit richtungsweisend sein.

1.4 Aufbau der Arbeit

Beginnend mit der übergeordneten Forschungsfrage nach der Rolle von Mode in Zeiten gesellschaftlichen Wandels und einer Perspektive auf Mode als kulturelles Speichermedium in Erweiterung des Körpers als Archivort wird in Kapitel 2 der Frage nachgegangen, welche spezifischen Voraussetzungen für eine Betrachtung von Mode als Medium des kollektiven Gedächtnisses und als kultureller Archivort gegeben sein müssen. Dabei gilt es herauszuarbeiten, welche Wissensbestände auf welche Art und Weise in Mode gespeichert sind und wie diese in der Folge vermittelt werden, wobei ihre Materialität ins Blickfeld gerät. In diesem Zusammenhang sind das Schaffen von Modedesigner:innen und der Entwurf von Mode als Arbeit mit und an dem kulturellen Archiv zu verstehen, als das

²⁰³ Vgl. ebd., S. 442.

²⁰⁴ Ebd., S. 443

²⁰⁵ Ebd., S. 449.

²⁰⁶ Ebd., S. 448.

Resultat von Verhandlungen kultureller Wissensbestände vor dem Hintergrund des jeweils herrschenden Zeitgeists.

Zur Einführung in die Modegeschichte Nigerias kommen zunächst präkoloniale und koloniale Kleidungspraktiken in Nigeria sowie im postkolonialen Ghana zur Betrachtung. Zudem wird das enge Feld 'Mode' für den Zeitraum der Unabhängigkeit um parallele Entwicklungen in der Kunst erweitert. Auf diese Weise kann der dürftigen Forschungslage zu Mode während und nach der Unabhängigkeitserklärung Nigerias durch Situierung in einem umfassenderen kulturellen Kontext begegnet werden, zumal ein Interview mit einem wichtigen Protagonisten der damaligen Zeit, Demas Nwoko, und die von ihm mitherausgegebenen Ausgaben des *New Culture* Magazins eine diskursive Rahmung erlauben.

Kapitel 3 widmet sich Shade Thomas-Fahm, Nigerias erster formal ausgebildeter Modesignerin. Anhand ihres Schaffens wird die Rolle von Mode beim Aufbau junger Nationen untersucht, ebenso wie die sartorialen Strategien, die durch eine Arbeit mit und an dem kulturellen Archiv zum Einsatz kommen. Auf welche Weise Visionen eines kulturell und ökonomisch unabhängigen Nigerias, wie sie in der Kunst formuliert werden, mittels Mode Umsetzung finden, erhält dabei besondere Aufmerksamkeit. Interviews mit der Designerin ebenso wie die Ausgaben der *Drum Nigeria Edition* und des *Nigeria Magazine* der 1950er und 1960er Jahre erweitern dabei den bestehenden Forschungsstand.

In Kapitel 4 wird der Fokus auf die Gegenwart gerichtet: Nach einem Einblick in verschiedene Mode-Welten in Lagos, die sich des kulturellen Archivs bedienen, wird der Fokus schließlich auf eine für Lagos neue Form der Mode, auf konzeptuelle Mode, gelenkt. Spiegelt sich gesellschaftlicher Wandel auch im Modesystem wider, wie sich bei Shade anhand von Ready-to-wear-Mode zeigt, werden mit *Lagos Space Programme*, *Iamisigo* und *Maxivive* Positionen konzeptueller Mode untersucht, und mit ihnen Diskurse, die wie bereits bei Shade im Rückgriff auf die materielle Kultur Nigerias beziehungsweise des Kontinents verhandelt werden. Auf diese Weise lassen sich zwei Zeiträume in Bezug zueinander setzen, was es ermöglicht, die Rolle von Mode in ihrer jeweils spezifischen Raum-Zeit-Konzeption zu untersuchen, mit Blick auf die Vergangenheiten und Zukünfte, durch die die Gegenwart jeweils definiert wird.

Abschließend kommt in Kapitel 5 das agentische Potenzial von Mode zur Betrachtung, das aus der Arbeit mit und an dem kulturellen Archiv resultiert. Dabei wird der Fokus auf das Zusammenspiel von Körper – Kleidung – Raum gelenkt und auf die spezifische Form der Agency von Mode, die ihr – in ihrer besonderen Verbindung mit dem Körper – als Medium der Speicherung und Vermittlung von kulturellem Wissen eine zentrale Rolle bei der Verhandlung postkolonialer Diskurse in Lagos zuweist.

2 Mode als Arbeit mit und an dem kulturellen Archiv

*"[D]esign can be seen as a way to communicate a hidden message, as a disguised manner of imparting specialized knowledge."*²⁰⁷

Das Jahr 1960, in dem Shade ihre Tätigkeit als Modedesignerin in Lagos aufnehmen wird, stellt einen markanten Wendepunkt in Nigerias Geschichte dar: den Wandel von einer Kolonie zur unabhängigen Nation. Umbruchphasen wie diese gehen einher mit einem Hinterfragen und (Neu-)Bewerten von Geschichte – und erfordern daher auch eine Neubewertung und Refiguration des kulturellen Archivs. *Refiguring the Archive* lautet ein Projekt, das sich nach Ende der Apartheid in Südafrika das Ziel setzte, bestehende Archive im Kontext ihrer Erstellung zu befragen und eine Evaluierung ebenso wie eine Erweiterung des Archiv-Begriffs vorzunehmen.²⁰⁸ Betrachtet man das Archiv als Grundlage für die Produktion von gegenwärtigem und zukünftigem Wissen, so kann dieses zugleich als Synonym für kulturelles beziehungsweise kollektives Gedächtnis verstanden werden, das wiederum Grundlage für die Identitätsbildung einer Nation ist.

Den Begriff des Archivs als Metapher für kulturelles wie kollektives Gedächtnis, für eine Form der Speicherung, möchte ich im Folgenden auf die Betrachtung von Mode anwenden – als eine der (vielfältigen) Erscheinungsformen, in denen sich das Gedächtnis einer Kultur manifestieren kann. Mit der Unabhängigkeit Nigerias vollzieht sich eine Zäsur, bei der auch die eigene Kultur einer Evaluation unterzogen wird. Ebenso wie die Kunst, aber auch wie Literatur und Musik, geht die Mode als Medium des kulturellen Gedächtnisses weit über das individuelle Gedächtnis hinaus: Es verweist gleichermaßen auf das Kollektivgedächtnis wie auf das Gedächtnis einer Nation.²⁰⁹

Mode verhandelt das Verhältnis von bestehenden gesellschaftlichen Normen und deren Veränderungen am Körper, die als Refigurationen des Archivs auf materieller Ebene Ausdruck finden. Diese Umkodierungen eines materiellen Archivs wie der Mode, das seismographisch den Zeitgeist manifestiert, ihn in Materialien und Formen einschreibt und auf diese Weise gesellschaftlichen Wandel dokumentiert, gilt es im Folgenden nachzuvollziehen: Was wird bewahrt und erinnert, was hinzugefügt, was wird ausgeschlossen und vergessen? Welche Arten von Wissen manifestieren sich in Kleidung und welche Wissensformen werden wie gespeichert? Wie werden Machtstrukturen über Kleidung verhandelt und konstituiert? Welche Strategien werden angewandt, um Refigurationen des Archivs vorzunehmen, und welche Wirkmacht resultiert daraus?

²⁰⁷ Adams 1989, S. 38.

²⁰⁸ Vgl. Hamilton 2002.

²⁰⁹ Vgl. Assmann 1992.

Neubewertungen und Neugestaltungen des kulturellen Archivs dokumentieren jedoch nicht nur den gesellschaftlichen Wandel, sondern gestalten diesen aktiv mit, wie bei Nuttalls Analyse für Johannesburg gesehen. Die Eigenschaft von Objekten, über ihren praktischen Zweck hinaus bestimmte Sachverhalte zu vermitteln, lässt sie laut Sebastian Hackenschmidt zu Medien werden: „Der Begriff 'Medium' bedeutet Mitte, Mittel, Mittler und Vermittlung; er verweist auf einen Zwischenbereich, in dem etwas zur Erscheinung kommt, um wahrgenommen zu werden.“²¹⁰ In seiner Analyse des Freischwingers von Mart Stam zeigt er auf, wie sich in diesem der Zeitgeist manifestiert: „Mit seinen federnden Eigenschaften entsprach dieser neue Stuhl der Befindlichkeit einer durch Simultanität und Beschleunigung, aber auch von Anspannung und innerer Unruhe gekennzeichneten Zeit.“²¹¹ Zugleich übermittelt der Freischwinger aber auch die „Botschaft der Geschwindigkeit“ und damit „die Notwendigkeit, mit den technischen Entwicklungen der Industrienationen und der gesteigerten Geschwindigkeit des Alltagslebens Schritt zu halten“.²¹² Beim Freischwinger trifft eine neue Form auf neue Materialien und neue Herstellungsverfahren, die im Zusammenwirken das moderne Lebensgefühl beim Sitzen körperlich erfahrbar werden lassen, denn „er kam mit seinen federnden und schwingenden, die körperliche Last suspendierenden Eigenschaften auch in besonderem Maße einem modernen – aktiven und zugleich entlasteten – Sitzgefühl entgegen“.²¹³

Ersetzt man den Begriff 'Sitzgefühl' durch 'Tragegefühl', so werden auch Kleider zu Medien, die einen neuen Lebensstil konstituieren und auf körperlicher Ebene erfahrbar machen können. Ein aktives und zugleich entlastetes Tragegefühl vermittelt die korsettfreie Kleidung, die zunächst mit den Reform- und Künstlerkleidern des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts aufkam und später von Modeschöpfer:innen wie Madeleine Vionnet oder Paul Poiret in die Couture-Mode eingeführt wurde.

Coco Chanel wird schließlich eine neue, elegante und funktionale Mode für die unabhängige, moderne Frau schaffen: Durch den Einsatz bequemer und pflegeleichter Materialien wie Trikot und Jersey und Adaptionen aus der Berufskleidung wie Matrosenbluse und Seemannshose eignet sich ihre Mode für Beruf, Sport und Reisen. Das 'Neue' wird dem Körperarchiv mittels Kleidung – durch Habitualisierung – eingeschrieben, der moderne Lebensstil durch Kleidung aktiv mitgeformt.

²¹⁰ Hackenschmidt und Engelhorn 2011, S. 8.

²¹¹ Hackenschmidt 2011, S. 233.

²¹² Hackenschmidt und Engelhorn 2011, S. 16.

²¹³ Hackenschmidt 2011, S. 252.

Auch Shades eingangs beschriebenes Kaftankleid, das an späterer Stelle ausführlich diskutiert wird, fällt in diese Kategorie. Es handelt sich dabei um eine Adaption aus der Männermode, um ein Kleidungsstück, das den Körper lose umspielt und damit der einengenden, viktorianisch inspirierten Silhouette ein neues – 'modernes' – Lebensgefühl entgegenstellt. Dass Shades Innovationen auf älteren, lokalen Kleidungsformen beruhen, macht deutlich, dass die Arbeit mit dem kulturellen Archiv selbst eine (künstlerische) Fähigkeit darstellt. Diese Fähigkeit zeigt sich darin, wie kulturelles Wissen mit Debatten und Diskursen der jeweiligen Zeit verwoben, in Materialien und Formen eingeschrieben, gespeichert und schließlich durch die Kleidung selbst kommuniziert wird. Somit können Shades Kreationen als textile Dokumente des kulturellen Archivs Nigerias verstanden werden, ausgestattet mit semiotischen, ästhetischen und habituellen Prägungen.

Laut Aleida Assmann eröffnet jedes Medium einen spezifischen Umgang mit dem kulturellen Gedächtnis:

Die Schrift, die der Sprache folgt, speichert anders und anderes als die Bilder, die sprachunabhängige Eindrücke und Erfahrungen festhalten. Den so genannten 'imagines agentes' wird seit der römischen Mnemotechnik eine besondere Gedächtniskraft zugesprochen, später entdeckte man dies in Symbolen und Archetypen, die in individuelle Traumwelten und das kulturelle Unbewusste reichen. Als ein eigenes Medium kann aber auch der Körper gelten [...]. Der Körper stabilisiert Erinnerungen durch Habitualisierung und verstärkt sie durch die Kraft der Affekte.²¹⁴

Welche Betrachtungsweise erfordert das Medium Mode als ein materielles Archiv? Welche 'Informationen' sind der Kleidung eingeschrieben und wie können diese 'gelesen' beziehungsweise dekodiert werden? Und wie können sie (körperlich) erfahren werden? Anders als schriftliche Texte, die sich zwar mit Textilien einen gemeinsamen Wortursprung teilen (beide gehen auf das lateinische *textus* zurück, was 'Aufeinanderfolge, Zusammenhang (der Rede), fortlaufende Darstellung' sowie 'Gewebe, Geflecht' bedeutet und auf *texere* 'weben, flechten, zusammenfügend verfertigen, bauen, errichten'), handelt es sich bei Mode um ein nonverbales Kommunikationsmittel, das auf anderen Ebenen als Sprache kommuniziert.²¹⁵ Doch liegt auch der Wahrnehmung und dem Gebrauch von Kleidung ein strukturiertes und strukturierendes Zeichensystem zugrunde:

Normen, Dispositionen und Verhaltensmuster werden durch die vom Menschen geprägte, dingliche Umwelt nahegelegt und anhand ihrer erlernt wobei sie anders als sprachliche Aussagen selten bewusst reflektiert werden, dafür aber umso natürlicher erscheinen und aus diesem Grund potentiell wirkmächtig sind.²¹⁶

²¹⁴ Assmann [1999] 2003, S. 20–21.

²¹⁵ Zur Kritik an der 'Text'-Metapher in Zusammenhang mit Materieller Kultur siehe Samida, Eggert u.a. 2014, S. 36, unter der Überschrift "Materielle Texte?".

²¹⁶ Ebd., S. 35.

Zudem lassen sich in Kleidung "Handlungszusammenhänge und Diskursfelder erkennen", die auf deren Eingebundensein in soziokulturelle Dynamiken hindeuten.²¹⁷

Kleidung und Textilien als materielle Archivorte und Mode als Arbeit mit und an dem kulturellen Archiv zu betrachten, bietet daher eine Analyseperspektive, die deswegen aufschlussreich ist, "weil von Dingen andere Botschaften ausgehen können als im sprachlichen Diskurs bewusst werden".²¹⁸ Diese Betrachtung eröffnet auch die Möglichkeit, Objekte materieller Kultur im Hinblick auf ihre Wirkmacht zu untersuchen. Diese entfaltet Kleidung jedoch nicht alleine durch Anschauung und Handhabung, sondern gerade in Verknüpfung mit dem Körper. Durch das Tragen am Körper verbindet sich das materielle Archiv, die Kleidung, mit dem Körperarchiv. Somit speichert und kommuniziert Kleidung nicht nur Botschaften auf semiotischer und ästhetischer, sondern auch auf habitueller Ebene.

Diese Aspekte zu untersuchen, ist Anliegen der folgenden Ausführungen. Dabei wird Mode zunächst als ein Archivort kulturellen Wissens diskutiert, um im Anschluss als Einschreibungsart jeweils aktueller Diskurse – als "materielle Diskurse" – analysiert zu werden.²¹⁹ Wesentlich ist dabei, die "relational structure of meaning" in ihrer Verflechtung mit den "particular materialities of clothing" herauszuarbeiten.²²⁰ Die Ausführungen stellen zugleich eine Einführung in die Mode- und Kunstgeschichte Nigerias dar, möchten das (historische) kulturelle Archiv Nigerias mit Blick auf Kleidungspraktiken und Textilien ebenso wie den jeweils vorherrschenden Zeitgeist mit seinen Diskursen lebendig werden lassen und so einen Rahmen spannen für die Fallstudien, die in den nachfolgenden Kapiteln zur Betrachtung kommen.

2.1 Mode als Archivort kulturellen Wissens

*"And as an alternative archive, dress and clothing not only open up new dimensions of social change but challenge us to reevaluate and redefine some of our operative categories."*²²¹

Mit der Perspektive auf Mode als einem Archivort kulturellen Wissens soll der Frage nachgegangen werden, welche Formen kulturellen Wissens auf welche Art und Weise über Kleidung verhandelt werden. Welche Aspekte kulturellen Wissens sind wesentlich für die Mode und wie vermittelt sich dieses Wissen? Auf welchen symbolischen und materiellen

²¹⁷ Ebd., S. 36.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Ebd., S. 35.

²²⁰ Woodward 2005, S. 21.

²²¹ Allman 2004, S. 4–5.

(Gestaltungs-)Ebenen kann kulturelles Wissen verhandelt werden? Und wie kommuniziert Mode als “alternative forms of knowledge and communication” jenseits von Sprache und Schrift?²²²

Die Ausstellung *Inscribing Meaning: Writing and Graphic Systems in African Art*, die sich mit grafischen Systemen in Afrika jenseits von Sprache auseinandersetzt, verweist darauf, dass Inschriften in Alltagsobjekten, Textilien und menschlichen Körpern *mehr* sind als nur “technologies of communication” – sie konstituieren “dynamic, aesthetically potent ways of knowing and affecting the world”.²²³ Dieses ‘Mehr’ im Hinblick auf die Einschreibungen in Textilien und Kleidung sowie die verschiedenen ‘ways of knowing’ zu untersuchen, ist Anliegen dieses Kapitels. Objekte materieller Kultur verkörpern als Produkte des menschlichen Handelns zugleich die mit ihrer Herstellung und Verwendungsweisen verbundenen Sinnzusammenhänge. Auf diese Weise werden die Objekte selbst zu Wissensspeichern, in die kulturelle Wissensbestände eingeschrieben sind.

Diese Wissensbestände sind gruppen- und kulturspezifisch und umfassen geltende Werte, Normen, (soziale) Ordnungen, Regeln, Traditionen, kulturelle Identität(en) und die damit verbundene Festlegung, Regulierung und Stabilisierung von Machtverhältnissen.²²⁴ Mit ihnen geht auch das Wissen um den Symbol- und Repräsentationswert von Dingen einher und die damit verknüpften sozialen Positionierungen.²²⁵ Bei kulturellem Wissen handelt es sich oft um implizites Wissen (‘*tacit knowledge*’), das “Kenntnisse und Praktiken, die vorreflexiv, erfahrungsgebunden und körperlich routinisiert das soziale Handeln und Verstehen grundieren”, auszeichnet.²²⁶ Auf Mode bezogen bedeutet dies, dass es sich bei Kleidung und Textilien um materielle Archivorte mit gespeicherten, abrufbaren und erneuerbaren Wissensbeständen handelt, die kulturelles Wissen der Vergangenheit wie der Gegenwart enthalten und der Dynamik des Wandels unterworfen sind.²²⁷

In seiner Einführung zu *The Social Life of Things* verweist Appadurai darauf, dass Objekte beziehungsweise Waren (“commodities”) komplexe soziale Formen repräsentieren, denen soziales, ästhetisches und technisches Wissen inhärent ist.²²⁸ Durch die Erzeugung von Machtstrukturen steht soziales Wissen zugleich in engem Zusammenhang mit poli-

²²² Kreamer, Roberts u.a. 2007, S. 13.

²²³ Ebd. S. 14. Die Ausstellung wurde vom 09.05–26.08.2007 im National Museum of African Art und vom 14.10.2007–17.02.2008 im Fowler Museum at UCLA gezeigt.

²²⁴ Zu “Macht und Dinge” siehe auch Samida, Eggert u.a. 2014, S. 85–87.

²²⁵ Vgl. ebd., S. 85.

²²⁶ Klimke, Lautmann u.a. 2020, S. 873.

²²⁷ Vgl. Samida, Eggert u.a. 2014, S. 85–86: “Durch den Kontext ihres Gebrauchs werden die Dinge laufend mit Bedeutung aufgeladen und dabei wird umgekehrt die Bedeutung verdinglicht und auf Dauer gestellt.”

²²⁸ Appadurai 1986, S. 41.

tischem Wissen. Und da Kleidung nur in seltenen Fällen als bloßer Gegenstand der Anschauung dient, sondern direkt mit dem Körper und somit auch mit dem Körpergedächtnis verbunden ist, werden die zuvor genannten Wissensformen um habituelles Wissen ergänzt. Die einzelnen Wissensformen stellen dabei jedoch keine voneinander abgegrenzten Kategorien dar, sondern sind miteinander vernetzt, überlagern sich, greifen ineinander. Einerseits interagieren Objekte materieller Kultur als semiotische Repräsentationen sozialer Beziehungen, andererseits über das Wissen, das in Materialien und Formen eingeschrieben ist. Symbolisches Wissen spielt daher ebenfalls eine wichtige Rolle, da es gesellschaftlich kodiert durch alle Wissensformen hindurchwirkt.

2.1.1 Soziales und politisches Wissen

Textilien und Kleidung sind Teil einer materiellen Sozialstruktur, die als “vorherrschende Grundstruktur einer historisch spezifischen Gesellschaft” verstanden werden kann und über die Gesellschaft organisiert und Informationen vermittelt werden.²²⁹ Als Archivorte speichern sie dabei soziale Wissensbestände wie die Kodierung gesellschaftlicher Normen und sozialer Ordnungen ab, die in Verbindung mit dem Körper und Körperbildern stehen sowie der gesellschaftlichen Positionierung im Hinblick auf Status, Gender, Alter und der Zugehörigkeit zu ethnischen, politischen und/oder religiösen Gruppen. Zugleich sind sie Ausdrucksformen gesellschaftlicher, politischer und ökonomischer Machtgefüge, ebenso wie sie Machtstrukturen konstituieren.

Am Beispiel von handgewebten Textilien der Bunu-Yoruba untersucht Elisha Renne, wie diese das soziale Leben der Bunu formen und strukturieren: Ihre Herstellung reflektiere “contemporary technologies and tastes that are based on knowledge accumulated from past generations. In this sense, wearing cloths links the individual with others, past and present, situating the person in society.”²³⁰ Textilien, so wird hier deutlich, prägen soziale Strukturen, sie kommunizieren und begründen diese zugleich. Dies zeigt sich beispielsweise daran, dass sie bei den Bunu die Grundlage für zukünftige Macht-, Titel- und Landansprüche bilden. Am Beispiel von *aso ipo* – den 'roten Stoffen' –, die bei Beerdigungsritualen eingesetzt werden, beschreibt Renne, wie diese Textilien politische Hierarchien verkörpern. *Aso ipo* sind dichte und voluminöse Stoffe, bei denen zusätzliche Schussfäden sowohl Musterungen erzeugen als auch das Volumen hervorbringen. Die fünf un-

²²⁹ Samida, Eggert u.a. 2014, S. 77. Zu “Sozialstruktur und Dinge” siehe auch Unterpunkt “Sozialität und Materialität” S. 77–78.

²³⁰ Renne 1995, S. 5.

terschiedlichen *aso ipo*-Typen variieren in Bezug auf ihre Stoffgröße, die jeweils bestimmten politischen Rängen vorbehalten ist. Auch die verwendete Anzahl von Stoffen verweist auf Rang und Status des Trägers beziehungsweise der Trägerin.²³¹ Als kultureller Archivort historischer *flows* sind *aso ipo* insofern von Bedeutung, als sie Zeugnis des frühen Handels mit Europa ablegen. Für die vermutlich seit dem 16. Jahrhundert gefertigten Textilien wurden Fäden aus aufgetrennten roten Wollstoffen verwendet, die entweder über den Transsaharahandel und/oder den Seehandel nach Bunu gelangten.²³²

Interessant ist zudem, dass *aso ipo* nur in Bunu hergestellt werden, die spezielle Webtechnik also nicht von anderen Gruppen übernommen wurde. Auch kommen gängige genderspezifische Zuordnungen, was die Herstellung der Textilien angeht, nicht zum Tragen: Die Textilien können sowohl von Männern als auch von Frauen gefertigt werden.²³³ Auf diese Weise stellt *aso ipo* eine sehr spezifische Form des kulturellen Gedächtnisses dar, zeitlich wie geografisch, in der sich soziales und politisches Wissen mit technischem und ästhetischem Wissen in textiler Form materialisiert.

Am Beispiel von *aso ipo* zeigt sich das Eingebundensein von Dingen in gesellschaftliche Machtstrukturen. Dass soziale und politische Macht ihren Ausdruck in Kleidung, Textilien und (Körper-)Schmuck findet, liegt darin begründet, dass diese “einen Bestandteil des institutionellen Instrumentariums zur Aufrechterhaltung der symbolischen Ordnung [bilden] – und darin die Reproduktionsmechanismen der sozialen Ordnung –, deren Funktionsweise den Interessen derer dient, die innerhalb der Sozialstruktur eine beherrschende Stellung einnehmen”.²³⁴ Laut Bourdieu bildet symbolische Macht “eine entscheidende Dimension politischer Macht” durch die Fähigkeit, Realität – insbesondere gesellschaftliche Realität – durchzusetzen.²³⁵ Diese mit symbolischer Macht verbundenen Wissensbestände sind oft Teil eines kulturell impliziten Wissens: Darin, dass Objekte materieller Kultur durch ihre Präsenz im Alltag und ihre vordergründige Zweckmäßigkeit “*unbewusst* die Wahrnehmung” prägen, “liegt ihre spezifische Qualität für die Konstruktion und Vermittlung sowie für die Transformation kultureller ‘Realität’”.²³⁶

²³¹ Vgl. Renne 1992. Die Produktion von *aso ipo* wurde laut Renne in den 1960er Jahren eingestellt, was einerseits mit Beschaffungsschwierigkeiten von roter Wolle und andererseits mit den gestiegenen Rohstoffpreisen für Baumwolle (Grundmaterial des Gewebes) und Lohnkosten zusammenhing, siehe hier S. 66.

²³² Ebd.

²³³ Ebd., S. 69.

²³⁴ Bourdieu 1976, S. 326–327.

²³⁵ Ebd., S. 327.

²³⁶ Samida, Eggert u.a. 2014, S. 35.

Eng mit sozialen und politischen Wissensbeständen ist technisches Know-how verbunden. Bei Textilien entwickelt sich technisches Wissen entlang der textilen Wertschöpfungskette. Es umfasst die teils sehr aufwendigen Prozesse der Materialgewinnung (wie etwa Wildseide) sowie die Herstellung der Textilien, zu denen Webtechniken, Farb- und Mustergebung sowie verschiedene Ausrüstungsverfahren gehören, etwa das Färben mit Pflanzen oder die Erzeugung von Glanz. Oft wird dieses Wissen in Familientradition weitergegeben, die Herstellung von *adire* zum Beispiel in der weiblichen Linie von der Mutter an die Tochter bzw. Schwiegertochter.²³⁷ Was Oberflächengestaltung, Farbgebung und Muster angeht, so können diese mit kodiertem Wissen in Verbindung stehen, das entweder kollektiv zur Verfügung steht oder gruppenspezifisch, beispielsweise den Mitgliedern von Geheimbünden vorbehalten ist. Ein Beispiel hierfür ist *aso olona*, das charakteristische Textil der Ogboni Secret Society, mit langflorigen Musterungen, auf das an späterer Stelle zurückzugekommen ist.²³⁸

Technisches Wissen ist somit "deeply interpenetrated with cosmological, sociological, and ritual assumptions", was neben sozialem und politischem Wissen den Blick auf symbolisches und ästhetisches Wissen lenkt.²³⁹ Doch bevor darauf eingegangen wird, soll zuvor eine spezifische textile Praxis der Yoruba beleuchtet werden, die sich sozialer und politischer Wissensbestände bedient.

Aso-ebi – Die Politik der Zugehörigkeit

Aso-ebi kann als 'Familien-Stoff', im weiteren Sinne als 'Familien-Kleidung' übersetzt werden und bedeutet, dass zu wichtigen gesellschaftlichen Festivitäten und Feierlichkeiten wie Hochzeiten, Taufen und Beerdigungen aber auch politischen Veranstaltungen alle (Familien-)Mitglieder und Gäste Kleidung aus dem gleichen Stoff tragen.²⁴⁰ Dieser wird zuvor von den Gastgeber:innen ausgewählt und in entsprechender Menge eingekauft, um dann an die Gäste weiterverkauft zu werden. Diese wiederum lassen sich daraus individuelle Kleidungsstücke anfertigen, so dass bei der Veranstaltung alle Gäste im gleichen Mate-

²³⁷ Die *adire*-Künstlerin Adekemi 'Dekemi' Iyalarp, mit der Adeju Thompson und ich in Oshogbo zusammenarbeiteten, erlernte ihr Wissen von ihrer Schwiegermutter und gibt es an ihre Tochter weiter.

²³⁸ Zu *aso olona* siehe Aronson 1992. Zu den weiteren Textilien, die dieser Gruppe zugeordnet werden können, gehört *ukara*. Dieses wird von der Leopard Secret Society der Ekpe im südöstlichen Nigeria verwendet und bedient sich der grafischen Nsibidi-Schrift, deren Symbolik weitestgehend nur Eingeweihten zugänglich ist. Siehe hierzu auch Kreamer 2007a und Carlson 2007.

²³⁹ Appadurai 1986, S. 42.

²⁴⁰ Clarke weist darauf hin, dass der Begriff *aso-ebi* bei Familienmitgliedern verwendet wird, während der Begriff *aso egbe* die gleiche Praxis für Mitglieder von Clubs, einer Gruppe von Freunden, Arbeitskollegen u. a. bezeichnet. Die Begriffe werden allerdings synonym gebraucht und da sie sich auf die gleiche Praxis beziehen, wird im Folgenden der Begriff *aso-ebi* als Sammelbegriff verwendet. Vgl. Clarke 1998, S. 319.

rial gekleidet sind, jedoch ihre eigenen Entwürfe tragen (Abb. 4).²⁴¹ So können beispielsweise bei Hochzeiten die Gäste entweder der Familie der Braut oder der des Bräutigams zugeordnet werden. Okechukwu Nwafor verweist auf den ursprünglichen Hintergrund dieser Praxis, die zunächst als “a form of genuine, family network” diente und es ermöglichte, bei Festivitäten die Mitglieder einer Familie anhand ihrer Kleidung zu identifizieren.²⁴² Heute dagegen ist *aso-ebi* zu einem urbanen Phänomen geworden, das sich in weiten Teilen Nigerias und darüber hinaus verbreitet hat: “Also, peoples from other West African subregions engage in *aso ebi* activities and the practice has risen above family affiliations such that a stranger and an uninvited guest may seek recognition through *aso ebi*.”²⁴³ Die genaue Herkunft von *aso-ebi* ist nicht bekannt, Duncan Clarke wie auch Nwafor datieren die Verbreitung des Brauchs in den oberen Gesellschaftsschichten in Lagos auf die Jahre vor 1920.²⁴⁴ Clarke geht davon aus, dass der Ursprung von *aso-ebi* in europäischer Kleidung zu finden ist “and it was only a gradual process over the following decade that spread its use to local dress styles and to fabrics such as *aso ökè*”.²⁴⁵ Möglicherweise dienten christliche Brautjungfern als Vorbild, die bei Hochzeiten die gleichen Kleider trugen. Mitte der 1920er Jahre jedenfalls, so Clarke, hatte es sich etabliert, dass sich weibliche Verwandte oder enge Freundinnen sowohl bei Hochzeiten als auch bei Beerdigungen und anderen Festivitäten mit identischer Kleidung ausstatteten.

Nwafor spricht im Zusammenhang mit *aso-ebi* von einer Politik der Zugehörigkeit, die zunächst nur die Familie umfasste und sich dann zu einem gesellschaftlichen Habitus in Nigeria und darüber hinaus entwickelte.²⁴⁶ Da es der Praxis von *aso-ebi* gelang, ethnische Grenzen zu überwinden und auch von den Igbo und anderen ethnischen Gruppen in Nigeria übernommen zu werden, konnte mittels *aso-ebi* eine “national unification through dress” stattfinden.²⁴⁷ Nwafor schreibt daher dieser lokal situierten Kleidungspraktik eine bedeutende Rolle bei der kulturellen Identitätsbildung zu: “As part of the mundane mediated process of identity-formation, *aso-ebi* may have played a significant role in the constitution of an imaged belonging in the Nigerian state, both in Nigeria and in the diaspora.”²⁴⁸ Die

²⁴¹ Beliebte Stoffe für *aso-ebi* sind *aso-oke*, *lace* und *ankara*.

²⁴² Nwafor 2011, S. 59.

²⁴³ Nwafor 2013, S. 3.

²⁴⁴ Vgl. Clarke 1998, S. 320 und Nwafor 2011, S. 49.

²⁴⁵ Clarke 1998, S. 321.

²⁴⁶ Nwafor 2011, S. 53ff.

²⁴⁷ Ebd., S. 58.

²⁴⁸ Ebd.

Institutionalisierung von *aso-ebi* brachte zudem wirtschaftliche Vorteile mit sich – sie sicherte das Überleben der *aso-oke*-Textilindustrie.²⁴⁹

Wenn auch generell als “uniformed solidarity dressing” verstanden, ist *aso-ebi* als gesellschaftliche Praxis nicht frei von Machtstrukturen.²⁵⁰ Duncan merkt diesbezüglich an, dass trotz der Idee von Inklusion und Gleichheit genug Möglichkeiten zur Verfügung stünden, den sozialen Status zum Ausdruck zu bringen, entweder über eine aufwendige Gestaltung der Kleidung selbst oder durch das Hinzufügen von *lace* und Accessoires als “a means for conspicuous displays of affluence”.²⁵¹ Bereits die Praxis selbst kann als Ausdruck von Status gelten, der sich sowohl im Material und den damit verbundenen Kosten ausdrückt als auch in der Anzahl der geladenen Personen, die in *aso-ebi* gekleidet sind: “The aim is to have and to demonstrate via the *aso-ebi* that you have, as large a group as possible of relatives and close friends who are sufficiently committed to the occasion to express their support by 'taking' the cloth.”²⁵²

Die Bedeutung von Kleidung und Textilien als “a popular metaphor, both for wealth, and for people”, die in der Praxis von *aso-ebi* zum Ausdruck kommt, ist ein wichtiger Bestandteil sozialen Wissens.²⁵³ Abiodun bezeichnet *aso-ebi* als “metaphorical cloth” und verweist dabei auf das Yoruba-Sprichwort ‘Eniyan also mi’, was sich als ‘people are my cloth’ übersetzen lässt.²⁵⁴ Auf der Metaebene symbolisiert *aso-ebi* damit das soziale Gewebe, die “social unit”, in das Menschen sowohl eingebunden wie auch miteinander verwoben sind.²⁵⁵

2.1.2 Ästhetisches Wissen

Ästhetisches Wissen wird hier im griechischen Wortursprung ‘*aísthēsis*’ verstanden und bezieht sich auf sensorisches, wahrnehmungsbezogenes Wissen. Boris Ewenstein und Jennifer Whyte, die Wissenspraktiken im Design untersuchen und sich in diesem Zusammenhang auch mit der Rolle von ästhetischem Wissen in gestalterischen Entwurfsprozessen beschäftigen, unterscheiden dabei zwei Arten: “The first is symbolic, consisting of

²⁴⁹ Vgl. Clarke 1998, S. 319: “However, in the last few decades *aso òkè* has been the cloth of choice for *aso ẹbi* on the most prestigious occasions, and the institutionalization of *aso ẹbi* is crucial to the survival of the *aso òkè* industry.”

²⁵⁰ Nwafor 2013, S. 1.

²⁵¹ Clarke 1998, S. 353.

²⁵² Ebd., S. 351.

²⁵³ Ebd., S. 346.

²⁵⁴ Abiodun 2014, S. 174.

²⁵⁵ Ebd., S. 176.

knowledge in the form of signs and symbols. The second is experiential, consisting of feelings and embodied experiences that emerge through knowledge use.”²⁵⁶ Auf symbolischer Ebene ist ästhetisches Wissen demnach konstituiert in “semiological terms and grounded in a specific vocabulary and syntax; includes expression through non-verbal signifiers, referents and signs”, während auf Erfahrung basierendes ästhetisches Wissen als Kompetenz verstanden wird, die phänomenologisch konstituiert ist und Empfindung, Gespür und körperliche Erfahrung umfasst.²⁵⁷ Auf die wichtige Rolle von ästhetischem Wissen verweist auch T. W. Allan Whitfield, der “aesthetics as pre-linguistic cognition, as a form of 'knowing' that preceded the evolution of language” versteht.²⁵⁸ Ästhetisches Wissen basiert somit auf sinnlich wahrnehmbaren (“sensory-perceptual”) Qualitäten, die im Wesentlichen nonverbales Sinnesmaterial betreffen.²⁵⁹ Im Design oder der Kunst können diese sinnlich wahrnehmbaren Qualitäten bewusst (oder auch unbewusst) zum Einsatz kommen: 'Wissen' bezieht sich dann auf neue ästhetische Erfahrungen, die von Designer:innen und Künstler:innen geschaffen werden.

Im Hinblick auf die Verwendung bestimmter Materialien, Farben, Oberflächen, Texturen und Haptiken verweist ästhetisches Wissen auf kulturell bedingte Präferenzen und Setzungen. Mit Blick auf die Kunst der Yoruba betont Henry Drewal die Notwendigkeit eines multisensorischen Ansatzes, zu dem er Sehen, Hören, Tasten, Schmecken und Riechen zählt. Diese ergänzt er um “motion” und “extra-sensory perception”, wobei ersteres mit Balance und räumlicher Orientierung in Verbindung steht, während sich letzteres auf die Intuition bezieht.²⁶⁰ “We need to explore how art communicates and evokes by means of its own unique sensorial modes”, so Drewal, und führt aus: “Vision-based approaches would be an important first step in a more inclusive project on the bodily, multi-sensorial basis of understanding.”²⁶¹ Ästhetisches Wissen ist demnach kulturelles und situiertes Wissen, das sich multisensorisch vermittelt, ein implizites Wissen, das sowohl bewusst als auch unbewusst oder intuitiv in Kleidung und Textilien eingeschrieben werden kann und in der Folge durch diese kommuniziert. Welche Aspekte multisensorisches Wissen ausmachen und auf welche Art und Weise dieses über Kleidung kommuniziert, ist Anliegen der folgenden Ausführungen.

²⁵⁶ Ewenstein und Whyte 2007, S. 689.

²⁵⁷ Vgl. ebd., S. 690.

²⁵⁸ Whitfield 2005, S. 5.

²⁵⁹ Ebd., S. 11.

²⁶⁰ Drewal 2005, S. 4.

²⁶¹ Ebd., S. 6.

Bei den Yoruba nimmt ästhetisches Empfinden einen hohen Stellenwert ein: "What one wears reflects one's design-consciousness, one's *ojú-ṣonà*, literally, 'eye-for-design'. It reveals one's familiarity with the wide range of types of cloth that one might wear and the insight to wear them appropriately."²⁶² So ist es auch nicht verwunderlich, dass für diese Kunst ein Ehrentitel wie '*Iya Oge*' (auch *Yeye Oge*) verliehen wird, bei dem es sich um den "most celebrated title given to a woman with high-fashion taste, style, and beauty" handelt.²⁶³ Abiodun, der Kleidung zu den Kunstformen der Yoruba zählt und diese als "visual *oríkí*" bezeichnet, betont zudem, dass unangemessene Kleidung als "highly offensive to Yoruba aesthetic sensibility and life-affirming ideals" betrachtet wird.²⁶⁴ Ästhetisches Wissen, hier eng mit sozialem Wissen verknüpft, zeigt, dass "weave, texture, color, and design should be perfectly appropriate to the person who wears it as well as to its specific occasion."²⁶⁵ So steht ästhetisches Wissen in direkter Verbindung mit technischem Wissen und beides wiederum mit dem kosmologischen und spirituellen Weltbild der Yoruba.

Spezifische ästhetische Wissensbestände werden in der Folge Drewals multisensorischem Ansatz entsprechend im Hinblick auf Sehen, Tasten, Hören und Bewegung untersucht. Da Materialität und Form als wesentliche Komponenten in Kleidung zusammenwirken, steht zunächst die Materialität im Vordergrund.

Farben – Eine multisensorische Erfahrung

Farben besitzen bei den Yoruba eine kulturell kodierte Bedeutung, die eng mit ihrem komplexen sozioreligiösen Glaubenssystem in Verbindung steht. Sie wirken nicht nur visuell, sondern vielmehr als "enculturated codes whose vibrations resonate meaningfully".²⁶⁶ Farben definieren und enthüllen "the nature, character, or personality (*ìwá*) of things, persons, and divinities".²⁶⁷ Die Yoruba teilen Farben in drei Gruppen ein: *funfun*, *pupa* und *dudu*. Nur unzureichend können diese als Weiß, Rot und Schwarz übersetzt werden, da laut Drewal in erster Linie die Farbtemperatur bzw. das Farb-'Temperament' ausschlaggebend für die Differenzierung zwischen den Farbgruppen ist. So rufen Farben wie Weiß, Silber, Beige, helles Grau und schimmernde transparente Töne, die *funfun* zugeordnet werden, Kälte hervor. Farben wie Rot, Pink und Orange sowie tiefes Gelb werden *pupa* zugeordnet und evozieren Wärme. Als *dudu* werden Farben bezeichnet, die zwischen den beiden Extre-

²⁶² Abiodun 2014, S. 163.

²⁶³ Layiwola 2010, S. 178.

²⁶⁴ Abiodun 2014, S. 163.

²⁶⁵ Ebd., S. 164.

²⁶⁶ Drewal 1998, S. 18.

²⁶⁷ Ebd., S. 21.

men vermitteln und zu denen dunklere Farben wie Blau, Indigo, Schwarz, Violett und Grün sowie dunklere Braun- und Grautöne zählen.²⁶⁸

Aufgrund ihrer Qualitäten werden Farben bestimmten spirituellen Entitäten, den *orishas*, zugeordnet: Ogun, der Gott des Krieges und des Metalls, wird durch die warm bis heißen Farben von *pupa* symbolisiert, Obatala, der Reinheit und tiefe Spiritualität repräsentierende göttliche Bildhauer, durch die lichten und kühlen Farben von *funfun* und Orunmila, der Gott der Weisheit und Begründer der *Ifa*-Divination durch die vermittelnden dunklen Farben von *dudu*.²⁶⁹

Dass diese ästhetischen Farbkodierungen auch in der Gegenwart noch relevant sind, zeigt die Begegnung mit einem *babalawo*, der für Adeju Thompson während unserer gemeinsamen Recherchereise nach Oshogbo eine *Ifa*-Divination durchführte.²⁷⁰ An seinem Handgelenk trug der *babalawo* ein Perlenarmband, bei dem sich grüne und rotbraune Perlen abwechselten. Gekleidet war er in Oberteil und Hose aus einem grüngrundigen *ankara*, dessen kreisförmige Motive ein orangegelb-weißes Batikmuster aufwiesen und von schwarzen grafischen Mustern überzogen wurden (Abb. 6). Auf die kulturell kodierte ästhetische Wirkung von Perlenarbeiten macht Drewal aufmerksam: Farbige Glasperlen repräsentieren bei den Yoruba die Qualität von Licht, indem sie es reflektieren, verteilen und transformieren – und dabei transformieren sie zugleich “the objects and persons it adorns”.²⁷¹ Mit Perlen sind Konzepte wie “temperament, empowerment, potentiality, desire, wealth, and well-being” assoziiert, zudem werden ihnen heilende Eigenschaften zugeschrieben.²⁷²

Entsprechend der bereits beschriebenen Farbkonnotationen tragen *babalawo* – ‘father of secrets’, wie die wörtliche Übersetzung aus dem Yoruba lautet –, die als Eingeweihte in das Wissenssystem *Ifa* mit der *Ifa*-Divination zwischen den Welten vermitteln, Farbkombinationen wie Gelb und Grün oder Grün mit einem bräunlichen Rot.²⁷³ Eben diese Farbkombinationen lassen sich auf der Fotografie erkennen. Das Armband kombiniert die Farben Grün und Rotbraun, während in der Kleidung die Farben Gelborange und Grün zusammenwirken. Die in sich gemusterten, aneinander gereihten kreisrunden Motive wecken

²⁶⁸ Vgl. ebd. und Campbell 2016, S. 296.

²⁶⁹ Vgl. auch Fink und Siegert 2020.

²⁷⁰ Zu ‘*babalawo*’, ‘*Ifa*’ und ‘*Ifa*-Divination’ siehe auch Glossar.

²⁷¹ Drewal 1998, S. 18.

²⁷² Ebd.

²⁷³ Vgl. Campbell 2016 und Drewal 2016: “According to Yorùbá chromatics, yellow and green are mediating colors – they are not the hot (*gbigbona*) hues, and they are not the cool ones (*tutu*). They fall between these two extremes, moderating and mediating them. And this, I would suggest, is symbolic of the position of Ifá (and the diviner) in the Yorùbá cosmos; to serve as a cosmic bridge between *aye* and *orun*, between human and cosmic forces”, hier Drewal 2016, S. 331. Siehe auch Glossar.

formal die Assoziation an Perlenketten, unterstützt von der orangegelb- und weißgrundigen Batikoptik der Motive, die die Reflexion von Licht auf Perlen evoziert.²⁷⁴ Die einzelnen Motive des Wachsdruckstoffes hingegen zeigen Referenzen zur Form des *Ifá*-Tabletts, das zur Durchführung der Divination verwendet wird und im Vordergrund der Fotografie zu sehen ist. Sowohl anhand des Stoffmusters als auch der Musterung am Rand des *Ifá*-Tabletts wird deutlich, was Drewal als “seriate patterning” bezeichnet:²⁷⁵

[A] design may be segmented or seriate – a discontinuous aggregate in which the units of the whole are discrete and share value with the other units. The units often have no prescribed order and are interchangeable. Attention to the discrete units of the whole produces a form which is multifocal, with shifts in perspective and proportion.²⁷⁶

Diese Art der Komposition, so Drewal, spiegelt eine Ordnung von strukturell gleichgestellten, dabei autonom bleibenden Einheiten wider: “Each unit makes a complete statement.”²⁷⁷ Diese Kompositionen findet sich nicht nur im Divinationstablett und der Stoffmusterung, sondern auch beim Perlenarmband wieder.²⁷⁸ Bei letzterem kann selbst der Verarbeitungsprozess als “seriate composition” gelten: Jede Perle stellt hier eine eigene Entität dar, die, wird sie mit anderen kombiniert, “suggests a multiplication and intensification of different presences to create something more than the sum of the parts”.²⁷⁹ Die in Rotbraun und Grün alternierenden Farben des Armbands werden mit *Ifá* assoziiert und stehen für “depth of wisdom, the inquisitive and mediative habits of diviners, and their familiarity with healing leaves”.²⁸⁰

Dieses sozioreligiöse ästhetische Wissen ist im Alltag weiterhin präsent. Bolaji Campbell beschreibt seine Erfahrungen, die er mit zwei Bekannten auf dem Markt in Ede im südwestlichen Nigeria machte:

I had the shock of my life when I heard a comment from one of the market women who had noticed a yellow and green beaded bracelet on David's wrist. The woman had spontaneously remarked: 'ah, two ti e ni eleyi' ('So this individual is even an *Ifá* initiate'). I was unprepared for this kind of reaction largely because the bracelet was not very significant or much of an issue for

²⁷⁴ Zu Perlenketten als Statussymbol siehe Abiodun 2014, S. 143ff und Drewal 1998.

²⁷⁵ Drewal 1977, S. 6.

²⁷⁶ Drewal, Pemberton III u.a. 1989, S. 72.

²⁷⁷ Drewal 1977, S. 6.

²⁷⁸ Vgl. Drewal 1998, S. 24. Drewal verweist auch auf die Verbindung zwischen der Halskette des *babalawo* (die auf der Fotografie allerdings nicht sichtbar ist) und der Umrandung des *Ifá*-Tabletts: “The encircling border of the tray also refers to an *òdигbà/èdигbà* (diviner's beaded necklace), which in turn alludes to the sixteen-plus-one major parts in *odù* (*Ifá* divination orature) that reveal cosmic forces at work. This beaded necklace is occasionally rendered realistically in the tray border.” Siehe ebd.

²⁷⁹ Ebd., S. 27.

²⁸⁰ Ebd.

me until then. As a result of that incident, I realized that colorful beads not only confer certain social privileges but are also important marker of social distinction.²⁸¹

In Bezug auf die Wahrnehmung von Farben spricht Drewal von einer “multisensorial experience”, die sich nicht nur auf das Sehen beschränkt, sondern zwei Sinne umfasst: den Seh- und den Tastsinn.²⁸² In rezenteren Ausführungen fügt Drewal dieser multisensorischen Erfahrung noch die Bewegung hinzu:

Colors also evoke a sense of motion. We know that reds and other warm or hot hues seem to advance toward us due to the length of their light waves hitting the retina of our eyes. Blues, purples, greens tend to recede, move away from us. Thus our perception of color engages three senses simultaneously: sight, touch, and motion.²⁸³

Der Aspekt der Bewegung verleiht den farbigen Perlen einen hohen Stellenwert: Durch ihre Eigenschaft als licht- und farbvermittelnde Objekte, aufgrund ihrer Farbwirkungen und der Fähigkeit zur Transformation von Licht (indem sie es reflektieren, ablenken, weiterleiten) werden diese selbst zu Aktanten, die zwischen *orun*, der nicht sichtbaren, geistigen Welt der spirituellen Entitäten, Vorfahren und Geister, und *aye*, der sichtbaren, greifbaren Welt, vermitteln.²⁸⁴

Hier zeigt sich ein wichtiger Aspekt, der an späterer Stelle ausführlich zu diskutieren ist, nämlich dass Kleidung und (Körper)Schmuck nicht allein auf symbolischer Ebene wirken, sondern ihnen vielmehr eine Wirkmacht, eine Agency, zu eigen ist, die sich über die Materialität entfaltet. Auch bei Textilien ist Glanz als kulturelle Präferenz – entweder erzeugt durch den Einsatz glänzender Rohstoffe wie Seide oder Lurex oder durch eine nachträgliche Behandlung von Textilien wie bei der glänzenden Oberfläche von *bassin*, die durch Schlagen der Damaststoffe entsteht – mehr als nur ein Marker sozialer Distinktion.²⁸⁵

Die aufgeführten Beispiele zeigen zudem, dass ästhetisches Wissen selbst dann seine Kommunikations- und Wirkkraft entfaltet, wenn es wie im Falle der Kleidung des *babalawo* nur als grafischer Stoffdruck vorliegt.

²⁸¹ Campbell 2016, S. 294.

²⁸² Drewal 1998, S. 21.

²⁸³ Drewal 2016, S. 330–331, hier S. 331.

²⁸⁴ Vgl. Drewal 1998, S. 24.

²⁸⁵ Siehe hierzu auch Thompson 2015.

Musterungen und Texturen – Verbogene Kommunikationssysteme

Wenn selbst ein 'einfacher' Stoffdruck komplexes ästhetisches Wissen aufweist, was bedeutet das für textile Traditionen, wie sie in vielen Teilen Afrikas vorliegen? Der folgende Abschnitt wird die vielfältigen Möglichkeiten von Textilien beleuchten, ästhetisches Wissen zur nonverbalen Kommunikation zu nutzen. Auf Textilien wie *adire*, die für die Fallstudien eine bedeutende Rolle spielen, wird dabei ausführlicher eingegangen.

Als "systems for the codification of knowledge" ermöglichen Textilien eine spezifische Kommunikation über ihre Musterungen und Texturen, die Kerstin Pinther als "silent talk" bezeichnet.²⁸⁶ Das damit verbundene ästhetische Wissen kann sowohl kollektiv verfügbar als auch bestimmten Gruppen vorbehalten sein. Monni Adams schreibt in diesem Zusammenhang, dass "design can be seen as a way to communicate a hidden message, as a disguised manner of imparting specialized knowledge"²⁸⁷ Sie verweist auf Sarah Brett-Smiths Forschung über die *mud cloth* der Bamana, deren Muster medizinisches Wissen, historische Ereignisse und moralische Werte verschlüsseln und deren Bedeutung nur Ein geweihten dieses lokal situierten Wissens zugänglich ist.²⁸⁸

Zu den Textilien in Nigeria, die visuelle Botschaften vermitteln, zählen *adire* und *ukara*, aber auch *commemorative textiles* ebenso wie *ankara*, wie die bunt gemusterten Wachsdruckstoffe in Nigeria genannt werden. Bei *adire* handelt es sich um einen blau-weiß gemusterten Stoff, der neben *aso-oke* zu den Prestigetextilien der Yoruba zählt. Die Bezeichnung setzt sich aus den Yoruba-Wörtern '*adi*' – '(ab-)binden' – und '*re*' – 'färben' – zusammen; im Englischen wird der Begriff '*tie and dye*' verwendet. Die Musterung entsteht durch Reserve techniken, entweder durch eine Vielzahl ausgeklügelter Abbindemethoden oder mittels Auftrag einer Reservepaste, die originär aus Cassava (Maniok) besteht, heute aber weitestgehend durch Wachs ersetzt wird. Nach der mustermäßigen Vorbereitung des Stoffes wurde dieser ursprünglich mit heimischem Indigo gefärbt, heute sind es zumeist synthetische Farbstoffe, die Verwendung finden. Die Kunst der *adire*-Herstellung wird von Frauen ausgeübt, das Wissen in der weiblichen Linie weitergegeben. Während der Recherche reise nach Oshogbo machten wir Bekanntschaft mit der *adire*-Künstlerin Dekemi, die noch auf klassische Weise mit Cassava und pflanzlichem Indigo arbeitet.²⁸⁹ Durch unsere Zusammenarbeit konnten wir Einblicke in ihre Arbeitsweise erhalten: Abbildung 7 zeigt sie bei der Herstellung von *adire eleko*, bei der das in Quadrate eingeteilte Textil mit ver-

²⁸⁶ Kreamer, Roberts u.a. 2007, S. 22 und Pinther und Schankweiler 2011, S. 74.

²⁸⁷ Adams 1989, S. 38.

²⁸⁸ Vgl. Brett-Smith 1984, hier Adams 1989, S. 38. Stilistisches Merkmal, um das Wissen geheim zu halten, ist der Einsatz von Asymmetrien bzw. Unregelmäßigkeiten in geometrischen Musterungen, siehe hierzu auch S. 66 in vorliegender Arbeit.

²⁸⁹ Siehe auch FN 237 in vorliegender Arbeit.

schiedenen Motiven ausgefüllt wird. Die Muster werden hier mit einem Pinsel aufgetragen, als Reservemittel wird eine Paste aus Cassava verwendet. Anschließend wird der so vorbereitete Stoff mit Indigo gefärbt. Abbildung 8 zeigt die Stoffe direkt nach dem Färben; die weißen, ungefärbten Motive werden erst nach dem Auswaschen und Entfernen des Reservemittels zum Vorschein kommen. Im Vordergrund sind zwei Stoffe zu sehen, die mit Garnen abgebunden sind. Hierbei handelt es sich um eine weitere Technik, die als *adire oniko* bezeichnet wird. Bei *adire alabere* hingegen werden die auszusparenden Motive aufgestickt.²⁹⁰ Eine weitaus schnellere Methode des Musterauftrags ist die Verwendung von Schablonen: dünne, mustermäßig ausgestanzte oder ausgeschnittene Metallbleche, die wie beim Siebdruckverfahren zur Anwendung kommen (Abb. 9).

Für die Musterungen werden laut Margaret Areo und Razaq Kalilu Symbole verwendet, “drawn from history, legends, myths, proverbs, folklores and deep observation of the environment of this traditionally deeply religious people”.²⁹¹ Ein wichtiges Motiv stellen Punkte dar, die als “points of light and blessing” verstanden werden. Ähnlich wie Perlen mit Licht und transformativen Eigenschaften assoziiert werden, kreieren die weißen Punkte auf dem indigoblauen Stoff ihre Wirkmacht als “spiritual points of brightness, and symbols of rebirth and transformation of a human soul”.²⁹² Auch Linien übernehmen in diesem Zusammenhang eine wichtige Aufgabe: “Lines in Yoruba world-view [...] impose human order into the disorder of nature.”²⁹³ Die für *adire* auffällige Segmentierung in quadratische Abschnitte, die durch Linien erzielt wird, sehen Areo und Kalilu als “act of connection between different realms in human and spiritual experience”.²⁹⁴

Diese Beispiele belegen einmal mehr den Einsatz von ästhetischem Wissen, das dazu dient, das transformierende Potenzial von Materialien zu aktivieren, das ihnen entweder als Materialeigenschaft innewohnt (wie die Fähigkeit zur Reflexion von Licht der Perlen) oder das dem Material als Eigenschaft hinzugefügt wird, sei es durch Erzeugung von Glanz mittels entsprechender Nachbehandlung oder durch den Einsatz spezifischer Musterungen.

²⁹⁰ Vgl. hierzu auch Picton und Mack 1979, S. 152.

²⁹¹ Areo und Kalilu 2013, S. 22. Zur Typologie verwendeter Motive siehe S. 27–30.

²⁹² Ebd., S. 28.

²⁹³ Ebd., mit Verweis auf Thompson 1973. Linien sind nicht nur als Motive auf *adire* zu finden, sondern auch in Form von Körpermarkierungen: 'pele' werden als Marker von Zugehörigkeit zu bestimmten Yoruba-Untergruppen in die Wangen geritzt oder als 'kolo', dekorative Körpertätowierungen, von Frauen bevorzugt. Zu Gesichtsmarkierungen siehe beispielsweise Oyeniyi 2012, S. 119 und Areo und Kalilu 2013, S. 28. Auch an diesen Beispielen zeigt sich wieder die enge Verbindung zum Körper als Archivort.

²⁹⁴ Ebd.

Eine weitere, jedoch wesentlich direktere Art der Kommunikation findet sich bei den Wachsdruckstoffen wieder. Diese industriell hergestellten, farbenfroh bedruckten Textilien, deren komplexe Geschichte Europa, Südostasien und Afrika miteinander verbindet und die heute zumeist in Direktdruckverfahren hergestellt werden, haben sich zum festen Bestandteil der visuellen Kultur des subsaharischen Afrikas entwickelt.²⁹⁵ Das kommunikative, zum Teil auch erzieherische Potenzial der Stoffe liegt in ihren Musterungen, deren Namen Sprichwörter oder Botschaften repräsentieren. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts zirkulierte das Motiv 'Hand and Fingers', dessen Muster eine Handfläche umringt von Fingern zeigt, in vielfältigen Variationen in Westafrika. Laut Clarke liegen diesem Motiv mehrere symbolische Ebenen zugrunde: "[I]t refers to a proverb likening the interdependence of ruler and ruled to the hand and its fingers; the educational element comes from the twelve pennies in the palm making up one shilling; while it also recalls the 'Hand of Fatima' a popular Islamic emblem for warding off the evil eye."²⁹⁶ Andere Motive dienen der nonverbalen Kommunikation von Ehefrauen, die hierüber Botschaften an ihren Ehemann, Nebenfrauen oder Rivalinnen richten. Ein Druck mit Vogelkäfigen, aus deren offenen Türen Vögel entfliegen, trägt den Namen 'You go out, I go out' und wendet sich an den untreuen Ehemann. Ein Motiv mit dem Namen 'Condolences to my husband's mistress' lässt einer Rivalin eine ähnlich unverblümte Botschaft zukommen.²⁹⁷

Susan Domowitz sieht im Tragen von Sprichwörtern ein "example of the oblique or veiled style of communication that characterizes the oral traditions of [...] West African societies".²⁹⁸ Ästhetisches Wissen ist hier zentraler Bestandteil einer Kunst des öffentlichen Sprechens ohne Worte: "By wearing a specific named cloth, a woman can insult her co-wife, complain to her husband, or console a bereaved neighbor. Both men and women are familiar with the proverb name and can decode the messages sent by particular cloths in this widespread strategy of discourse."²⁹⁹ Dabei müssen die Namen der Stoffe nicht unbedingt eine visuelle Entsprechung in den Stoffmusterungen finden, das heißt, es kann sich auch um abstrakte Muster handeln, dennoch werden die Botschaften sowohl von den Absender:innen als auch von den Empfänger:innen verstanden. Und im Gegensatz zu gesprochener Sprache haben die 'proverb cloth' den Vorteil, dass ihre Botschaften durch wiederholtes Tragen verstärkt werden. Damit erfüllen die Textilien eine gesellschaftliche

²⁹⁵ Zur Geschichte der Wachsdruckstoffe siehe beispielsweise Sylvanus 2016 und Clarke 1997, S. 112–127.

²⁹⁶ Clarke 1997, S. 118.

²⁹⁷ Vgl. ebd., S. 122.

²⁹⁸ Domowitz 1992, S. 82.

²⁹⁹ Ebd.

Funktion: Sie übernehmen die Kommunikation dessen, was verbal nicht ausgesprochen werden kann oder darf.

Im Alltag kann sich ästhetisches Wissen bereits durch die Auswahl eines bestimmten Stoffes offenbaren: Ein klassisches Motiv in einer ungewöhnlichen Farbkombination beispielsweise kann eine Wertschätzung der Kultur des Landes bei gleichzeitigem Gespür für modische Trends nach außen hin ausdrücken. Hier zeige sich die Fähigkeit, so Nina Sylvanus, ein Material 'lesen' zu können, was beinhaltet "knowing its history and context and identifying its place in a hierarchy of value denoted by origin and quality".³⁰⁰

Was für die individuelle Ebene gilt, gilt auch auf kollektiver und nationaler Ebene. So zeugen etwa die Motive der Wachsdruckstoffe von technologischen Errungenschaften und symbolisieren damit Fortschritt und Modernität eines Landes. Zu diesen gehören Flugzeuge, Eisenbahnen, Automobile, Fernseher, Telefone, Ventilatoren und Schallplatten, aber auch moderne Architektur wie beispielsweise das National Theatre in Lagos "as a source of national pride in participation in global activities", die eine durch rasante Urbanisierung veränderte Kulturlandschaft widerspiegelt.³⁰¹ Auch Innovationen in der Mode wie der Minirock können sich als Motive auf den Stoffen wiederfinden.

Dass die 'sprechenden' Textilien auch politische Implikationen haben, zeigt ein Beispiel in Burkina Faso. Nach einem Militärcoup und der Ermordung des Präsidenten Sankara 1987 formierte sich in der Bevölkerung Ouagadougous ein stiller Protest durch das Tragen eines bestimmten Stoffes namens 'Homage to Sankara', dessen Botschaft in 'The death of Sankara does not please us' abgeändert wurde.³⁰²

An diesen Beispielen wird eine weitere Dimension deutlich, die eng mit Textilien verbunden ist: die Erinnerungsfunktion. Die als *commemorative cloth* oder *commemorative textiles* bezeichneten Stoffe dienen als historische Dokumente, um an wichtige Persönlichkeiten, politische Bewegungen oder Ereignisse wie Krönungen, Beerdigungen oder Staatsbesuche zu erinnern. Mit der Einführung industrieller Drucktechnologien konnten auch Fotografien gedruckt werden, was zur Folge hatte, dass seit den 1950er und 60er Jahren die Porträts von führenden Politikern und lokalen Autoritäten auf Textilien zu finden sind. In diesem Zusammenhang sind die Fotografien von Chief Solomon Osagie Alonge (1911–1994), dem ersten offiziellen Fotografen des königlichen Hofes von Benin, zu nennen. Sein Porträt von Oba Akenzua II. bei dessen offizieller Krönung im Jahr 1933 wurde auf *commemorative textiles* reproduziert, die Ende der 1970er getragen wurden. Stoffdrucke mit Abbildun-

³⁰⁰ Sylvanus 2016, S. 25.

³⁰¹ Bishop 2014, S. 81. Auf S. 80 ist das National Theater als Druckmotiv zu sehen.

³⁰² Domowitz 1992, S. 87. Domowitz bezieht sich hier auf einen Artikel der *Africa News* von 16. Mai 1988.

gen der sogenannten 'Queen Mother' erfreuten sich in den frühen 1980er Jahren großer Beliebtheit.³⁰³

In gewisser Hinsicht erfüllt auch der Brauch von *aso-ebi* eine Erinnerungsfunktion – "Aso-ebi connotes the wearing of a chosen or commissioned cloth as a uniform dress to commemorate or celebrate an event or occasion" – und zwar in doppeltem Sinne: Da das jeweilige Material eng mit einer Veranstaltung verbunden ist, wird es danach zu einer Erinnerung an diese, so dass sich die im Laufe des Lebens angesammelten *aso-ebi*-Modelle zu einem textilen Erinnerungsarchiv des gesellschaftlichen Lebens zusammenfügen.³⁰⁴

Klang der Materialien

Der Hörsinn ist eine ästhetische Kategorie, die zunächst nicht unbedingt mit Textilien und Kleidung assoziiert wird. Drewal weist darauf hin, dass "[h]earing, a sense that has great value, especially on a continent where oral traditions are essential to the production and reproduction of social, cultural, and artistic practices, is an extremely important sensorial mode of understanding in Yorùbá society" und dennoch allzu oft in der Betrachtung vernachlässigt wird.³⁰⁵ Am Beispiel des *Ifa*-Tabletts beschreibt er, wie ein geschnitzter Hohlräum an dessen Unterseite eine Klangkammer bildet und bei der Divination die visuelle mit der akustischen Ebene vereint.

Wie sieht das bei Kleidung aus? Materialien haben einen typischen Eigenklang, der zur Identifizierung von Rohstoffen eingesetzt werden kann. So erklingt bei Seide, wenn diese zwischen den Fingern gerieben wird, der sogenannte 'Seidenschrei' – ein Geräusch, das sich anhört wie das Gehen auf frisch gefallenem Schnee.³⁰⁶ Dicht gewebte und schwere Stoffe erzeugen durch das Aneinanderreiben der Stofflagen bei Bewegung ein lautes Rascheln. Gleches gilt für das Tragen mehrerer Lagen übereinander, was die mit Status und Prestige verbundene Materialfülle nicht nur auf visueller, sondern auch auf akustischer Ebene wahrnehmbar macht. Dies zeigt sich beispielsweise bei der *agbada*, einem voluminösen, nahezu bodenlangen und ärmellosen Übergewand, das in der Männermode über einer Hose und einem schmalen Oberteil getragen wird, bei der das permanente (Nach-)Justieren der Schulterpartie nicht nur eine optische, sondern auch eine akustische Dimension enthält.

Weiterhin lassen sich Bezüge zwischen den Musterungen von Textilien und spezifischen Stilmerkmalen westafrikanischer Musik herstellen. Mit Bezug auf Robert Farris Thompson

³⁰³ <https://africa.si.edu/exhibitions/past-exhibitions/alonge/commemorative-objects/>, aufgerufen am 20. Juli 2023.

³⁰⁴ Makinde, Ajiboye u.a. 2009, S. 59.

³⁰⁵ Drewal 2016, S. 332.

³⁰⁶ Welche Referenzen hierfür in Nigeria oder Westafrika herangezogen werden, ist leider nicht bekannt.

verweist Monni Adams auf das Stilmerkmal der Asymmetrie in Textilien Subsahara-Afrikas als eine ästhetische Präferenz, die auch in Musik zu finden ist: "Staggered motifs on certain chiefly cloths can be profitably compared with off-beat phrasing in music, dance, and decorative sculpture."³⁰⁷ In diesem Zusammenhang beschäftigt sich Adams mit 'silent beats' und findet diese in *adire eleko*-Textilien, wo verschiedene Motive in einem gleichmäßigen Raster aus quadratischen Formen nebeneinanderstehen: "Because the motifs dominate one's response to the cloth, I would view the squaring as silent beats."³⁰⁸ So kann auch im Falle von *adire eleko* von 'seriate patterning' gesprochen werden, bei dem jedes Motiv eine eigenständige Einheit darstellt, die in ihrer Aneinanderreihung jedoch keine Erzählung bilden, sondern vielmehr "diverse spiritual forces brought together in a single context".³⁰⁹ Dieses Beispiel verdeutlicht noch einmal mehr das Schaffen multisensorischer Erfahrungen als kulturelles – künstlerisches wie spirituelles – Prinzip, bei dem ästhetische Präferenzen auf verschiedene Sinnesebenen transferiert einen jeweils spezifischen Ausdruck finden.

Botschaften der Formen

Ästhetisches Wissen kann über Materialien vermittelt werden, aber auch über bestimmte Kleidungsstücke, deren Form variabel ist, so dass diese ebenfalls kommunikative Aufgaben übernehmen können. Zu diesen gehört die *gele*, das um den Kopf gewickelte und drapierte Stoffstück, das bei den Yoruba-Frauen als Kopfschmuck getragen wird. In der Art und Weise des Drapierens zeigt sich laut Abiodun das Designesprür der Trägerin, die mit der *gele* eine Aussage über ihre Stimmung, ihren Status in der Familie oder der Gesellschaft treffen, eine Botschaft an Familienmitglieder senden (hier insbesondere wieder an den Ehemann oder die weiteren Ehefrauen) oder auch einen Kommentar zur aktuellen Politik abgeben kann. 'Skyscraper' beispielsweise drückte in den 1970er Jahren Modernität aus, 'Mind your gossiping' dagegen war als Warnung zu verstehen – und bildete das geformte Pendant zur visuellen Botschaft eines Stoffs namens 'Open for me, close for you', dessen Stoffmuster mit einem offenen und einem geschlossenen Korb verkündet: "You gossip about me, but yet you don't talk about your own affairs."³¹⁰ Eine weitere Form mit dem Namen 'It's so beautiful, don't dare look at it' stellt das eigene Modebewusstsein selbstbewusst in den Vordergrund.³¹¹

³⁰⁷ Adams 1989, S. 37.

³⁰⁸ Ebd., S. 38.

³⁰⁹ Ebd.

³¹⁰ Abiodun 2014, S. 165. Als nonverbale Botschaft auf Textilien siehe Domowitz 1992, S. 84.

³¹¹ Abiodun 2014, S. 165.

2.1.3 Habituelles Wissen

Eine weitere wichtige Form kulturellen Wissens in Bezug auf Mode stellt das habituelle Wissen dar, das eng mit Erfahrungswissen verknüpft ist. Dieses verweist auf den Habitus, der mit Bourdieu das gesamte Auftreten einer Person bezeichnet und an dem sich der Rang und Status einer Person in der Gesellschaft ablesen lassen.³¹² Der Habitus als ein System verinnerlichter Muster prägt die Art und Weise des Handelns und des Lebensstils in einem bestimmten Zeitraum. Auch die sprachliche Verwandtschaft verweist auf diesen Zusammenhang: Der lateinische Begriff 'habitus', was 'Gehaben' von lateinisch 'habere' = 'haben' bedeutet, wird auch für die Bezeichnung von Kleidung verwendet und findet sich im italienischen 'abito' für 'Kleidung', 'Kleid' und 'Anzug' ebenso wie im englischen 'habit' wieder. Habituelles Wissen bezieht sich auf kollektive Strukturen und kennzeichnet klassenspezifisch erworbene, oft unbewusst angewandte Praxisformen und Repräsentationen innerhalb einer bestimmten Lebenswelt beziehungsweise Kultur. So spielt bei Kleidung neben dem Ästhetischen das Habituelle eine essentielle Rolle, gerade wenn im Zusammenspiel von Kleidung und Körper nonverbale Signale mittels "body talk" gesendet werden.³¹³

Ein besonders markantes Beispiel hierfür ist wiederum die *agbada*. Die weit überschnittenen Schulterpartien werden auf der Schulter gerafft oder in Falten gelegt. Das Kleidungsstück *symbolisiert* in seiner enormen Materialfülle nicht nur Prestige und Status, sondern *verkörpert* dies auch auf der materiellen Ebene: Die *agbada* ist die Kleidung eines 'big man', der durch das Tragen des voluminösen Gewands optisch zugleich zum 'big man' gemacht wird. Maiwada und Renne zeigen am Beispiel eines ähnlichen Kleidungsstücks der Hausa, wie 'Größe' zusätzlich durch verschiedene Mittel erzielt werden kann: "One type of robe, known as *tokare*, consisted of strips which were folded and hence doubled, giving the garment even more weight and emphasizing further the substance of its wearer. Indeed, several robes might be worn at the same time to enhance bigness (*girma*) and grandeur of those wearing them."³¹⁴ Doch ist es nicht nur die durch Materialeinsatz erzielte sichtbare Fülle, also ästhetisches Wissen, sondern auch der Habitus des Raumnehmers, der mit dem Tragen der *agbada* einhergeht. So bemerkte Yegwa Ukpo, Co-Gründer

³¹² Siehe Bourdieu [1979] 1987²⁸, S. 277–286: "Der Geschmack, die Neigung und Fähigkeit zur (materiellen und/oder symbolischen) Aneignung einer bestimmten Klasse klassifizierter und klassifizierender Gegenstände und Praktiken, ist die Erzeugungsformel, die dem Lebensstil zugrunde liegt, anders gesagt, dem einheitlichen Gesamtkomplex distinktiver Präferenzen, in dem sich in der jeweiligen Logik eines spezifischen symbolischen Teil-Raums – des Mobiliars und der Kleidung so gut wie der Sprache oder der körperlichen Hexit – ein und dieselbe Ausdrucksintention niederschlägt." Hier S. 283.

³¹³ Agwuele 2015, S. 4.

³¹⁴ Maiwada und Renne 2007, S. 29.

des Concept-Stores *Stranger* einmal ironisch, dass man diese nur dann tragen könne, wenn man nicht arbeiten müsse, da man die ganze Zeit damit beschäftigt sei, die Schulterpartien zu richten, sodass zum Arbeiten gar keine Zeit bliebe.³¹⁵

Ähnliches lässt sich in der Frauenkleidung bei dem *three-piece* der Yoruba beobachten: In der Handhabung des Schals, *iborun*, der normalerweise am linken Arm getragen wird (und sich in *ipele* verwandelt, wenn er als zusätzliche Lage über den *iro* drapiert wird), zeigt sich habituelles Wissen:

This piece is either wrapped or folded at the waistline to emphasize the body's midsection as a sign of a woman's well-being [...]. Women frequently rejustify its fold or change its position. The piece can also be tied into a stylish head-gear; 'folded like a handbag,' as a seamstress remarked; worn as a scarf; or folded over the shoulder in a chiefly style.³¹⁶

Hier zeigt sich sowohl das Beherrschen von Körpertechniken als auch die eigene Körperkompetenz, darf der Schal doch keinesfalls von der Schulter gleiten oder, schlimmer noch, während zu hastigen Gehens zu Boden fallen. Habituelles Wissen geht im vorliegenden Falle mit "corporeal proficiency" einher.³¹⁷ Doch ist das Beherrschen der Kleidung nur eine Seite der Medaille, denn umgekehrt kann auch die Kleidung den Körper beherrschen. So ist es beispielsweise die weite Schnittführung der *agbada*, die ein (permanentes) Richten des Kleidungsstücks erfordert und somit den spezifischen Habitus erst hervorbringt.

Dieses Beispiel zeigt, wie die Kleidung den Körper dazu bringt, Gesten als "practical, bodily acts" zu entwickeln, die zugleich kommunikative Phänomene darstellen.³¹⁸ Es verdeutlicht auch die Wirkmacht von Kleidung, dem Körper neue körperliche Praktiken einzuschreiben.

Kleidung kann dem Körper zudem bestimmte Haltungen aufzutragen. Dies konnte ich bei meinen Reisen selbst erleben, wenn mir beispielsweise am eigenen Körper vorgeführt wurde, wie bestimmte Kleidungsstücke zu tragen sind. Die *gele* beispielsweise, aus *aso-oke* durchaus von einem Gewicht, wenn fest um den Kopf gewickelt und dann in Form drapiert, erfordert eine aufrechte Haltung, die mit der Ausbalancierung des Gewichts einhergeht.³¹⁹ Auch beim Tragen des *wrappers*, insbesondere bei Varianten, bei denen

³¹⁵ Siehe hierzu auch Agwuele 2015, S. 7, mit Bezug auf Streeck 2009.

³¹⁶ Sylvanus 2016, S. 30–31. Vgl. auch Abiodun 2014, S. 165.

³¹⁷ Sylvanus 2016, S. 29.

³¹⁸ Agwuele 2015, S. 7. Agwuele spricht im Zusammenhang mit Gesten unter Bezug auf Streeck 2009 von einer "communicative *praxis* and *craft*".

³¹⁹ Während meiner Reisen wurde mir oft an meinem Körper selbst demonstriert, wie bestimmte lokale Kleidungsstücke zu tragen sind, beispielsweise *iro* und *gele* aus *aso-oke*-Textilien in Oshogbo oder der mehrlagige *wrapper* der Igbo aus *akwa-ocha* in Delta State.

mehrere Stoffe übereinander getragen werden, wie beispielsweise bei *akwa-ocha*, dem 'weißen Stoff' der Igbo, bedingen die Materialmengen und deren Gewicht eine bestimmte Art des Sich-Bewegens im Raum.

Bewegung

Der Aspekt der Bewegung, den Drewal als 'motion' und als wichtigen Bestandteil multisensorischer Erfahrung bezeichnet, kommt bei Kleidung auf zwei Ebenen zum Tragen.³²⁰ Die eine ist ästhetischer Natur: In Zusammenhang mit Textilien beschreibt Adams den Aspekt der Bewegung als innenwohnende Eigenschaft von (statischen) Objekten. Dabei bezieht sie sich auf die Asymmetrie bzw. Irregularität als vorherrschendes Prinzip in Musterrungen afrikanischer Textilien, die sie als Ausdruck von Vitalität und Lebensenergie sieht:

The effect of 'vitality' created by 'multiple meter' or 'polyrhythms' in paratactic visual composition is something we can readily understand according to standard design analysis concerning movement. Symmetry creates an effect of stasis, while asymmetry or irregularity activates a sense of movement that in these instances is interpreted as sign of life, of vitality.³²¹

Durch das Tragen der Kleidung am Körper wird der ästhetische Aspekt der Bewegung durch die habituelle Ebene verstärkt, die visuellen Kompositionen werden zusätzlich aktiviert und belebt: Textilien sind "made for movement", wie Doran Ross beispielsweise dem ghanaischen Prestigetextil *kente* attestiert.³²² Diese Beispiele zeigen die enge Verbindung von habituellem und ästhetischem Wissen. Zugleich betonen sie den Körper als Archivort, der habituelles Wissen speichert und im Zusammenspiel mit Kleidung und Textilien zur Entfaltung bringt.

Kulturelle Wissensbestände in Form von sozialem, politischem, ästhetischem und habituellem Wissen, so veranschaulichen die bisherigen Ausführungen, sind in Kleidung und Textilien auf vielfältige Art und Weise eingeschrieben. Wie sich das kulturelle Archiv in Bezug auf Yoruba-Kleidung formiert und welche Wissensbestände sich dabei entwickeln und zum Einsatz kommen, zeigen die nun folgenden Betrachtungen.

³²⁰ Vgl. Drewal 2005, S. 4. Vgl. auch S. 56 in vorliegender Arbeit.

³²¹ Adams 1989, S. 37.

³²² Ross 1988, S. 9.

2.2 Historische Wissensbestände des kulturellen Archivs: Kleidungsstile, ästhetische Praktiken, lokale Materialien

*“During transformational periods, dress reveals aspects of ideologies linking individuals and societies that may be difficult to discern through other sources because dress is more closely tied to individual identity than most other material objects.”*³²³

Zur Untersuchung der Wissensbestände, die dem kulturellen Archiv historisch zugrunde liegen, werden zunächst präkoloniale und koloniale Kleidungspraktiken betrachtet, die Refigurationen des Archivs in Wechselwirkung mit äußeren Einflussfaktoren bedingen. Danach wird beleuchtet, wie kulturelles Wissen in antikolonialen Bewegungen zum Einsatz kam und welche ästhetischen Praktiken des Widerstands dabei entwickelt wurden. Und schließlich wird der Fokus auf *aso-oke* liegen, einem der Prestigetextilien der Yoruba, und seiner Rolle als materieller Archivort kollektiven Wissens.

2.2.1 Präkoloniale und koloniale Kleidungspraktiken im südwestlichen Nigeria

Die Kleidung der Yoruba entwickelte sich laut Bukola Adeyemi Oyeniyi, ausführlich dargelegt in seiner Dissertationsschrift *Dress and Identity in Yorubaland, 1880–1980*, auf Basis von zwei grundlegenden Faktoren: Zum einen ist sie Antwort auf die geografische Lage Nigerias, knapp oberhalb des Äquators, die das Entstehen verschiedener Textiltraditionen aufgrund der Verfügbarkeit bestimmter Rohstoffe wie Baumwolle, Wildseide oder Färberpflanzen, beispielsweise *Indigofera*, erst ermöglicht hat. Zum anderen gilt sie als Ausdruck des ethischen Konzepts der Yoruba 'omoluabi', das eine Vielzahl moralischer Prinzipien umfasst wie “being lofty in spoken words and respectful, having good mind towards others and being truthful, possessing lofty character and being brave, hardworking and being intelligent, including having a good dress sense”.³²⁴ Im Zusammenspiel dieser Faktoren entstanden bis heute gültige textile Praktiken, die nicht nur als 'social skin' im Turnerschen Sinne, sondern vielmehr als 'ethical skin' verstanden werden können. Zu diesen Traditionen zählen beispielsweise die Herstellung von *aso-oke* mit den Unterarten *sanyan* und *alaari* in den Yoruba-Städten Iseyin und Ilorin, während die Herstellung von *adire* in Oyo, Oshogbo und Abeokuta vorherrschte, da diese Städte in einem Gebiet lagen, wo *elu*, die Färberpflanze *Indigofera arrecta*, wuchs.³²⁵

³²³ Burman und Turbin 2002, S. 379.

³²⁴ Oyeniyi 2012, S. xiv.

³²⁵ Vgl. ebd., S. 89. Zu *aso-oke* siehe auch Clarke 1997 und Kapitel 2.2.3 in vorliegender Arbeit.

Die Bedeutung von Kleidung lässt sich im Textkorpus des *Odu Ifa* finden, dem Divinationssystem der Yoruba:³²⁶

Ifa, without any doubt, is the cannon of Yorùbáness and, in hundreds of its corpus, *Ifa* talks about Yorùbá people using (wearing) dress. As noted in the different corpuses, dress, whether narrowly conceived as cloth and clothing traditions or broadly conceived to include other attachments and supplements to the human body, has been part of Yorùbá culture since creation.³²⁷

Neben Kleidungstraditionen, die auf Textilien basierten, gehörten Praktiken "such as ornamental beads and jewelry, facial marks and body arts", die eine wesentliche Rolle spielten "in determining and identifying different categories of Yorùbá men and women, their estates in life, religious and occupational affiliations, as well as social standing".³²⁸ Kleidung im weitesten Sinne kann daher als ein materieller Ausdruck von *omoluabi* verstanden werden, entsprechend dem Yoruba-Sprichwort '*ara la mo, a o mo inu*' – 'der Körper ist sichtbar, nicht der Geist'.³²⁹ Sie erfüllt bei den Yoruba eine in hohem Maße identitätsstiftende Rolle und macht somit einen wichtigen Teil dessen aus, was Oyeniyi als "Yorùbáness" bezeichnet.³³⁰

Zu den Kleidungsstücken, die Oyeniyi als 'originäre' Kleidung der Yoruba bezeichnet und auf den Zeitraum vor 1800 datiert, gehören Textilien, die als Stoffstücke in verschiedenen Variationen um den Körper gewickelt und sowohl von Männern als auch von Frauen getragen wurden. Für Männer gab es zudem maßgeschneiderte Kleidung, die im Wesentlichen aus *agbada*, *buba*, *fila* (einer kappenartige Kopfbedeckung), *sokoto* (einer Hose, die sowohl in sehr weiter Variante als auch in kurzer Form vorlag) sowie einem über die Schulter gebundenen Tuch namens *kaja* bestand.³³¹ Für Frauen war die Auswahl etwas eingeschränkter, ihre Kleidung bestand im Wesentlichen aus *iro*, *buba*, *gele* und *iborun*, einem Schal, der über der Schulter getragen wurde. Die Kleidung sowohl für Männer als auch für Frauen wurde vermutlich zunächst aus einem lokalen, dicht gewebten Baumwollstoff namens *kijipa* hergestellt.³³²

Was die Verwendung der Kleidung anging, so konnte diese in vier Kategorien eingeteilt werden: Tageskleidung (*aso iyile*), Arbeitskleidung (*aso ise*), feierliche oder zeremonielle

³²⁶ Zu *Odu Ifa* siehe Glossar.

³²⁷ Oyeniyi 2012, S. 67.

³²⁸ Ebd., S. xv.

³²⁹ Ebd., S. 100.

³³⁰ Ebd., siehe hierzu Einleitung S. xiv und "Chapter Two. Yorùbáness and Dress" S. 40.

³³¹ Vgl. ebd., S. 175, siehe auch 107ff.

³³² Vgl. ebd., S. 116, 117.

Kleidung (*aso imurode*) sowie modische Kleidung (*aso asiko*).³³³ Für die letzte Kategorie, die “fashion clothes”, wurden leuchtende Farben verwendet “as they signify peace of mind, riches, and fashion”.³³⁴ Für verschiedene Berufe, gesellschaftspolitische Ämter und religiöse Handlungen existierte ebenfalls spezifische Kleidung.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es bereits vor dem Kontakt mit Europa und Asien ausdifferenzierte Kleidungspraktiken in Yorubaland gab: “*Ifa* corpus as well as many of the earliest European explorers, traders and missionaries copiously recorded the splendor of Yorùbá indigenous dress that they found when first came to Yorubaland.”³³⁵

Die Integration arabisch-islamischer Elemente ging mit der zunehmenden Verbreitung des Islams in Westafrika einher, die sich für Nigeria auf das frühe 19. Jahrhundert datieren lässt.³³⁶ Kleidung im arabischen Stil war in Yorubaland allerdings schon zuvor bekannt, vor allem durch muslimische Geistliche und arabische Händler, die mit dem königlichen Hof von Oyo in Verbindung standen: “It is therefore reasonable to suggest that these agents of Islamic culture might have introduced Arab-style dress to the court, first as gifts to the kings and chiefs, and, later, as medicine or fortified dress, which have featured in Yorùbá traditional use of cloths from time immemorial.”³³⁷ Diese stilistischen Einflüsse hatten jedoch weniger die Verdrängung lokaler Kleidung zur Folge als vielmehr deren Integration:

For instance, the Yorùbá dress for men comprising originally of a wrapper fabric or a shirt – *Buba* – fixed on the waist over a short (*Sokoto Penpe*) or a trouser (*Sokoto Gigun*), was reformed to incorporate different Arab-style dresses such as *Gogowu*, *Agbada*, *Sulia* etc. It must be noted that some of these dress items had been in existence before the Islamic influences, for instance, the *Gogowu*, like *Agbada* or other flowing gowns, which was draped over the whole body, was reformed or adapted to fit and incorporate Islamic culture.³³⁸

Ein Grund hierfür war der hohe Prestigewert der Kleidung. Aufgrund ihres enormen Volumens und des damit verbundenen hohen Stoffverbrauchs war diese nur für Wohlhabende erschwinglich, so dass der arabisch-islamische Stil schnell zum Statussymbol avancierte. In der Frauenmode zeigte sich der islamische Einfluss im Wesentlichen in der Verwendung des *iborun* als Kopfbedeckung, um das offene Haar zu verhüllen.

³³³ Vgl. ebd., S. 151.

³³⁴ Ebd., S. 160.

³³⁵ Ebd., S. 175.

³³⁶ Vgl. ebd., S. 184.

³³⁷ Ebd., S. 185.

³³⁸ Ebd., S. 193.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts begann der Zerfall des Königreichs Old-Oyo, ausgelöst zunächst durch interne Machtkämpfe und gefolgt von einer Invasion der Fulani, die von Norden her nach Yorubaland vordrangen. Die Bürgerkriege, die zwischen 1800 und 1840 stattfanden, führten zu großen Verwerfungen, die auch die Textilproduktion betrafen: Mit den flüchtenden Menschen verbreitete sich zuvor lokal situiertes Wissen um textile Herstellungsverfahren in Gebiete, die von den Kriegen weniger stark betroffen waren. Zudem verbreitete sich der arabisch-islamische Kleidungsstil mit dem Vordringen der Fulani in Richtung Süden im gesamten Yorubaland:

In this way, Oke-Ogun, Iseyin, and Oyo-Ile people took *Ofi* production to Ijeshaland. Ilorin received many people from Oyo-Ile [der Hauptstadt des Königreichs Old-Oyo] who not only took the art and skills involved in making *Ofi*, but also tie-and-dye to Ilorin. Ilorin, like other Yorùbá communities that embraced Islam began to adopt the Islamic sartorial traditions with their short or small *Agbada* (or *dasiki*) and small skull caps (mostly red color caps).³³⁹

Die Auswirkungen des Christentums auf die Kleidung der Yoruba lassen sich auf die 1830er Jahre datieren, als christliche Missionen ihre Aktivitäten in Nigeria aufnahmen und begannen, Schulen mit westlichem Bildungsangebot einzurichten.³⁴⁰ In diesem Zeitraum kehren auch befreite Sklaven oder deren Nachfahren aus Brasilien, Sierra Leone und Kuba nach Nigeria zurück. Die *saros* aus Sierra Leone waren bereits mit dem Christentum durch die britischen anglikanischen Missionen in Kontakt gekommen. Aus ökonomischen Gründen kehrte sie ab Mitte des 19. Jahrhunderts nach Nigeria zurück, mit Lagos als Zielort. Die *amaros* hingegen, befreite Sklaven aus Brasilien und Kuba, waren katholisch geprägt, entsprechend der vorherrschenden Religion in Brasilien. Viele der Heimkehrer aus diesen Ländern waren in der Baukunst ausgebildete, technisch versierte Handwerker, die in Nigeria aufwendig gestaltete architektonische Stilelemente einsetzen, was zur sogenannten afrobrasilianischen Architektur in Yorubaland führte. Sowohl *saros* als auch *amaros* trugen europäische Kleidung: “European dress came to indicate their religious affinity as well as wealth, achieved or anticipated social status, and modernity.”³⁴¹ Zusätzlich zur europäischen Kleidung trugen beide Gruppierungen “an adaption of Yorùbá dress in their homes”, bei öffentlichen Anlässen wurde jedoch die westliche Kleidung bevorzugt.³⁴²

³³⁹ Ebd., S. 180. Bei 'Ofi' handelt es sich um einen lokalen handgewebten dicken Stoff, siehe S. 5.

³⁴⁰ Zu diesen gehören die Christian Missionary Society (CMS), Methodist, Baptist, Presbyterian missions. Vgl. ebd., S. 194.

³⁴¹ Byfield 2000 zit. in ebd., S. 202.

³⁴² Ebd.

Insbesondere christliche Missionen leisteten ihren Beitrag, europäische Mode anstelle lokaler Kleidung zu propagieren oder, besser gesagt, aufzuoktroyieren: “[A] Yorùbá Christian convert was not regarded as a true Christian until he jettisoned the wearing of Yorùbá dress for European dress.”³⁴³ Ab den 1840er Jahren formte die christlich geprägte (Bildungs-)Elite der Yoruba eine gesellschaftliche Klasse, die sich stark an den Briten orientierte und von der lokalen Bevölkerung abhob. Das bedeutete in Bezug auf Kleidung, dass das Tragen nicht-europäischer Kleidung als “uncivilized, uneducated, encrusted in tradition and being rustic” betrachtet wurde und ebenso wie nicht-europäische Umgangsformen mit Eigenschaften einherging, die dem Konzept von *omoluabi* entgegenstanden.³⁴⁴

Zwischen 1800 und den 1860er Jahren, so lässt sich resümieren, veränderte sich der Kleidungsstil im urbanen Yorubaland durch die Übernahme neuer religiöser wie gesellschaftlicher Wertesysteme dahingehend, dass die lokale Yoruba-Kleidung zunächst arabisch-islamische Kleidungsformen und Stilelemente integrierte, um später im großen Umfang durch westliche Kleidung ersetzt zu werden, während in ländlichen Gebieten weiterhin lokale Kleidungspraktiken vorherrschten.³⁴⁵ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war das Tragen westlicher Kleidung allgemein üblich, auch in der weniger gebildeten städtischen Bevölkerung.

Die Adaption westlicher Kleidungspraktiken setzte sich zunächst in der Männermode durch, was unter anderem mit der Beschäftigung im Kolonialdienst, in der Verwaltung oder in europäischen (Handels-)Unternehmen zusammenhing. Wie lässt sich dennoch der Anstieg westlicher Kleidung in der Damenmode erklären, obwohl die Bildungs- und Verdienstmöglichkeiten für Frauen in diesem Zeitraum sehr gering waren? Hier kommen die Schneider:innen und Näher:innen ins Spiel, die eine wichtige Rolle bei der Verbreitung von europäischer Kleidung im Yorubaland und anderen Teilen Nigerias spielten:

Ibadan and Lagos were the major training centers from where hundreds and possibly thousands of other peoples from other parts of Yorubaland were trained (via apprenticeship) in the sewing of European type dresses. On becoming free and returning back to their homes, these new master tailors continued to spread European-type dresses throughout Yorubaland.³⁴⁶

Unterstützt wurde diese Entwicklung durch den Import von Nähmaschinen und günstigen Stoffen aus England.³⁴⁷

³⁴³ Ebd., S. 205.

³⁴⁴ Ebd., S. 231.

³⁴⁵ Oyeniyi bezieht sich hier auf Archivfotografien aus Lagos, Ibadan, Ile-Ife und Abeokuta, siehe ebd. S. 231.

³⁴⁶ Ebd., S. 233–234.

³⁴⁷ Vgl. ebd., S. 233.

Doch ebenso wie es die gebildeten Eliten waren, die den westlichen Kleidungsstil als Habitus annahmen, war es die gleiche gebildete Gesellschaftsschicht, die im ausgehenden 19. Jahrhundert in Ablehnung der kulturellen Vorherrschaft Europas eine Renaissance der Yoruba-Kultur in Lagos und Abeokuta anführte.

2.2.2 Antikoloniale Bewegungen und ästhetische Praktiken des Widerstands

Antikoloniale Bewegungen entstanden um die Jahrhundertwende vom 19. ins 20. Jahrhundert und gingen mit der Imagination einer modernen afrikanischen Persönlichkeit einher, die politisch und kulturell unabhängig war: “African and black intellectuals in the field as diverse as religion, sociology, literature and art, and politics set for themselves the task of imagining an African modern subjectivity defined primarily by their own need for self-assertion and their visions of political and cultural autonomy.”³⁴⁸ In der Kleidung manifestierten sich antikoloniale Tendenzen auf zweierlei Weise, zum einen im gezielten Tragen westlicher Kleidung, zum anderen in einer Rückkehr zur Kleidung der Yoruba.³⁴⁹

Zu der ersten Kategorie zählt Herbert Macaulay, einer der einflussreichsten Politiker in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Mitbegründer der *Nigerian Daily News* und Gründer der ersten Partei Nigerias, der Nigerian National Democratic Party (NNDP), ausgebildet in London und gekleidet wie ein “black Englishman”.³⁵⁰ Das Tragen westlicher Kleidung bedeutete in seinem Falle nicht etwa Unterwerfung oder Anpassung an die koloniale Herrschaft, sondern vielmehr die Zurschaustellung einer Persönlichkeit “who had mastered European education, techniques and culture so that he was capable of meeting the colonial masters and beating them at their own games”.³⁵¹ Diese selbstbestimmte Aneignung des westlichen Habitus verband Macaulay allerdings mit lokalen Gepflogenheiten, die von christlichen Missionaren als rückständig und heidnisch angesehen wurden und die es abzuschaffen galt, insbesondere Polygamie, bestimmte religiöse Praktiken sowie traditionelle Medizin.

Das Tragen westlicher Kleidung als eine ästhetische Praxis des Widerstands hatte bei den Eliten in Lagos die Funktion, das Wissen um die westliche Kultur als verinnerlicht vorzuführen und gleichzeitig die Parameter des eigenen Fortschritts aus afrikanischer Per-

³⁴⁸ Okeke-Agulu 2015, S. 7.

³⁴⁹ Siehe hierzu auch die Dissertationsschrift von Gbadegesin 2010, Kapitel 2 “Fashioning Nationalist Political Identities: A Portrait of Local Protests and Movements in Lagos, 1890–1930s”.

³⁵⁰ Okeke-Agulu 2015, S. 28.

³⁵¹ Olusanya 1987, S. 282 zit. in ebd., S. 28.

spektive zu definieren: "Like many elite Lagosians, Macaulay [...] saw Western and African knowledge systems and cultural traditions in relative terms, as both contributing to the making of the complex life-world of the modern African."³⁵²

Was die zweite Kategorie betrifft, so entwickelte sich laut Judith Byfield in Sierra Leone bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert eine antikoloniale Bewegung, die in der Abkehr von europäischer Kleidung einen wichtigen Schritt zur kulturellen Selbstbestimmung sah.³⁵³ Diese Bewegung erreichte auch Lagos und ging mit einer Kampagne zur Stärkung des kulturellen Bewusstseins einher, die insbesondere von Zeitungen wie der *Lagos Weekly Record* oder dem *Lagos Standard* befördert wurde. Sie äußerte sich in der Wiedereinführung afrikanischer Namen, konzentrierte sich auf Yoruba als Sprache in Schulen und führte schließlich zu einer Ablehnung viktorianischer Kleidung. So schreibt beispielsweise der *Lagos Standard* im Jahr 1896, europäische Kleidung sei "unsuitable for the African climate and a symbol of mental bondage".³⁵⁴ Byfield zufolge sendete das Tragen lokaler Kleidung als ästhetisches Mittel des politischen Widerstands unmissverständliche Botschaften an die jeweiligen Zielgruppen in Lagos und anderen urbanen Zentren aus:

To British political, commercial, and missionary agents it signaled that these members of the elite had distanced themselves from colonial culture and an uncritical acceptance of its values. It also signaled their participation in a regional political discussion as well as their desire to align themselves politically and culturally with Yoruba society.³⁵⁵

Die Abwendung von europäischer Kleidung führte zu einer Wiederbelebung lokaler Kleidungsstile. Dabei entstanden auch Mischformen, wobei vor allem in der Frauenkleidung mit Kombinationen aus lokalen und westlichen Stilelementen experimentiert wurde. Auch lokale Stoffe rückten wieder in den Fokus. Paradoxe Weise waren es die industriell produzierten Textilimporte aus Europa, die diesen Trend unterstützten, ihn vermutlich sogar erst ermöglichten, indem sie eine preisgünstigere Alternative zu den aufwendig gefertigten heimischen Textilien boten. Damit waren sie auch für die breite Masse erschwinglich: "[T]he agitation for cultural renaissance in dress and language coincided with the importation of imported cotton cloths variously called 'Specialty African Prints', 'Manchester Cloth', 'African Prints', 'Dutch Prints', etc. from Britain, Switzerland and the Netherlands to

³⁵² Ebd.

³⁵³ Vgl. Byfield 2004, S. 34.

³⁵⁴ Ebd., S. 35. Byfield bezieht sich hier auf den Artikel "Outward Adornment" im *Lagos Standard* vom 11. März 1896.

³⁵⁵ Ebd., S. 31. Als Auslöser für die Proteste gegen die kulturelle Unterdrückung im religiösen Kontext nennt Oyeniyi beispielsweise die Weigerung der CMS, Samuel Ajayi Crowther aus rassistischen Gründen zum Bischof zu ernennen, oder die Entlassung von Moses Ladejo Stone, der die baptistische Mission in Nigeria faktisch aufgebaut hatte, nachdem die südamerikanische Mission wegen des amerikanischen Bürgerkriegs keine Pastoren mehr nach Nigeria entsenden konnte, siehe Oyeniyi 2012, S. 235.

Yorubaland, other parts of West Africa, and Zaire.”³⁵⁶ Auf diese Weise entwickelten sich Wachsdruckstoffe oder deren günstigere Imitationen zu einem bis in die heutige Zeit gültigen und integralen Element der Yoruba-Kultur, nur dass diese heute überwiegend aus China importiert werden.³⁵⁷

Nachfolgende Generationen dieser ersten Unabhängigkeitsbewegungen formierten sich zu einer modernen “intelligentsia, shaped by contemporary Atlantic thought, colonial politics, and indigenous intellectual traditions”.³⁵⁸ Zu dieser gehörte auch die Aktivistin Funmilayo Ransome-Kuti, Gründungsmitglied des National Council of Nigeria and the Cameroons, der führenden nationalistischen Organisation in den 1940er Jahren, und Mutter der Afrobeat-Legende Fela Kuti. Anhand ihrer Person soll im Folgenden die politische Dimension von Kleidung und, damit verbunden, der Einsatz kulturellen Wissens nachverfolgt werden. Dies führt uns zurück in die späten 1940er Jahre und in die nördlich von Lagos gelegene Stadt Abeokuta. Im Zentrum der Betrachtungen steht die sozioökonomische Stellung der Frau, ein Aspekt, der auch für die spätere Einordnung von Shades Wirken im postkolonialen Nigeria von Bedeutung sein wird. Die Mitwirkung von Frauen in Wirtschafts- und Regierungsangelegenheiten war im präkolonialen Yorubaland fest verankert. Frauen waren für Handel und Märkte zuständig und hatten somit den Distributionssektor unter sich. Ihnen standen wichtige Rechte im öffentlichen Bereich zu: das Recht auf öffentliche Diskussion der Politik und auf Vertretung in Entscheidungsgremien ebenso wie das Recht auf Eigentum und Erbschaft.³⁵⁹ Dies änderte sich mit der Kolonialherrschaft, die sowohl die ökonomische Stellung der Frau als auch ihre Rechte massiv einschränkte. Die Kriegsjahre brachten weitere Restriktionen mit sich. Für bestimmte Produkte, insbesondere Lebensmittel, setzte die Kolonialadministration nicht nur Fixpreise fest, sondern beschlagnahmte auch Lebensmittel ohne entsprechende Entlohnung. Steigende Inflation und eine angekündigte Steuererhöhung standen im Raum. Hinzu kam, dass die Marktfrauen zu diesem Zeitpunkt keine repräsentative Vertretung ihrer Belange hatten. Der Titel *Iyalode of the Egbas* war nicht vergeben, was ein politisches Vakuum für sie darstellte.³⁶⁰ 1946 organisierten sich die Marktfrauen und gründeten die Abeokuta Women’s Union (AWU). Ransome-Kuti,

³⁵⁶ Oyeniyi 2012, S. 237. 'Zaire' war von 1971 bis 1997 der Name der Demokratischen Republik Kongo.

³⁵⁷ Vgl. Sylvanus 2016.

³⁵⁸ Byfield 2004, S. 36.

³⁵⁹ Vgl. Johnson 1982, S. 138.

³⁶⁰ *Iyalode* ist bei den Yoruba der Titel der ranghöchsten Amtsträgerin einer Ortschaft oder Stadt, die historisch gesehen nicht nur als Vertreterin der Frauen im Rat diente, sondern auch als politische und wirtschaftliche Einflussnehmerin im vorkolonialen und kolonialen Nigeria. Mit der Schaffung des Titels wurden Frauen zudem als politische Gruppierung innerhalb der Belange der Stadt anerkannt, vgl. Byfield 2004, S. 40.

die seit 1945 Präsidentin des Abeokuta Ladies Club (ALC) war, einer Organisation, die sich in erster Linie der Vermittlung von "middle-class etiquette"³⁶¹ widmete, begann, sich zunehmend für die Belange der Marktfrauen zu engagieren: "There is a gap between life led by the educated women and the sufferings of the illiterate market women. Some educated women never knew the hardship of paying tax, being clergy-men's wives."³⁶² Doch stellte nicht nur der Bildungsstand eine Trennung zwischen den Gruppen dar, sondern auch die Kleidung, die den Bildungsstand widerspiegelte.

Der ebenfalls aus Abeokuta stammende Schriftsteller Wole Soyinka beschreibt in *Aké: The Years of Childhood* gebildete Frauen als 'onikaba' – 'Rock-Trägerinnen' –, Marktfrauen hingegen als 'aroso' – 'wrapper-Trägerinnen'.³⁶³ Die Überwindung dieser stereotypen Zuordnung, die westliche Kleidung mit Bildung und lokale Kleidung mit niedrigem Bildungsniveau gleichsetzte und damit die Kluft zwischen den beiden Gruppierungen auch auf visueller Ebene fixierte, lag für Ransome-Kuti in einer Rückkehr zur lokalen Kleidung.³⁶⁴ Mittels dieser konnte sie zugleich ihre Solidarität mit den Marktfrauen zum Ausdruck bringen. Der politischen Botschaft, die sie damit aussendete, war sie sich durchaus bewusst:

As a member of the Christian educated elite and a founding member of the main nationalist organization, the N.C.N.C., Ransome-Kuti understood the power and politics of dress. Many argued that she used it quite effectively. Observers noted that Ransome-Kuti did not try to distinguish herself in dress or language from the women she represented. She wore Yoruba dress, consisting of gele (head-tie), iro (wrapper), and buba (blouse). Even when speaking to the colonial authorities on behalf of the AWU, she spoke Yoruba, and her words were translated into English. Such actions clearly demonstrated her political loyalties to the majority of Egba women, who primarily spoke Yoruba in the course of their daily interactions and wore traditional dress.³⁶⁵

Während der Proteste, die sich nicht nur gegen die koloniale Regierung richteten, sondern auch gegen das Oberhaupt von Egbaland, Alake Ademola II., der mit dieser eng zusammenarbeitete, trugen die Frauen weiße Stoffstücke um den Kopf und die Handgelenke gewickelt, um ihre Einheit auf visueller Ebene sichtbar zu machen. Hier zeigte sich der gezielte Einsatz kulturellen Wissens, der auf zwei Ebenen stattfand, die zudem miteinander verbunden wurden: Zum einen war es das Wissen um Kleidung als 'social unit', das auch dem Brauch von *aso-ebi* zugrunde liegt. Zum anderen war es die Farbwahl: Weiß

³⁶¹ Ebd., S. 37.

³⁶² Ebd., S. 39.

³⁶³ Ebd., vgl. auch Soyinka 1981.

³⁶⁴ Cheryl Johnson-Odim und Nina Emma MBA stellen in ihrer Biographie über Funmilayo Ransome-Kuti fest, dass diese ab den späten 1940er Jahren auf öffentlichen Fotografien nur noch in Yoruba-Kleidung zu sehen ist, vgl. Byfield 2004, S. 39 und Johnson-Odim und MBA 1997.

³⁶⁵ Byfield 2004, S. 41–42.

ist die Farbe, die auf die “ethical purity of Orunmila, who symbolizes a certain dimension of truth by being the proverbial witness to the choices made by each individual at the dawn of creation” verweist.³⁶⁶ Assoziiert mit Orunmila repräsentiert die Farbe Weiß zugleich die Prinzipien von Ordnung und Balance, die es durch die Proteste wiederherzustellen galt.³⁶⁷

Die enge Verschränkung von Kleider- und Körperpolitiken wird deutlich, als die Marktfrauen bei einer Massenkundgebung für die Abschaffung der Besteuerung von Frauen zum 'finalen' Mittel griffen: Sie zogen ihre Kleidung vor dem Palast des Alake aus. In einer Kultur, in der Kleidung einen so hohen gesellschaftlichen wie moralischen Stellenwert einnimmt wie bei den Yoruba, war diese Botschaft unmissverständlich:

Participants spoke of older women stripping naked or down to a small underskirt as they called for the alake to leave office. Within Yoruba society it was taboo to view an elderly woman naked; some suggested that it could even result in the death of the viewer (who was intended in this case to be Ademola). This act of undressing in public expressed the women's deep contempt for the alake. By removing their clothes, the women symbolically removed their respect for Ademola and ultimately stripped him of his authority.³⁶⁸

Dem Alake blieb dadurch keine Wahl – er musste Abeokuta verlassen.

In Nigerias kollektivem Gedächtnis findet sich ein früheres Beispiel, bei dem sich Frauen ebenfalls des entkleideten Körpers als Protestmittel bedienten: die Revolte der Marktfrauen 1929 in Aba, einer Handelsstadt im südöstlichen Nigeria, die sich ebenfalls gegen die Steuerpolitik der britischen Kolonialadministration richtete. Okwui Enwezor und Chika Okeke-Agulu heben hervor, dass “the specificity of the Aba women's revolt through the figure of the naked body generates a counter-politics, namely the politics of the body which seeks to mark itself as sacred, untouchable, and therefore challenges the machineries of power and violence that the state, or colonial regime, reserves exclusively for itself”.³⁶⁹

Beide Beispiele zeigen die zentrale Rolle von Körper und Kleidung als Mittel des politischen Widerstands, als “a clear attempt to forge an iconography of resistance”, die in kulturellem Wissen begründet liegt.³⁷⁰ In Abeokuta übernimmt die Kleidung zudem die Auf-

³⁶⁶ Campbell 2016, S. 302. Orunmila ist “the god of wisdom and divination in whom dwells the totality of Yorùbá wisdom”, Fink und Siegert 2020, S. 74.

³⁶⁷ Ebd.

³⁶⁸ Byfield 2004, S. 43.

³⁶⁹ Enwezor und Okeke-Agulu 2009, S. 46.

³⁷⁰ Ebd.

gabe, die Frauen zu einer sozialen Einheit zu verbinden, die nach innen ebenso wie nach außen Wirkung entfaltet.

Wie kulturelles Wissen über die Materialien selbst verhandelt wird, untersucht das folgende Kapitel am Beispiel von *aso-oke*, einem Textil der Yoruba, das auch für Shakes Werk eine bedeutsame Rolle spielt.

2.2.3 ***Aso-oke – Tradition mit Innovation / Innovation mit Tradition***

Aso-oke gehört zu den prestigeträchtigen Textilien der Yoruba, gilt als “one of the main indicators of social status and wealth”³⁷¹ und findet bei gesellschaftlichen wie religiösen Zeremonien Verwendung.³⁷² Hergestellt wurde das Textil zunächst im Königreich Oyo, das im 18. Jahrhundert “the major patron for Yoruba artists working in a huge rage of media including wood sculptors, leather workers, calabash carvers, drummers, court historians, iron workers, and brass casters, as well as weavers, tailors and embroiderers” darstellte.³⁷³ Gefertigt wird *aso-oke* auf Schmalbandwebstühlen traditionell von Männern (während Frauen auf breiteren, aufrecht stehenden Webstühlen arbeiten), bei denen die in Längsrichtung verlaufenden Kettfäden viele Meter vor dem Weber in horizontaler Richtung ausgebreitet sind. Der Webstuhl produziert schmale Bänder, die nach dem Weben zusammengenäht werden, um die entsprechende Breite für Kleidung zu erhalten: “the number of strips needed however depend on the type of cloth, but about 22 strips of Aso-Oke are required to make a wraparound for traditional Yoruba women attire.”³⁷⁴ Diverse Werkzeuge stehen zur Verfügung, um eine Vielzahl von Musterungen mittels der Schussfäden zu erzielen, etwa “heddles (*omu aso*), treadles’ (*itese*), beater (*Apasa*), shuttle (*oko*), winding shaft (*gogowu/ikawu*), shedding stick (*oju/poporo*), and pulley (*ikeke*)”.³⁷⁵ Weitere Gestaltungsmöglichkeiten ergeben sich aus der Auswahl der Farben für Kette und Schuss. Anhand von Farben und Musterungen lassen sich verschiedene *aso-oke*-Typen unterscheiden, wobei *etu*, *alaari* und *sanyan* zu den drei wichtigsten zählen. Laut Clarke werden diese drei Stoffe bis heute mit “a deep sense of respect for tradition and a con-

³⁷¹ Clarke 1997, S. 96.

³⁷² Im rituellen Kontext wird *aso-oke* beispielsweise für die Kostüme der Egungun-Tanzrituale verwendet und von der Ogboni Society der Ijebu-Yoruba zum Bedecken von religiösen Objekten oder als Dekoration für Schreine eingesetzt, vgl. Makinde, Ajiboye u.a. 2009, S. 59.

³⁷³ Clarke 1997, S. 95–96.

³⁷⁴ Makinde, Ajiboye u.a. 2009, S. 58.

³⁷⁵ Ebd., S. 57.

sciousness of identity as Yorubas" assoziiert.³⁷⁶ Die hohe Wertschätzung der Stoffe hängt einerseits mit dem Materialwert der verwendeten Rohstoffe zusammen, andererseits mit den aufwendigen Herstellungsprozessen. Soziales und ästhetisches Wissen zeigt sich hier in enger Verknüpfung mit hochspezialisiertem Produktionswissen: Charakteristisch für *etu* ist eine tiefblaue, fast schwarze Farbe, die durch einen langwierigen – und damit kostspieligen – Färbeprozess der Garne mit pflanzlichem Indigo erzielt wird, der viele Tauchgänge beinhaltet. Das tiefe Blau wird beim Weben stellenweise durch einzelne hellere Fäden gebrochen, die sowohl in einem als auch in beiden Fadensystemen zur Anwendung kommen können.³⁷⁷ Letztere Variante erzeugt ein leichtes Schachbrettmuster. Als Material für *etu* wird die lokale Wildseide verwendet, die aus dem Kokon des Seidenspinners der Gattung Anaphe gewonnen wird. Der Name *etu* bedeutet 'guinea fowl' und referiert somit auf das fein gesprenkelte Gefieder der Perlhühner.³⁷⁸ Der schwarz-blau schimmernde Stoff mit den hellen Akzenten wurde als "important social dress by chiefs and elders among the Yoruba" getragen.³⁷⁹

Bei *alaari* handelt es sich um ein magentafarbenes Textil, das aus lokal versponnener Seide besteht, die mehrfach mit einem aus Camwood gewonnenen roten Farbstoff eingefärbt wurde.³⁸⁰ Laut Clarke wurden für *alaari* auch magentafarbene Seidenreste verwendet, die über den Saharahandel aus Tripoli nach Yorubaland kamen. Textilien, die komplett aus dieser Seide bestanden, waren extrem rar und kostspielig, so dass diese oft nur für die Musterungen verwendet wurden.³⁸¹ *Sanyan*, ebenfalls aus der Wildseide des Anaphe-Seidenspinners hergestellt, bleibt in seiner Farbigkeit hingegen naturbelassen. Die beigefarbene Seide wird oft durch einen schmalen weißen Streifen in der Mitte der Stoffstreifen kontrastiert.

Die Bedeutung dieser drei Textilien wird durch die Bezeichnung '*baba aso*' – 'the father of all cloths' – hervorgehoben.³⁸² Doch welcher der drei Varianten dieser Titel nun zusteht, darüber ist sich die Literatur nicht einig: Clarke verwendet ihn für *etu* und bezieht sich dabei auf einen Vers aus den *Ifa*-Divinationstexten, Abiodun gebraucht ihn für *alaari* und Makinde et al. für *sanyan*.³⁸³

³⁷⁶ Clarke 1997, S.101.

³⁷⁷ Vgl. hierzu Makinde, Ajiboye 2009, S. 58 und Fotografie 'Plate 9' auf S. 68.

³⁷⁸ Vgl. Clarke 1997, S. 101.

³⁷⁹ Makinde, Ajiboye u.a. 2009, S. 58.

³⁸⁰ Ebd., S. 59.

³⁸¹ Clarke 1997, S. 101.

³⁸² Abiodun 2014, S. 164.

³⁸³ Vgl. Clarke 1997, S. 101, Abiodun 2014, S. 164 und Makinde, Ajiboye u.a. 2009, S. 59.

Im 19. und frühen 20. Jahrhundert stellten diese drei Stoffe einen wichtigen Teil des interregionalen Handels dar, der sich in nördlicher Richtung weit über das Gebiet der Yoruba ausdehnte “to encompass Nupe weavers and embroiderers, Hausa embroiderers and tailors, and aristocratic Fulani patrons in the supply of prestige robes and trousers to kings, emirs, and chiefs throughout a huge expanse of West Africa”.³⁸⁴ Hier wird auch die ökonomische Bedeutung von Textilien deutlich, ebenso wie ihre Rolle als leicht zu transportierende Tausch- und Zahlungsmittel, die sie über die Jahrhunderte hinweg im lokalen wie transkontinentalen Handel einnahmen.³⁸⁵

Während *aso-oke* auch bei anderen ethnischen Gruppen zum Einsatz kam, wurde es bei den Yoruba für Kleidung im arabisch-islamischen Stil verwendet, so dass sich hier die aufwendig hergestellten Materialien und die voluminösen Kleidungsformen gegenseitig in ihrem Wert potenzierten. Im urbanen Lagos und Ibadan waren es die neuen wohlhabenden Eliten wie die *saros*, die die gesellschaftliche Bedeutung von *aso-oke* hochhielten:

[A]lthough the cloth is bought for certain occasions by all Yoruba, the most important customers and leaders of fashion are the wealthy educated elites of cities such as Lagos and Ibadan. In the early decades of this century [das 20. Jahrhundert] they set the pattern for wearing *aso oke* which, with certain fluctuations, persists today and sustains an expanding community of weavers.³⁸⁶

Somit kann es den antikolonialen Bewegungen des urbanen Yorubalands zugeschrieben werden, dass *aso-oke* mit dem Aufkommen von *aso-ebi*, das in Lagos und weiteren Yoruba-Städten in den 1920er Jahren populär wurde, seine Bedeutung beibehielt: “Depending on tastes and wealth of those involved, this fabric could be imported wax prints, velvet, or lace, but most often it was *aso oke*.³⁸⁷ Bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts hatte sich *aso-oke* als Material für festliche oder zeremonielle Anlässe wie Taufen, Verlobungen, Hochzeiten, wichtige Geburtstage, Titelverleihungen und Beerdigungen ebenso wie für wichtige Festivals und Feiertage durchgesetzt. Auch die gesellschaftlichen Clubs übernahmen einen wichtigen Beitrag zur Förderung der Beliebtheit des Materials, wo es bei Tanzveranstaltungen und anderen Festivitäten zum Einsatz kam. Dass *aso-oke* trotz seines hohen gesellschaftlichen Prestiges dennoch nicht das gleiche Renommee erfuhr wie andere afrikanische Textilien, *kente* beispielsweise, liegt laut Clarke an der nahezu unübersichtlichen Vielzahl von stilistischen und farblichen Interpretationen des Textils, das einem stetigen modischen Wandel unterliegt.

³⁸⁴ Clarke 1997, S. 101.

³⁸⁵ Vgl. Plankensteiner 2010, S. 57–58.

³⁸⁶ Clarke 1997, S. 101–102.

³⁸⁷ Ebd., S. 102.

Können mittels zusätzlicher flottierender, das heißt über verschiedene Kettfäden gelegter Schussfäden oder durch bestimmte Wickeltechniken eine Vielzahl von Motiven und Musterungen wie Lochmuster – sogenanntes 'openwork' – entsprechend der jeweiligen modischen Trends erzielt werden, lässt sich am verwendeten Rohmaterial der zeitliche Wandel ablesen. Ab Mitte des 20. Jahrhunderts wurde das bis dahin handgesponnene und lokal gefärbte Garn zunehmend durch maschinengesponnene Garne ersetzt. Als kostengünstige Alternative zu Seide kamen glänzendes Rayon bzw. Viskose zum Einsatz.

Bestimmte Effekte, wie sie beispielsweise bei Ikat zu finden sind – hier werden die Kettfäden vor dem Weben mustermäßig eingefärbt und ergeben beim Weben ein an den Rändern 'verschobenes' beziehungsweise 'ausfransendes' Erscheinungsbild –, erfreuten sich bis in die 1960er Jahre großer Beliebtheit.³⁸⁸ Mitte der 1970er wurde der Einsatz von japanischem Lurex populär, bei dem es sich um schmale metallisierte Kunststoffstreifen handelt, die einen lichtreflektierenden Glitzer-Effekt erzielen. In den 1990er Jahren kamen mit ghanaischen Ewe-Webern, die sich in Lagos niederließen, weitere Innovationen ins Land, die ihren Widerhall in größeren Webbreiten und Techniken zur Kettmusterung fanden.³⁸⁹ Laut Makinde et al. beeinflusste der Import neuer Materialien nach Nigeria "the structural nature of *Aso-Oke* and redefined its surface and textural quality. It also generates new knowledge and production skills among the weavers. In addition, foreign motifs such as ball, diamond, computer, star and other fabricated objects now appear on *Aso-Oke*, which gives it a global representation."³⁹⁰

Clarke resümiert, dass *aso-oke* zur Entwicklung eines Bewusstseins für Tradition beitrug, während das Textil seinen Stil zugleich in atemberaubender Schnelligkeit verändern konnte.³⁹¹ *Aso-Oke* ist damit nicht nur repräsentativ für die Komplexität und Diversität des modernen Afrikas, sondern auch für eine dynamische Auffassung von Tradition.³⁹² Diese Auffassung widerspricht einer westlichen Objektivierung Afrikas und seiner Bevölkerung als "other-than-modern, bound to their pasts in a state of vague timelessness", anders gesagt, als kulturell statisch und unmodern.³⁹³ Abiodun betont in diesem Zusammenhang, dass in der Yoruba-Ästhetik Tradition und Innovation keine Gegensätze darstellen, son-

³⁸⁸ Vgl. ebd., S. 103.

³⁸⁹ Die Ewe sind eine ethnische Gruppe in Westafrika, die vor allem im Osten Ghanas und in Togo beheimatet sind. Ihre Weber gehören zu den kunstfertigsten in Westafrika, vgl. Gillow 2016, S. 38–41.

³⁹⁰ Makinde, Ajiboye u.a. 2009, S. 61.

³⁹¹ Clarke 1997, S. 104.

³⁹² Ebd.

³⁹³ Rovine 2022, S. 247, 249.

dern sich vielmehr gegenseitig bedingen.³⁹⁴ Bei *aso-oke* zeigt sich insbesondere, wie kulturelle Präferenzen durch neue Materialien und/oder Technologien stete Aktualisierungen erfahren und wie das Textil in seiner jeweiligen Erscheinungsform den vorherrschenden Zeitgeist widerspiegelt.

Wie sich kulturelles Archiv und Zeitgeist in Form spezifischer Diskurse in der Mode gegenseitig bedingen, kommt im folgenden Kapitel zur Diskussion.

2.3 Mode und Diskurs

“As such, material culture is the medium of discourse (the code) by which social relations are negotiated and reproduced; it is meaningful. [...] an understanding of the code is [...] possible if we think through a specific contexts (i.e. relationships) which the material code structured in a particular discourse.”³⁹⁵

Wurde im vorangegangenen Kapitel aufgezeigt, wie und in welchen Formen kulturelles Wissen in Kleidung und Textilien eingeschrieben ist und wie es kommuniziert beziehungsweise vermittelt wird, geht dieses Kapitel der Frage nach, wie Debatten und Diskurse eines spezifischen Zeitraums über Mode und Kleidung verhandelt werden. Aufschlussreich in diesem Zusammenhang sind insbesondere gesellschaftspolitische Diskurse, die Kleidung als diskursive Praxis einbeziehen, aber auch Diskurse, die den Körper in Bezug auf Gender- und Identitätskonstruktionen betreffen.

Doch zunächst zum Begriff Diskurs: Dieser bedeutet in seinem Wortursprung 'umherlaufen' (von lateinisch 'discursus') und wird in den Sozialwissenschaften als theoretische wie analytische Kategorie verwendet, um kollektiv erzeugte symbolische Sinnssysteme oder Wissensordnungen zu bezeichnen. Mit Michel Foucault sind Diskurse "als Praktiken zu behandeln, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen".³⁹⁶ Wenn auch im Wesentlichen auf Sprache bezogen, so sind doch materielle Erweiterungen bei ihm bereits mitgedacht: "Zwar bestehen diese Diskurse aus Zeichen, aber sie benutzen diese Zeichen für mehr als nur zur Bezeichnung der Sachen. Dieses *mehr* macht sie irreduzibel auf das Sprechen und die Sprache. Dieses *mehr* muß man ans Licht bringen und beschreiben."³⁹⁷ In diesem Sinne können Diskurse verstanden werden als "diejeni-

³⁹⁴ Abiodun 2014, S. 175.

³⁹⁵ Barrett 1989 zit. in Samida, Eggert u.a. 2014, S. 36.

³⁹⁶ Foucault [1981] 2018, S. 74.

³⁹⁷ Ebd.

gen durch eine Verschränkung von Wissen und Praxis gekennzeichneten Bedingungen für textuelles und anderes Handeln".³⁹⁸

Als Praktiken der Diskurs(re)produktion bezeichnet Reiner Keller "Handlungsweisen im Diskurs, die seine Realität konstituieren", zu denen er auch den Einsatz visueller Zeichenformate und Kleidungsstile zählt.³⁹⁹ Mode ist somit Teil einer materiellen Infrastruktur, durch die Diskurse produziert, reproduziert und bestimmte Effekte erzeugt werden, beispielsweise Symbole auf der Mikroebene, Traditionen auf der Makroebene etc., und dadurch "als Matrix [fungiert], die kulturelles und individuelles Handeln hervorbringt".⁴⁰⁰

Die Wechselwirkung zwischen der gesellschaftlichen Erzeugung von Diskursen, die wiederum auf das Soziale zurückwirken, bringt die Sozialforscherin Margarete Jäger auf den Punkt, die Diskurs als "soziales Gebilde [...], das einerseits historisch von Subjekten konstituiert wird und andererseits zugleich die Subjekte konstituiert" begreift.⁴⁰¹

Die Rolle von Mode in diskursiven Praktiken zu beleuchten, kann deswegen erhellend sein, da von Dingen andere Signale und Botschaften ausgehen können als solche, die im sprachlichen Diskurs verhandelt werden. Dies bezieht sich insbesondere auf Inhalte, die sprachlich nicht zu Tage treten oder mittels Sprache nicht verhandelt werden können, etwa kulturell tabuisierte Inhalte. Die Wirkmächtigkeit von Dingen, so lässt sich zusammenfassen, resultiert aus der Tatsache, dass ihre Präsenz im Alltag entweder unbewusst die Wahrnehmung beeinflusst oder bewusst zur nonverbalen Kommunikation genutzt wird, wie an den Botschaften der Wachsdrukstoffe zu sehen ist.

Zeitliche und räumliche Dimension von Diskursen

Für die Rahmung von Diskursen spielt deren zeitliche und räumliche Dimension eine wichtige Rolle. Siegfried Jäger verweist darauf, dass Diskurse verstanden "als Fluß von Wissen bzw. sozialen Wissensvorräten durch die Zeit' [...], der individuelles und kollektives Handeln und Gestalten bestimmt" nur "zeitweilig gültige Wahrheiten" darstellen.⁴⁰² Damit können Diskurse und deren zeitlicher Verlauf – ihr Beginn, die Veränderungen über die Zeit hinweg und schließlich ihr Abebben und Verschwinden – als Seismograph gesellschaftlichen Wandels herangezogen werden.

³⁹⁸ Klimke, Lautmann u.a. 2020, S. 154.

³⁹⁹ Keller 2008, S. 100.

⁴⁰⁰ Lehnert 2013, S. 18.

⁴⁰¹ Jäger 2008, S. 380.

⁴⁰² Jäger 2006, S. 84, 85.

Als räumlicher Faktor ist die 'Semiosphäre' von Bedeutung: Darunter ist der semiotische Raum zu verstehen, der alle Zeichenbenutzer und Kodes einer Kultur umfasst.⁴⁰³ Jürgen Link hat in diesem Zusammenhang den Begriff der 'Kollektivsymbolik' eingeführt, der sich auf Symbole bezieht, die kollektiv überliefert und verwendet werden und allen Mitgliedern einer Gesellschaft als Repertoire zur Verfügung stehen. Kollektivsymbole sind "kulturelle Stereotypen [...], die *kollektiv* tradiert und benutzt werden" und "ein Gesamtbild von der gesellschaftlichen Wirklichkeit bzw. der politischen Landschaft der Gesellschaft" vermitteln.⁴⁰⁴ Zu berücksichtigen ist hier, dass die Semiosphäre im Zeitalter der Globalisierung nicht als homogener, sondern als heterogener Raum zu verstehen ist, der von globalen Netzwerken, globalen Konsum- und Lebensstilen sowie deren *flows* geprägt wird. In der Semiosphäre operieren Diskurse auf verschiedenen diskursiven Ebenen, die Jäger als 'soziale Orte' bezeichnet, "von denen aus jeweils 'gesprochen' wird".⁴⁰⁵ Die 'Diskursposition' stellt in diesem Zusammenhang einen "spezifische[n] ideologische[n] Standort" einer Person oder eines Mediums dar, "von dem aus Einzelne oder Gruppen und Institutionen Diskurse produzieren und bewerten".⁴⁰⁶

Auf die frühen Unabhängigkeitsbewegungen in Lagos angewendet, lässt sich der Diskurs um Identitätspolitiken im kolonialen Nigeria, der zur Ablehnung europäischer Gepflogenheiten und einer Rückkehr zur Yoruba-Kultur führte, auf die 1880er und 1890er Jahre als Reaktion auf zunehmende rassifizierende Praktiken datieren, die auch im Alltag immer sichtbarer wurden. Diese Segregation zeigte sich in der Arbeitswelt, der Stadtplanung ebenso wie im Gesundheitswesen und wurde insbesondere mit der Ablehnung von Samuel Crowthers Ernennung zum Bischof im Jahr 1891 deutlich.⁴⁰⁷ Den sozialen Ort dieses Diskurses, von dem gesprochen wurde, bildete eine urbane Gesellschaftsschicht, die sich zuvor als Partner der Briten verstanden hatte. Ihre Diskursposition reflektierte den zunehmenden Rassismus und reevaluierte in diesem Zuge die eigene Kultur. Zugleich war sie in einen größeren panafrikanischen Kontext eingebunden und zeigte sich als ideologische Wende auch in anderen (britischen) Kolonien. Byfield verweist in diesem Zusammenhang auf Kleidungsreformen, die in Sierra Leone bereits in den späten 1880er Jahren umgesetzt wurden.⁴⁰⁸ Hier erwies sich die Kleidung – neben der Sprache, die zu einer Wiederaufnahme afrikanischer Namen und der Einführung von Yoruba als Sprache in

⁴⁰³ Vgl. Samida, Eggert u.a. 2014, S. 33.

⁴⁰⁴ Drews, Gerhard u.a. 1985, S. 265, zit. in: Jäger 2006, S. 86.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 101.

⁴⁰⁶ Ebd., siehe auch Jäger 2008, S. 381.

⁴⁰⁷ Vgl. Byfield 2000, S. 8–9.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 9.

Schulen führte – als wichtige diskursive Praktik, da sie die Diskursposition – und mit ihr die neuen Werte – am Körper getragen für alle sichtbar zum Ausdruck brachte.

Sprache und Dinge

Was das Verhältnis von Sprache und Dingen angeht, so bilden laut Foucault die Ordnungen von Sprache und Dingen jeweils eigene Sphären, die jedoch über den “gemeinsamen Raum des Zusammentreffens” verbunden sind.⁴⁰⁹ Ein Zusammenspiel beider Faktoren ist demnach Voraussetzung für die Konstitution von Bedeutung und deren 'Lesbarkeit'. Somit ist einerseits die sprachliche Vermittlung von Dingen von Interesse – in der Mode können beispielsweise Informationstexte herangezogen werden, die die Kollektionen begleiten –, andererseits die Betrachtung von Dingen als “telling objects”, die ihrerseits 'gelesen' werden können.⁴¹⁰

Krzysztof Pomian verweist darauf, dass die materiellen und semiotischen Aspekte von Gegenständen in Verbindung mit Sprache konzeptualisiert werden:

Der materielle Aspekt eines Zeichenträgers besteht wie der jedes Gegenstands in der Gesamtheit seiner physischen und äußereren Merkmale: Sein Ausgangsmaterial mit all seinen Eigenschaften, doch auch die Form, die er erhalten hat, da sie seine physischen Bedingungen zu anderen Gegenständen bestimmt. [...] Was den semiotischen Aspekt eines Zeichenträgers betrifft, so sind es im Wesentlichen seine sichtbaren Merkmale, in denen man eine Verweisung auf etwas sehen kann, das augenblicklich nicht da ist, möglicherweise auch auf etwas, das ganz einfach als unsichtbar gilt. Die sichtbaren Merkmale dienen hier als Träger unsichtbarer Beziehungen; diese werden im Gegensatz zu physischen Beziehungen nicht so sehr durch die Hand hergestellt, als vielmehr durch Blick und Sprache.⁴¹¹

Auch Roland Barthes sieht Sprache als “Relais” an, durch das Dinge interpretierbar werden.⁴¹² Er bezeichnet Dinge als “polysemisch”, was bedeutet, dass sie “mehreren Sinnlektüren zugänglich” sind.⁴¹³ Dieser Aspekt spielt bei Kleidung und Textilien eine wichtige Rolle, wird mit diesen in verschiedene Richtungen kommuniziert, etwa ein lokales wie globales Publikum adressiert.

In Bezug auf das Verhältnis von Sprache und Dingen in den Kunstformen der Yoruba zieht Abiodun in seiner Publikation “Art and Language in Yoruba Art” wichtige Analogien. Beides versteht er als Ausdruck von *oriki*: “While *oríkì* has been generally translated as

⁴⁰⁹ Foucault 1974, S. 41.

⁴¹⁰ Bal 1994 zit. in Samida, Eggert u.a. 2014, S. 39.

⁴¹¹ Pomian 1988, S. 84, vgl. auch Samida, Eggert u.a. 2014, S. 43.

⁴¹² Barthes 1988, S. 187.

⁴¹³ Ebd., S. 195.

'praise poetry' or 'citation poetry,' broadly speaking, all verbal and visual invocations qualify as *oríkì* in Yoruba culture."⁴¹⁴ Kleidung, die in diesem Zusammenhang als visuelles *oríki* aufgefasst wird, erfüllt dabei die gleiche affektive Aufgabe wie die Sprache, nämlich das Subjekt anzuregen, zu beeinflussen, zu transformieren. Für die Performance wichtiger ritueller Tänze kommen in der Kleidung daher luxuriöse Materialien wie *sanyan*, *alaari* und *etu* zum Einsatz, die Yoruba-Konzepte von Erfolg, Macht und Einfluss evozieren: "These robes enhance the image of their wearer, affirming an authoritative and substantial presence that hints at the divinity believed to reside in every Yoruba person."⁴¹⁵ Dass spezifische Kleidung und Materialien auch die Funktion der Kommunikation übernehmen, zeigt sich am Beispiel von *egungun*-Maskeraden, die zu Ehren der Ahnen stattfinden.⁴¹⁶ Den überlieferten, aufwendig gestalteten Kostümen, die aus vielen verschiedenen Stofflagen bestehen, werden neue Stoffe, oft teure, aus Übersee importierte Materialien, hinzugefügt, die die Aufgabe haben, die Ahnen mit den Lebenden zu verbinden. Der Wohlstand, den die kostspieligen neuen Materialien nicht nur symbolisieren, sondern *de facto verkörpern*, wird den Lebenden im Ritual als Segen übermittelt.⁴¹⁷

Diese Funktion als visuelles *oríki* gilt allerdings nicht nur für rituelle Kleidung, sondern für Kleidung generell. Entscheidend dabei ist, dass "weave, texture, color, and design should be perfectly appropriate to the person who wears it as well as to its specific occasion".⁴¹⁸

'Diskurs' als Analysekategorie

'Diskurs' als Analysekategorie spielt eine zentrale Rolle, wenn es darum geht, Mode als Manifestation von Zeitgeist zu untersuchen. Werden Diskurse als 'zeitlich begrenzte Wissensvorräte' verstanden, können diese in Bezug auf das kulturelle Archiv untersucht und folgenden Fragen nachgegangen werden: Welchen Einfluss haben Diskurse auf die Arbeit mit und an dem kulturellen Archiv? Welche Refigurationen, welche Um- und Neukodierungen entstehen und wie manifestieren sich diese in der Mode? Und mit Blick auf Benjamins Tigersprung: Welche historischen Wissensbestände beziehungsweise Elemente werden aus der Vergangenheit in die Gegenwart transferiert und reaktiviert, welchen materiellen Ausdruck finden sie und welche Relevanz haben sie dabei für die Gegenwart?

⁴¹⁴ Abiodun 2014, S. 5.

⁴¹⁵ Ebd., S. 168.

⁴¹⁶ Yoruba-Maskeraden wie *egungun* sind performative Gesamtkunstwerke, in denen sich Musik, Kleidung, Bewegung, Zeit und Raum untrennbar miteinander verbinden, siehe Abiodun 2014, S. 142.

⁴¹⁷ Vgl. ebd., S. 175–176.

⁴¹⁸ Ebd., S. 164.

Um diesen Fragen nachzugehen und zugleich die Zeitqualität lebendig werden zu lassen, die die ausgehenden 1950er und frühen 1960er Jahre prägte, werden in den folgenden Unterkapiteln Entwicklungen in Mode und Kunst aus der Perspektive von Diskursen untersucht, die Identitätspolitiken und Identitätsbildung während des Nation-Buildings in Westafrika verhandeln. Diese Diskurse stellen zugleich eine Fortführung der im Rahmen früherer Unabhängigkeitsbewegungen geführten Diskurse dar, deren Anpassungen an neue gesellschaftliche und politische Konditionen es nun auf materieller Ebene nachzuverfolgen gilt. Die Betrachtung dieser Diskurse wird aus dem Blickwinkel verschiedener sozialer Orte und mit Fokus auf die jeweiligen sartorialen und künstlerischen Strategien, die dort zum Einsatz kamen, vorgenommen.

Da für den Zeitraum um 1960 für Nigeria keine entsprechende Modeforschung vorliegt, erweist sich ein Blick nach Ghana als aufschlussreich: Zum einen im Hinblick auf die sartorialen Strategien von Ghanas erstem Präsidenten Kwame Nkrumah, zum anderen auf das künstlerische Schaffen der Modedesignerin Juliana Norteye mit ihrem Label *Chez Julie*, deren Vorgehensweise Parallelen zu Shade aufweist und die ihr daher in der Folge vergleichend zur Seite gestellt werden kann.

Für Nigeria hingegen werden die Entwicklungen der bildenden Kunst mit Fokus auf die Künstlergruppe *Art Society* in Zaria untersucht, um deren theoretische wie praktische Auseinandersetzung mit dem kulturellen Archiv in Bezug zur Mode setzen zu können. Da hier Diskurse um postkoloniale Identität auch schriftlich verhandelt wurden, kann aufgezeigt werden, wie diese ihre Manifestation in der bildenden Kunst fanden. Mit einem der wichtigsten Protagonisten der *Art Society*, dem Künstler, Architekten und Designer sowie Mitbegründer des *New Culture* Magazins Demas Nwoko, konnte zudem ein langes Interview geführt werden, das die Atmosphäre der damaligen Zeit mit ihren Themen und Debatten vergegenwärtigen wird. Diese Betrachtungen bilden Kontext wie Grundlage für die nachfolgenden Fallstudien.

2.3.1 Identitätsbildung unabhängiger Nationen: Die Kleiderpolitiken Kwame Nkrumahs

Mit den 1950er und 1960er Jahren beginnt die Unabhängigkeit afrikanischer Nationen: 1956 deklarierten Marokko, Tunesien und Sudan ihre Unabhängigkeit, 1957 Ghana und 1960 sind es insgesamt siebzehn afrikanische Nationen, darunter auch Nigeria. Welche Rolle spielt Kleidung in den Identitätsdiskursen junger Nationen und welche spezifischen kulturellen Praktiken und Strategien kommen dabei zum Ausdruck? Wie setzen Staatsober-

häupter Kleidung im Prozess des Nation-Buildings ein, um moderne postkoloniale Identitäten hervorzu bringen?

Eine dieser sartorialen Strategien lag in der "sartorial hybridization and manipulation of populist imagery for political capital": Jomo Kenyatta (1894–1978), Kenias erster Staatspräsident, kombinierte beispielsweise Savile-Row-Anzüge mit Leopardenfellhut, Fliegenwedel und Sandalen, wie sie von Muslimen getragen wurden. Der Präsident Senegals, Léopold Sédar Senghor (1906–2001), trug neben französischen Anzügen senegalesische *boubous*, Nigerias Präsident Nnamdi Azikiwe (1904–1996) ist auf vielen Fotografien in traditioneller Igbo-Kleidung zu sehen.⁴¹⁹ Das Staatsoberhaupt allerdings, das Kleidung am strategischsten für seine Identitätspolitiken einsetzte, war Ghanas erster Premierminister und Präsident, Kwame Nkrumah (1909–1972). Zu seinen 'sartorial politics' gehörte beispielsweise, dass er bei einem Besuch der Duchess of Kent 1957 einen handgewebten, orange- und goldfarben gemusterten *kente* – den königlichen Stoff der Akan – trug. Da die Musterungen von *kente* ebenfalls mit Botschaften verbunden sind, wählte Nkrumah ein Motiv mit dem Namen *Obi nkye obi kwan mu si*, um Vergebung und Toleranz denjenigen gegenüber zu demonstrieren, "[...] who strays into your path" – ein gekonnter Seitenheb also auf den ehemaligen kolonialen Unterdrücker.⁴²⁰

An diesem Beispiel zeigen sich Kleiderpolitiken, die kulturelles Wissen polysemisch einsetzen, um Botschaften an verschiedene Adressaten zu senden: einerseits nach innen, an die eigene Nation, andererseits nach außen, an ein globales Publikum gerichtet. Auf nationaler Ebene sind es die kulturell kodierten Botschaften, die über das Material kommuniziert werden und die verbindend und identitätsstiftend wirken. Gerichtet an ein internationales Publikum hingegen symbolisiert das Tragen luxuriöser lokaler Kleidung das Selbstbewusstsein einer jungen Nation, die ihren rechtmäßigen Platz im politischen Weltgeschehen einnimmt: Während seiner Rede vor den Vereinten Nationen 1960 trug Nkrumah einen 'sika futoro' *kente*, was 'Goldstaub' bedeutet und sich auf den Ressourcenreichtum des Landes bezieht, der im Namen der ehemaligen Kolonie – 'Goldküste' – seine Entsprechung fand.

Als Nkrumah die Unabhängigkeit des Landes verkündete, trug er jedoch einen handgewebten *batakari*, ein ärmelloses, durch Keileinsätze ausgestelltes Oberteil, das ursprünglich aus dem Norden des Landes stammte und von den Akan in Zentral- und Südghana als Kriegskleidung getragen wurde.⁴²¹ Abena Dove Osseo-Asare verweist auf die vereinigende Wirkung des Kleidungsstücks: "These smocks, presumably woven in the North,

⁴¹⁹ Okeke-Agulu 2015, S. 9. Der *boubou* entspricht der *agbada* der Yoruba, siehe hierzu Glossar.

⁴²⁰ Osseo-Asare 2021, S. 598.

⁴²¹ Vgl. ebd., S. 598, siehe auch Abb. 6 auf S. 613.

suggested the possibility for a new national unity between southern, western, and eastern and northern Ghana.”⁴²² Ihr zufolge etablierte sich der *smock* in den folgenden Jahren zu einem nationalen Kleidungsstück, einer Art 'national dress', das sowohl bei festlichen Gelegenheiten als auch im Alltag getragen wurde. Im Jahr 2015 führte der damals amtierende Präsident John Mahama den 'smock day' am jeweils ersten Freitag eines Monats ein, um seine Landsleute zu ermutigen, wieder mehr lokale Kleidung (auch bei der Arbeit) zu tragen.⁴²³ Ein Pendant hierzu ist der 'traditional Friday' in Nigeria, bei dem ebenfalls lokale Kleidung getragen werden kann.

Sowohl der Einsatz des *batakari* als auch von *kente* waren strategisch gewählt. Während der *batakari* vorwiegend im nationalen Kontext (wie bei der Unabhängigkeitserklärung) getragen wurde, setzte Nkrumah *kente* bei internationalen Veranstaltungen ein: “When he spoke at the United Nations, he wore a majestic *kente* cloth to decry the role of imperialism in hampering the development of African countries.”⁴²⁴ Mit seinen sartorialen Politiken, die neben Anzügen im westlichen Stil (gefertigt sowohl in Europa als auch in Ghana) ebenso lokale Kleidungsstile umfassten, präsentierte sich Nkrumah als modernes afrikanisches Staatsoberhaupt: “These looks set new standards for what men could wear in formal settings after independence and brought elements of traditional dress for African royalty into the arena of national politicians.”⁴²⁵ Osseo-Asare betont in diesem Zusammenhang, dass *alle* Kleidungspraktiken Nkrumahs als “fully modern” angesehen wurden, das heißt, mit handgewebten Textilien und lokaler Kleidung nicht unbedingt 'traditionelle' oder 'indigene' Weltanschauungen verbunden waren.⁴²⁶

Dieser Aspekt, dass lokale, handgefertigte Textilien und Kleidung mit Modernität assoziiert wurden, wird im Hinblick auf die Entwicklungen postkolonialer Mode eine bedeutende Rolle spielen. Zunächst kann jedoch die Rückkehr zu lokalen Kleidungsstilen und deren Einbindung in das postkoloniale Repertoire repräsentativer Kleidung als eine dekolonisierende Strategie verstanden werden, die nicht nur in Afrika zum Einsatz kam, sondern auch in Indien, wie das Beispiel von Mahatma Gandhi zeigt, wenngleich hier eine andere politische Aussage verfolgt wurde. Darauf wird an späterer Stelle zurückzukommen sein. Zunächst sollen postkoloniale Entwicklungen im Modedesign der 1960er Jahre im Fokus stehen, am Beispiel einer jungen Designerin aus Ghana mit einem ähnlichen Werdegang wie Shade und vergleichbaren sartorialen Strategien.

⁴²² Ebd., S. 613.

⁴²³ Ebd., S. 615.

⁴²⁴ Ebd., S. 622.

⁴²⁵ Ebd., S. 603.

⁴²⁶ Ebd.

2.3.2 *Chez Julie* – Kosmopolitisches Modedesign in Ghana

Juliana Norteye, wie Shade Jahrgang 1933, wurde an der renommierten École Guerre-Lavigne in Paris zur Modedesignerin ausgebildet und kehrte 1961 nach Ghana zurück. Im Gegensatz zu Shade wurde ihre Ausbildung nicht durch koloniale Ausbildungsprogramme finanziert, sondern ging auf eine Initiative Nkrumahs zurück, die das Ziel hatte "to develop a highly educated group of Ghanaians that would contribute to his nation-building and the 'modernization' of Ghana".⁴²⁷ Hieran zeigt sich ein wesentlicher Faktor staatlicher Identitätspolitiken in Ghana: Bei der Schaffung einer modernen Nation waren Kleidung und Textilien integraler Bestandteil.

Norteyes Kreationen waren intendiert "to suit the African personality", oder besser gesagt, einer *modernen* afrikanischen Persönlichkeit im Sinne Nkrumahs.⁴²⁸ Ebenso wie bei Shade fanden Innovationen im Rückgriff auf die materielle Kultur des Landes statt, das aufgegriffen und modernisiert wurde. Was bei Shade die modernisierte Version des *wrapper* ist, findet sich bei *Chez Julie* in Form des *akwadzan* wieder.⁴²⁹ Dieses ist ein ursprünglich von Männern getragenes Kleidungsstück, das aus einer Stoffbahn besteht, die um den Körper drapiert und dann togaartig über eine Schulter geworfen wird. Ihre Innovation besteht – und hier zeigen sich die Parallelen zu Shade – darin, die Form des Kleidungsstücks, das ursprünglich durch eine Wickeltechnik entsteht, in ein maßgeschneidertes Kleidungsstück mit fixierter Drapage zu übersetzen. Mit Halsausschnitt und Armloch versehen, ermöglicht das Kleidungsstück dem modernen Mann ein schnelles und einfaches Ankleiden in 'slip-over'-Manier ebenso wie ein unkompliziertes Tragen, da das permanente Nachjustieren der Wicklung entfällt.⁴³⁰ Besagter *akwadzan* wird von *Chez Julie* auch als modisches Kleidungsstück für eine junge, weibliche Klientel interpretiert:

By converting a form of dress broadly viewed as the pejorative of men and elderly Asante women into a stylish fashion for young Ghanaians, the female *akwadzan* served dual purposes: it challenged notions of Ghanaian 'traditional manliness' and 'dignified respectability,' while revolutionizing and reinvigorating established forms of culturally significant dress for a younger, female audience.⁴³¹

⁴²⁷ Richards 2016, S. 12.

⁴²⁸ Ebd., S. 14.

⁴²⁹ Die Bezeichnung *akwadzan* bezieht sich laut Richards auf ein Ga-Wort, das auf eine Kleidungspraxis hinweist, bei dem ein Stoffstück um den Oberkörper gewickelt wird, siehe ebd., S. 16 und die Abbildungen auf S. 14, 15 und 17.

⁴³⁰ Vgl. ebd., S. 16.

⁴³¹ Ebd., S. 17.

Im Oktober 1967 lanciert die *Drum Nigeria Edition* einen ganzseitigen Artikel zur Mode von *Chez Julie* (Abb. 11). Unter anderem wird im Beitrag auf Norteyes westliche Modeexpertise verwiesen: "Julie [...] learnt the art of dressmaking at the Ecole Guerre-Lavique [sic!] in Paris and later travelled Europe extensively in her studies of modern fashion. In England, Switzerland, Austria, Germany and Belgium, she looked and learned, adding to the knowledge she had gained in Paris, centre of world fashion."⁴³² Zwei von den vier im Artikel abgebildeten Modellen sind Varianten des *two-piece*, bestehend aus Bluse und Rock. Weiterhin sind ein ärmelloses Etuikleid in A-Linien-Form mit einem weiten Rückenteil vorgestellt, das als 'The Float' bezeichnet wird, sowie ein 'Joromi Slack-Suit' bestehend aus einem tunikaartigen Oberteil und einer schmalen Hose. Eines der *two-piece*-Modelle mit der Bezeichnung "The Tunic" kombiniert ein hüftlanges Oberteil mit dreiviertellangem Ärmel und kleinem Stehkragen mit einem schmalen, langen Rock, dessen Seiten ab den Knien in Falten gelegt sind. Das Material des Rockes wird als "thick embroidered material" beschrieben, über die Farbigkeit lässt sich keine Aussage machen, da es sich um Abbildungen in Schwarz-Weiß handelt.⁴³³ Dass die Kombination sowohl afrikanische als auch europäische Frauen anspricht, wie der Artikel anmerkt, erscheint nachvollziehbar: In ihrer Form wirkt sie zurückgenommen und elegant, während das dicht bestickte Material des Rockes für eine luxuriöse Note sorgt. "The tunic is an enticing Ghanaian outfit", schreibt die Verfasserin des Artikels, das in der vorliegenden Form allerdings eine Interpretation im westlichen Stil ist und somit als ghanaische Variante des kosmopolitischen Stils der 1960er Jahre gelten kann. Das andere *two-piece*, genannt 'The Drappe', besteht aus einem weiten Oberteil in T-Form mit einer Drapage im Vorderteil. Bei dem langen Rock handelt es sich um eine leicht modernisierte Form des *wrappers*: "The skirt is an ordinary wrap-over: that is, a belt is tied on the waistline and you keep pulling the material in and around the belt until all is finished. You then get a perfect skirt, straight in front and with one big pleat at the back."⁴³⁴ Gefertigt aus glänzendem Jacquard spricht auch dieses elegante Outfit eine internationale urbane Klientel an.

Einen wesentlich lässigeren Look bietet der 'Joromi Slack-Suit'. Das oberschenkellange, tunikaartige Oberteil mit Halbarm und hohen Seitenschlitzen umspielt den Körper lose. Die darunter getragene 7/8-Hose ist schmal und mit kleinen Schlitzen am Saum versehen. Besonderes Gestaltungselement des Modells ist seine Stickerei, die in aufwendiger Form am Halsausschnitt, der in der vorderen Mitte geschlitzt ist, sowie an den Saumab-

⁴³² Green 1967, o.S. Aufgrund des schlechten Zustands der Ausgabe lässt sich leider keine Angabe zur Seite machen.

⁴³³ Ebd.

⁴³⁴ Ebd.

schlüssen von Oberteil, Ärmeln und Hosenbeinen aufgebracht ist. Während das abgebildete Modell vermutlich aus Baumwolle oder Leinen (oder einer Mischung aus beiden) gefertigt ist, kann dieses auch in anderen Materialien erworben werden: "The material used determines whether this outfit is favoured for dances and parties or merely for shopping – but this type of embroidery looks best on plain cotton and linen materials."⁴³⁵ Laut Artikel war Norteye die erste Designerin, die den 'Joromi style' in Ghana einführte.⁴³⁶ Mit dieser alltagstauglichen Kombination dürfte sich *Chez Julie* an eine jüngere Zielgruppe gerichtet haben, die sie auch mit der modernen Adaption des *akwadzan* ansprach.

Neben dem Aufgreifen und Aktualisieren von lokalen Kleidungsformen sind es bei *Chez Julie* – ebenso wie bei Shade – lokale Materialien, denen besondere Aufmerksamkeit zuteil wird. Die Rolle von *aso-oke* bei Shade übernimmt bei Norteye *kente* – das Material, das Nkrumah weltweit bekannt machte, das vom königlichen Gewand zur nationalen Kleidung avancierte und nicht nur zu besonderen Gelegenheiten in ganz Ghana getragen wird, sondern auch weit darüber hinaus: "Kente cloth were equally accepted in the West and the East, providing a vehicle for Ghanaian sartorial export."⁴³⁷

Der Beginn des "kente craze" in Ghana lässt sich laut Christopher Richards auf das Jahr 1958 datieren. Ein frühes Beispiel hierfür ist ein Artikel im *Sunday Mirror* vom 16. März 1958 mit der Überschrift "New Role for Kente".⁴³⁸ Zu dieser Zeit wurde *kente* im Wesentlichen als *wrapper* zur einfarbigen Bluse getragen. Norteyes Innovation bestand in der Verwendung des Materials für maßgefertigte Kleidung: "Chez Julie's kente fashions challenged the accepted forms for wearing kente cloth, creating tailored garments that were simultaneously globally inspired yet distinctly Ghanain."⁴³⁹ Dieser neue Umgang mit *kente*, der nun zugeschnitten den Körper formte, statt als Stoffbahn drapiert zu werden, brachte Norteye den Ruf ein, die Begründerin zeitgenössischer *kente*-Mode zu sein.

Norteyes Karriere ist eng mit Nkrumahs kulturellen und wirtschaftlichen Strategien zum Aufbau der Nation verknüpft, nicht nur im Hinblick auf ihre Ausbildung, sondern auch durch die Gründung der Ghana Textiles Production (GTP), Ghanas erster staatlichen Textilfabrik. Die von GTP produzierten Wachsdruckstoffe zeugen von der "expansiveness of Nkrumah's nationalist efforts and the continued importance of specific textiles in creating a post-inde-

⁴³⁵ Ebd.

⁴³⁶ Als 'Joromi' wird eine bestickte Bluse bezeichnet.

⁴³⁷ Osseo-Asare 2021, 617.

⁴³⁸ Richards 2016, S. 19.

⁴³⁹ Ebd.

pendence identity through dress".⁴⁴⁰ Norteye stellte die Modelle für deren Werbekampagnen und Werbekalender und entwarf die Kollektionen für die jährlichen Modenschauen, die in State House in Accra stattfanden.⁴⁴¹ Die Zusammenarbeit führte dazu, dass Norteye die Wachsdruckstoffe von GTP auch für ihre eigenen Entwürfe einzusetzen begann und so zur Popularität der Stoffe beitrug.

Identitätspolitiken in Ghana, die Kleidung und Textilien als diskursive Praxis einbeziehen, finden sich auf mehreren, miteinander verschränkten Ebenen wieder: auf politischer Ebene in der Repräsentation der unabhängigen Nation nach innen wie außen, als wichtiger Wirtschaftsfaktor mit entsprechender Identitätsformierung ebenso wie auf kultureller Ebene in der Entwicklung eines 'ghanaischen' modernen und kosmopolitischen Designs. Die Arbeit mit und an dem kulturellen Archiv spielt hierbei eine zentrale Rolle: Unter Verwendung des dort hinterlegten sozialen, politischen, ästhetischen und habituellen Wissens kommen sartoriale Strategien zur Anwendung, die materielle Botschaften sowohl in Richtung der jungen Nation selbst als auch weit darüber hinaus aussenden.

Welche identitätsstiftenden Strategien in der postkolonialen bildenden Kunst Nigerias zum Einsatz kommen, untersucht das nächste Kapitel, um in der Folge diese den Entwicklungen in der Mode gegenüberstellen zu können.

2.3.3 “Merg[ing] the new contemporary civilization with tradition”⁴⁴² – Identitätspolitiken in der bildenden Kunst Nigerias

Bereits gegen Ende der 1950er Jahre formierte sich am Nigerian College of Arts, Science and Technology in Zaria eine Gruppe junger Künstler, die sich die *Art Society* nannte. Zu der Kerngruppe dieser sogenannten 'Zaria Rebels' gehörten Uche Okeke, Demas Nwoko, Bruce Onobrakpeya und Jimoh Akolo, der sich Yusuf Grillo, Simon Obiekezie Okeke, William Olaosebikan und weitere anschlossen.⁴⁴³ Die 1958 gegründete *Art Society* war in künstlerische, kritische wie intellektuelle Netzwerke in vier nigerianischen Städten eingebunden, zu denen Zaria, Ibadan, Lagos und Enugu gehörten und die "Nigerian, African, African diaspora, and European artists, critics, and the cultural elite during the continent's

⁴⁴⁰ Ebd., S. 13.

⁴⁴¹ Vgl. ebd.

⁴⁴² Interview mit Demas Nwoko, Idumuje Ugboko, 26. März 2021 (mit Yegwa Ukpo im Rahmen des Projekts *New Parameters of Making*).

⁴⁴³ Vgl. Okeke-Agulu 2015, S. 85. Siehe auch Omezi 2008.

decade of independence" miteinander verbanden.⁴⁴⁴ Eng verflochten sind dabei die Entwicklungen in Kunst und Literatur: Uche Okeke und Demas Nwoko waren maßgeblich an der Gründung des *Mbari Artists and Writers Club* in Ibadan beteiligt, dem auch Schriftsteller wie Chinua Achebe und Wole Soyinka angehörten.

Auf diese beiden Künstler, deren praktische wie theoretische Auseinandersetzungen die soziokulturellen Diskurse der Zeit abbilden und somit eine Kontextualisierung von Shades Schaffen ermöglichen, gerade im Hinblick auf die Arbeit mit und an dem kulturellen Archiv, soll im Folgenden näher eingegangen werden. Uche Okeke (1933–2016), Begründer der Nsukka School und des Konzepts der 'natural synthesis', und Demas Nwoko (*1935), der sich neben der Kunst auch Architektur, Design und Schauspiel widmete, waren nicht nur Mitbegründer der *Art Society*, sondern auch die Herausgeber des *New Culture* Magazins, das Ende der 1970er Jahre mit insgesamt elf Ausgaben erschien.⁴⁴⁵ Mit Demas Nwoko konnte im Frühjahr 2021 ein langes Interview geführt werden, in dem er die Erinnerungen an seine Studentenzeit und die Atmosphäre während der Zeit der Unabhängigkeitswerdung lebendig werden ließ.⁴⁴⁶ Er wird daher als wichtiger Zeitzeuge und zentraler Protagonist des kulturellen Wandels ausführlich zu Wort kommen.

Das Studium in Zaria, so erinnert sich Nwoko, stand im Zeichen europäischer Tradition:

The official training was like that of the academy in Europe, teaching the traditional way of art. We have been taught that, and I didn't expect our teachers – they were all English – I didn't expect them to start teaching us African art. I expected them to teach the art they knew. That it was our own business to now study our own art and then adopt whatever technique and technology that we have been taught in school to produce contemporary African art.⁴⁴⁷

Afrikanische Kunst – und hier bezieht sich Nwoko auf die europäische Moderne – war bereits etabliert:

Because it was already valid and viable – African art was already valid and viable in the world – there was no reason why anybody should ignore that.

⁴⁴⁴ Okeke-Agulu 2015, S. 2.

⁴⁴⁵ Die erste Ausgabe erschien im November 1978, die letzte im Oktober 1979. Der Begriff 'Nsukka School' bezeichnet eine Gruppe von Künstlern und Fakultätsmitgliedern der University of Nigeria in Nsukka, die mit *uli* in ihrem Werk experimentierten und als Schüler von Uche Okeke und seinem Einfluss gelten. Zu dieser Gruppe gehörten beispielsweise Chike Aniakor und Obiora Udechukwu und deren Schüler Tayo Adenaike und Olu Oguibe. Zum Konzept der *natural synthesis* siehe S. 98 in vorliegender Arbeit.

⁴⁴⁶ Das Interview mit Demas Nwoko fand am 26. März 2021 in seinem Wohnhaus in Idumuje-Ugboko im Rahmen der Designforschung des Projekts *New Parameters of Making* statt. Verbunden damit war auch ein Besuch des Obi-Palasts, den sein Großvater erbaut hatte, ebenso wie seine architektonischen Werke in Idumuje-Ugboko, Issele-Uku (beide Delta State) und Ewu (Edo State). Neben dem Beginn seiner Tätigkeit als Architekt und Designer standen die von ihm verwendeten lokalen Materialien und Bauweisen sowie (west-)afrikanische Wissenssysteme im Zentrum des Gesprächs.

⁴⁴⁷ Interview mit Demas Nwoko, Idumuje Ugboko, 26. März 2021.

So it wasn't that it was difficult for us, or that we were fighting, no, it was just like we should study what will be practiced in our new country. And, as I said, it wasn't us alone, the plastic artists, the literary artists also were involved. And much later the music scene.⁴⁴⁸

Nwoko nimmt hier Bezug auf die Literaturstudenten der Universität Ibadan, unter ihnen Wole Soyinka, J. P. Clark und Chinua Achebe, die bereits begonnen hatten, in einem nigerianischen Idiom zu schreiben.⁴⁴⁹ Literatur und Kunst können somit als Vorreiterdisziplinen in Nigeria gelten, die bereits Ende der 1950er Jahre mit Blick auf die nahende Unabhängigkeit des Landes eine moderne afrikanische (Formen-)Sprache im Rückgriff auf die eigene Kultur zu entwickeln suchten.

Initiiert von Uche Okeke, Demas Nwoko und Simon Okeke fand am 9. Oktober 1958 das Gründungstreffen der *Art Society* statt. Ziel war es, in wöchentlichen Zusammenkünften verschiedene Aspekte westafrikanischer Kultur zu diskutieren, mit einem besonderen Fokus auf nigerianischer Kultur. Unter anderem wurden Themen wie "folktales, water spirits and deities, burial customs, marriage ceremonies, use of local names, indigenous mural paintings in Nigeria, and body marks, as well as the ancient art of Benin, Ife, and Igbo-Ukwu" behandelt.⁴⁵⁰ Zudem plante die Gesellschaft, eine eigene Zeitschrift herauszugeben, ein Vorhaben, das allerdings aus Geldmangel verschoben werden musste.⁴⁵¹ In der Zwischenzeit diente das Studentenmagazin *Nigercol* als Plattform, insbesondere für Uche Okeke, der hier seine Grundlagenforschung zu traditionellen nigerianischen Kulturen vorstellen konnte. Mittels dieser Vorgehensweise wurde kulturelles (Erfahrungs-)Wissen verschiedener ethnischer Gruppen zusammengetragen und ein Gegengewicht zum westlich orientierten Lehrplan gebildet – "a school within the Department of Art with a basically western orientation".⁴⁵² Auch wenn sich die Mitglieder der *Art Society* dabei weitestgehend auf ihre eigene ethnische Herkunft konzentrierten, "as if to confirm the powerful role of the ethnus in the constitution of contemporary Nigerian artistic identity".⁴⁵³

Für den selektiven Einsatz von künstlerischen Mitteln und Formen aus nigerianischen/afrikanischen und europäischen Traditionen prägte Okeke den Begriff der 'natural synthesis'. Historische nigerianische Kunst wurde in diesem Zusammenhang aufgefasst als Teil einer "usable past that included native and foreign art and cultures brought into the mnemonic

⁴⁴⁸ Ebd.

⁴⁴⁹ Ebd.

⁴⁵⁰ Vgl. Okeke-Agulu 2015, S. 85.

⁴⁵¹ Ebd., S. 86.

⁴⁵² Okeke 1978, S. 19.

⁴⁵³ Okeke-Agulu 2015, S. 87.

and experiential orbit of the artists by modern life and education” und weniger als Teil eines kulturellen Erbes, das einer dringenden Wiederbelebung durch technisch moderne künstlerische Methoden und Praktiken bedarf, wie es die Kunstpädagogik der Kolonialzeit, vertreten etwa durch Kenneth C. Murray in Nigeria oder Margaret Trowell in Uganda, propagiert hatte.⁴⁵⁴ Mit anderen Worten, es ging nicht um eine Renaissance historischer oder präkolonialer Kunstformen, was eine Verhaftung in der Vergangenheit bedeutet hätte, sondern vielmehr um die bewusste und reflektierte Übernahme ausgewählter Elemente und Praktiken für die Schaffung moderner postkolonialer Kunst.

Die Idee der *natural synthesis* drückte sich dabei auf zwei Ebenen aus:

First, as a condition, meaning recognition of the historical reality of postcolonial society as constituted by indigenous, premodern, and Western elements, each no less valid or important than the others. And second, as a practice, one that assumes the artist’s capacity to be an active mediator of culture, cultural formations, and ideas.⁴⁵⁵

Hier zeigt sich das Anliegen, das disparate, aber miteinander verflochtene Erbe zweier Kulturen mit Blick auf eine postkoloniale Gesellschaft sinnstiftend zusammenzufügen, wie Okeke in der *New Culture* schreibt, zur Gestaltung einer “new African life experience” – ein wichtiger Aspekt, der auch für die Betrachtung von Shades Werk von Bedeutung sein wird.⁴⁵⁶

Okekes Auffassung von *natural synthesis* zielte auf eine ästhetische Autonomie der modernen afrikanischen Kunst ab; die Auseinandersetzung und das Experiment mit lokalen Kunst- und Kulturformen, frei jeglicher Nostalgie, konnten dabei als Katalysator dienen, um europäische Modelle zu transzendieren.⁴⁵⁷ Seine eigene Interpretation von *natural synthesis* findet sich in der Beschäftigung mit der *uli*-Malerei der Igbo Anfang der 1960er Jahre. Bei *uli* handelt es sich um eine Kunstform der Körper- und Wandmalerei, die von Igbo-Frauen in Südostnigeria praktiziert wird. Auf einer Vielzahl von verschiedenen Motiven in sowohl abstrakter wie auch gegenständlicher Weise beruhend – neben den “archetypal shapes” wie Punkten, Linien, gekrümmten Dreiecken, Rechtecken, Kreisen und Halbmonden gibt es auch Formen, die Bezug auf lokale Flora und Fauna oder Himmelskörper nehmen – werden diese in künstlerisch freier Form, also ohne stilistische Vorgaben, kompositorisch auf den menschlichen Körper oder die zu bemalenden Wände aufgetra-

⁴⁵⁴ Zu Murray siehe Okeke-Agulu 2015 Kapitel 2 “Indirect Rule and Colonial Modernism”, zu Trowell siehe Pinther und Weigand 2018, S. 11–12.

⁴⁵⁵ Okeke-Agulu 2015, S. 91.

⁴⁵⁶ Okeke 1978, S. 12.

⁴⁵⁷ Vgl. Okeke-Agulu 2015, S. 92.

gen.⁴⁵⁸ Okeke verwendete insbesondere Linien mit einer charakteristischen Spiralform, die er so anordnete, dass sich die gestischen, tanzenden Linien zu einer Form vereinigten, beispielsweise dem abstrakten Porträt einer Frau, bei dem Augen, Mund und Haare aus spiralförmigen *uli*-Motiven gebildet wurden.⁴⁵⁹

Seine Auseinandersetzung mit *uli* begann im Rahmen einer Zusammenstellung von Igbo-Erzählungen, die Okeke seit seiner Schulzeit sammelte und für die er eine grafische Entsprechung suchte, „a lyrical idiom in consonance with the form and content of the 'land of the dead' that I set to realise“.⁴⁶⁰ In der zweiten Ausgabe der *New Culture* vom Januar 1979 erinnert er sich:

My Uli experiments date back to 1961 and grew out of my Igbo folk-tales. My mother made Uli body decorations when she was young and so was able to give me several sheets of Uli drawing in charcoal. [...] I have attempted to extend the frontier of Uli drawing over the years with considerable difficulty. For me, the search of meaning, for the essential quality of design as defined by traditional usage has resulted in wide ranging experiments involving the use of paint, clay, wood artificial stone, mosaic tiles and antique glass to reorder the familiar world and effect the desired transformation of man's physical and spiritual environment.⁴⁶¹

Natural synthesis in Okekes Werk entsteht im Erschließen und Ausloten des *formalen* Potenzials einer lokalen Kunstform, die er mit einem „experimental approach to image making typical of twentieth-century modernism“ vereint.⁴⁶² In dieser Vorgehensweise zeigt sich seine künstlerische Arbeit mit und an dem kulturellen Archiv, werden die Adaptionen, Aktualisierungen und Neuformationen deutlich, mittels derer bestehende Kunstformen und Praktiken mit Blick auf neue gesellschaftliche Bedingungen in neue Kontexte übertragen und weiterentwickelt werden. Dazu passt auch seine Auffassung von Kunst als Speichermedium, als „the profoundest means by which age after age man records his life experience“.⁴⁶³

Demas Nwoko, dem 2023 auf der 18. Internationalen Architektur-Biennale in Venedig der Goldene Löwe für sein Lebenswerk verliehen wurde, widmete sich neben seiner künstlerischen Tätigkeit auch den Bereichen Architektur und Design. Im Interview spricht er über sein erstes Architekturprojekt, mit dessen Umsetzung er bereits während seiner Studien-

⁴⁵⁸ Obiora Udechukwu zit. in ebd., S. 186.

⁴⁵⁹ Siehe hier Okeke-Agulu 2015, S. 190, Abb. 5.7 „Uche Okeke, Head of a Girl, pen and ink, 1962“.

⁴⁶⁰ Okeke 1978, S. 21.

⁴⁶¹ Okeke 1979, S. 17.

⁴⁶² Okeke-Agulu 2015, S. 196.

⁴⁶³ Okeke 1978, S. 15.

zeit in Zaria (indirekt) beauftragt wurde. Zugleich vermitteln seine Ausführungen eine Vorstellung von der Aufbruchsstimmung der damaligen Zeit:

By 1960, when the British Government was going to hand over power and preparing for that ceremony, it was revealed that our group had been invited to Lagos to prepare the Federal Pavilion, and it was like an official recognition of what we were doing. We then came down and prepared our art work – painting, mural – to exhibit our art, and in fact, it was the first time I also was indirectly commissioned to do an architectural work as well, because I also had to design the building that housed the exhibition. I had to produce the architectural drawing and we built it. We, the artists, built it. The architectural students in Zaria didn't get a project, so it was us, the artists, who had to do the architectural work in this exhibition.⁴⁶⁴

Da nicht genügend Mittel zur Finanzierung bereitstanden, um einen Pavillon in England in Auftrag zu geben, so wie es die Repräsentanten des westlichen, östlichen und nördlichen Nigerias handhabten, schlug Nwoko eine günstige und naheliegende Lösung vor:

My own design was to be built with local materials, while the imported pavilions were built with metal and all types of expensive materials. Since the federal government had no money to order its own pavilion in the same way, my solution was: Okay, don't worry, we will build a pavilion with local materials. And, do you know what we used? We used bamboo and mats! And then we painted pictures and murals on these bamboos and mats. [...] All the materials were local, obtained around Lagos. We didn't go beyond the boundary of Ikorodu [eine Stadt an der Lagune nordöstlich von Lagos gelegen], because these mats were produced in the swamps of Ikorodu at that time, the bamboos and all that. And by the time we were done with our pavilion, it was revealed that many commercial companies, who were already building their own pavilions with plywood and all that, suddenly changed over to mats – yes, everybody changed to local materials!⁴⁶⁵

Leider existiert laut Nwoko kein Bildmaterial vom Pavillon selbst, doch das Prinzip der *natural synthesis* geht aus seiner Beschreibung deutlich hervor.⁴⁶⁶ Moderne Kunst trifft hier auf eine moderne Interpretation lokaler architektonischer Formen und lokaler Materialien. Gleichzeitig gehen Kunst und Architektur eine Synthese ein, indem die Bilder und Wandmalereien direkt auf die Matten aufgebracht werden, die wiederum die Architektur bilden. Auch wenn sich keine Aussagen über die formale Gestaltung des Pavillons treffen lassen, so zeigen sich hier kulturelle Bezüge zu den bemalten Schreinen der Yoruba sowie den *uli*-Wandmalereien der Igbo, bei denen Kunst und Architektur miteinander verschmelzen.⁴⁶⁷

⁴⁶⁴ Interview mit Demas Nwoko, Idumuje Ugboko, 26. März 2021.

⁴⁶⁵ Ebd.

⁴⁶⁶ Eine Detailaufnahme von einem von Nwokos Gemälden im Arts and Crafts Pavillon findet sich bei Okeke-Agulu 2015, S. 144, siehe Abb. 4.6.

⁴⁶⁷ Siehe hierzu Abiodun 2014, S. 171 Abb. 82, Kremer 2007b, S. 167 Abb. 14.11 und Okeke-Agulu 2015, S. 188 Abb. 5.4 und 5.5.

Den Begriff der *natural synthesis* verwendet Nwoko für seine Arbeit allerdings nicht, er selbst spricht lieber von “the essence of our aesthetics” oder von “the aesthetic essence of African art”.⁴⁶⁸ Was er darunter versteht, wird in seinem Wohnhaus in Idumuje Ugboko (Delta State) deutlich, wo auch unser Interview stattfindet. Das Gebäude ist inspiriert von der Anlage des Obi Palace, in der er als Sohn des Obi of Idumuje Ugboko aufwuchs und die von seinem Großvater erbaut wurde, basierend auf Wissen, wie er erklärt, das sich im Dialog mit den lokalen geografischen Gegebenheiten über die Jahrhunderte entwickelt hatte. Hier treffen heimische Materialien auf eine regionale Bauweise, die ebenso die klimatischen Bedingungen berücksichtigt wie auch das soziale Miteinander gestaltet. Es sind diese ästhetischen Erfahrungen, die für Nwoko die Essenz seiner Kultur ausmachen und die es umzusetzen und erfahrbar zu machen gilt.⁴⁶⁹ So ist der zentrale Bereich seines Wohnhauses von einem Bereich des Obi Palace inspiriert, der als Versammlungsort dient und in Form eines Atriums mit Impluvium angelegt ist. In Nwokos modernisierter Form ragt ein transluzenter, nach oben hin offener Trichter in die Mitte des Wohnraums, der sich nicht nur für die atmosphärische Lichtsituation und meditative Stimmung des Raums verantwortlich zeichnet, sondern auch für das besondere Schauspiel, wenn bei Regen das Wasser in den Innenraum hereinströmt, um sich in dem tiefer liegenden Becken zu sammeln und den Raum zu kühlen (Abb. 12).

Für Nwokos architektonisches Werk spielen Material und Materialästhetik eine wichtige Rolle, gerade im Hinblick auf das Verhältnis von Tradition und Modernität: “Most importantly he developed a specific attitude to space around meaning and materiality referencing traditional architecture not purely for motifs, but somehow distilling the meaning of elements he deemed appropriate and articulating these concerns with the techniques of the modern.”⁴⁷⁰ Dazu übernahm er nicht einfach vorhandene Materialien, sondern entwickelte diese im Experiment weiter. Zur Schaffung einer lokalen Alternative zu importierten Zementziegeln beispielsweise mischte er regionalen Materialien wie Laterit und Sand Zement bei, um deren Haltbarkeit zu erhöhen und eine Materialbeschaffenheit zu erzielen, die die Ziegel ohne weitere Oberflächenbearbeitung direkt einsatzfähig machte. Diese als 'latcrete' bezeichnete Materialmischung kam für viele seiner Gebäude zum Einsatz.⁴⁷¹ Seine Materialexperimente gingen zudem mit der Idee der Massenproduktion einher: Mit der Errichtung von entsprechenden Produktionszentren könnte unter Nutzung lokaler

⁴⁶⁸ Interview mit Demas Nwoko, Idumuje Ugboko, 26. März 2021.

⁴⁶⁹ Ebd.

⁴⁷⁰ Omezi 2008, S. 6.

⁴⁷¹ Vgl. auch Godwin und Hopwood 2007, S. 22.

Rohstoffe und kurzer Transportwege kostengünstig und bedarfsgerecht produziert werden.⁴⁷²

Auf ästhetischer Ebene experimentierte Nwoko bei seinen Materialmischungen mit Pigmenten, um bestimmte Farbeffekte zu erzielen. Während die *latcrete* in Ziegelform hergestellt werden, verwendet er für freie Formen Sandguss. Herausragende Beispiele hierfür finden sich bei seinem New Culture Studio (seit 1967) und der Dominican Chapel (1970–75) in Ibadan (Abb. 13). Formal nehmen seine architektonischen Entwürfe Anleihen an traditioneller nigerianischer Architektur, so die Miss-Pearce Chapel in Issele-Uku (1987) an dem Mbari-House der Igbo, greifen aber auch Formen anderer afrikanischer Kulturen auf, wie etwa die konenförmigen Bauten der Mousgoum im nördlichen Kamerun, die für die Church of the Daughters of the Divine Love in Enugu (1986) Pate standen.⁴⁷³

Für die Dominican Chapel in Ibadan entwarf Nwoko auch das Mobiliar. Der Altar beispielsweise besteht aus Einzelteilen, die mittels Steckverbindungen zusammengefügt werden. Ein ähnliches Prinzip findet sich bei den Möbeln in Nwokos Wohnhaus. Auch hier spiegelt sich die Idee regionaler (Massen-)Fabrikation wider: Seine Entwürfe sind aus heimischen Holzbeständen zu fertigen, platzsparend zu verpacken, leicht zu transportieren und ohne großen Aufwand vor Ort aufzubauen.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch Nwokos Begriff des “artist-designers”, mit dem er auf einen neuen Typus von Gestalter:innen verweist.⁴⁷⁴ In diesem verbindet sich künstlerisches Selbstverständnis mit lösungsorientiertem Denken, das in seiner angewandten Form auf lokale Herausforderungen und Anforderungen “relevant to the new African society” ausgerichtet ist.⁴⁷⁵

Wie sich unter diesen Prämissen Mode für die neue afrikanische/nigerianische Gesellschaft gestaltet, beleuchtet das folgende Kapitel mit Blick auf Shade Thomas-Fahm, die als erste formal ausgebildete ModeDesignerin des unabhängigen Nigerias gilt. Dabei wird zu untersuchen sein, welche Formen und Ausprägungen das Leitmotiv Nwokos und der *Art Society* – “We should merge the new civilization, the new contemporary civilization with tradition” – in der Mode hervorbringen wird.⁴⁷⁶

⁴⁷² Interview mit Demas Nwoko, Idumuje Ugboko, 26. März 2021, siehe auch Godwin und Hopwood 2007, S. 22.

⁴⁷³ Vgl. Godwin, Hopwood 2007, S. 76 und 81–82.

⁴⁷⁴ Nwoko 1979, S. 23.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 35.

⁴⁷⁶ Ebd.

3 *Made in Nigeria – Mode für die unabhängige Nation*

“Also, there is no sense in directing our fashion tastes to Western wears and styles; and we should use our fabrics and designs more often, to both appreciate what we have and improve the nation’s economic fortune.”⁴⁷⁷

Shade Thomas-Fahm

Sich der Mode im gerade unabhängig gewordenen Nigeria widmen zu wollen, ist kein leichtes Unterfangen: Wissenschaftliche Forschung zu Mode ebenso wie Primärquellen liegen für diesen Zeitraum nur in geringem Umfang vor. Dennoch soll im Folgenden der Versuch unternommen werden, ein Bild der Entwicklungen der Mode im Lagos der ausgehenden 1950er und frühen 1960er Jahre zu skizzieren. Im Mittelpunkt wird dabei die Modedesignerin Shade Thomas-Fahm stehen, die in den 1950er Jahren in London studierte und damit zu einer Generation von (berufstätigen) Frauen zählte, die von der New York Times als “a new kind of African woman” bezeichnet wurde.⁴⁷⁸

In Nigeria gehören zu diesen 'neuen' afrikanischen Frauen Etso Clara Ugbodaga Ngu (1921–1996), Afi Ekong (1930–2009) und Colette Omogbai (1942–). Was die Frauen miteinander verbindet, ist eine Ausbildung in England, die im Rahmen der Vorbereitungen zur Unabhängigkeit unterstützt wurde, und die anschließende Rückkehr nach Nigeria, um dort im kulturellen Sektor einen signifikanten Beitrag zum Aufbau der Nation zu leisten.

Afi Ekong, die in der New York Times als eine dieser 'neuen afrikanischen Frauen' vorgestellt wird, studierte Kunst und Modedesign am Oxford College of Arts and Technology (1951–53), an der St. Martin School of Fine Arts, London (1955–57) sowie an der Central School of Arts, Holborn, London.⁴⁷⁹ Als Künstlerin hatte sie mehrere Einzelausstellungen in Lagos (1958, 1960 und 1962) und nahm an Gruppenausstellungen im In- und Ausland teil. Zudem war sie Honorary Secretary of the Federal Society of Arts and Humanities in Lagos und betrieb ihre eigene Kunsthalle, die Bronze Gallery, mit Standorten in Lagos und Calabar.⁴⁸⁰ Ob und inwieweit sie im Modedesign tätig war, ist leider nicht bekannt.

Etso Clara Ugbodaga Ngu, die im *Nigeria Magazine* als Malerin, Bildhauerin und Modedesignerin präsentiert wird, studierte Kunsterziehung an der Chelsea School of Art in London. Ab 1955 lehrte sie als einzige nigerianische Künstlerin am Nigerian College of Technology in Zaria und unterstützte “the art department’s newfound commitment to expanding and 'nationalizing' its curricular offerings”.⁴⁸¹ Somit unterrichtete Ugbodaga Ngu auch

⁴⁷⁷ Thomas-Fahm 2004, S. 51.

⁴⁷⁸ Bernheim und Bernheim 1963, S. 8.

⁴⁷⁹ Artikel: Our Authors and Performing Artist – II, in: *Nigeria Magazine* 89, June 1966, S. 135.

⁴⁸⁰ Ebd. Zu Ekongs Galerie siehe auch den Beitrag “Lagos Art Galleries” im *Nigeria Magazine* 92, March 1967, S. 3 (Abbildung), 12 und 14.

⁴⁸¹ Okeke-Agulu 2015, S. 82.

die Studierenden, die später die *Art Society* formieren sollten. 1959 erhielt sie ein Ford-Foundation-Fellowship am Institute of Education an der University of Ibadan.⁴⁸² Ihre Werke wurden national wie international ausgestellt: Einzelausstellungen hatte sie unter anderem in London (1958), in Lagos und Ibadan (1959) sowie in Boston (1963).⁴⁸³ Auch in ihrem Fall liegen keine Kenntnisse zu einer Tätigkeit in der Mode vor.

Während Afi Ekong und Etso Clara Ugbodaga Ngu im *Nigeria Magazine* der 1960er Jahre in der Rubrik “Our Authors and Performing Artists” vorgestellt werden, erhalten Künstlerinnen wie Colette Omogbai erst im Rahmen rezenter künstlerischer Forschungsprojekte wie “Women on Aeroplanes. Frauen in den Unabhängigkeitsbewegungen in Afrika” neue Aufmerksamkeit.⁴⁸⁴ Omogbai, eine Künstlerin der frühen Nsukka School, studierte am Arts Department der University of Zaria und der Slade School of Fine Arts in London und gehörte zu den wenigen weiblichen Künstlerinnen, die im Mbari Club in Ibadan ausgestellt wurden.⁴⁸⁵

Diesen 'neuen' afrikanischen Frauen, die die soziokulturellen Entwicklungen in Lagos und anderen Orten Nigerias vor, während und nach der Unabhängigkeit maßgeblich mitgeprägt haben, möchte ich Shade Thomas-Fahm als Modepionierin zur Seite stellen. Dabei beanspruchen die vorliegenden Untersuchungen, was generelle Entwicklungen im Mode- design nach der Unabhängigkeit Nigerias angeht, keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Vielmehr soll mit der Fallstudie eine eigenständige künstlerische Position in der Mode herausgearbeitet werden, die Intentionen, Vorgehensweisen und Ideologien, die auch in Kunst, Architektur sowie im Produktdesign der damaligen Zeit zu finden sind, mittels Mode zum Ausdruck bringt.

⁴⁸² Artikel: Our Authors and Performing Artist – II, in: *Nigeria Magazine* 89, June 1966, S. 137–138.

⁴⁸³ Ebd. Weitere Erwähnungen von Etso Clara Ugbodaga Ngu sind im *Nigeria Magazine* 93, June 1967, S. 120 und 125 und im *Nigeria Magazine* 97, June 1968, S. 111 zu finden.

⁴⁸⁴ Artikel: Our Authors and Performing Artist – II, in: *Nigeria Magazine* 89, June 1966, S. 135 (Afi Ekong), S. 137 (Clara Ngu). Zum Projekt “Women on Aeroplanes. Frauen in den Unabhängigkeitsbewegungen in Afrika” siehe <https://woa.kein.org/>, aufgerufen am 20.07.2025.

⁴⁸⁵ Vgl. Siegert 2018, S. 12–13. Omogbais einziges erhaltenes Werk befindet sich heute in der Sammlung des Iwalewahauses in Bayreuth.

3.1 Kleidungsstile vor, während und nach der Unabhängigkeit Nigersias – Eine Spurensuche

“Dress in any culture is a means of communication. It conveys messages when members of a society who share a given culture have learned to associate types of dress with given, customary usage.”⁴⁸⁶

Sich den Kleidungspraktiken der ausgehenden 1950er und frühen 1960er Jahre anzunähern, ist Anliegen der folgenden Ausführungen. Damit soll die Frage beantwortet werden, welche Ausgangssituation Shade bei ihrer Rückkehr nach Lagos im Jahr 1960 vorfand. Hierzu werden die Ausgaben der *Drum Nigeria Edition* im entsprechenden Zeitraum herangezogen, ebenso wie eine Sonderausgabe des *Amber*-Magazins, die Campusfotografien von 'Okhai Ojeikere, Fotografien aus der digitalen Sammlung des *Asiri Magazine* sowie eine Studie von Betty Wass, die Kleidungsstile einer Yoruba-Familie in Lagos über fünf Generationen hinweg analysierte. Darüber hinaus wird anhand der Ausgaben des *Nigeria Magazine* analysiert, zu welchem Zeitpunkt und in welchem Umfang Beiträge zu lokalen Kleidungspraktiken und Textiltechniken publiziert wurden und welche Rolle ältere Kunst- und Kulturformen bei der Entwicklung einer modernen Formensprache in gestalterischen Disziplinen wie Möbeldesign und Architektur spielten, da für den Bereich der Mode leider keine Beispiele vorliegen.

Der Einbezug der *Drum Nigeria Edition* in die vorliegende Untersuchung ist dahingehend von Bedeutung, da das Magazin, das 1951 in Südafrika gegründet wurde, mit Satelliten in West- und Ostafrika als “pan-African popular magazine” zugleich eine transnationale Verbindung auf dem Kontinent förderte und somit die dort publizierten Beiträge in einem größeren Kontext zu verorten sind.⁴⁸⁷ *Drum* war “widely recognized as having been a driving force in black South African culture and life throughout the 1950s and 1960s” und richtete sich an eine schwarze urbane Leserschaft.⁴⁸⁸ Fotostrecken über Afrikas Frauen, Mode und Beiträge zu spezifischen Frauenthemen finden sich in vielen Ausgaben des Magazins. Beispielsweise zeigt die *Drum Nigeria Edition* vom August 1957 eine mehrseitige Bildstrecke unter dem Titel “The Magic of Africa’s Women”. Die hier präsentierten jungen Frauen des Kontinents – prominent vertreten sind dabei Ghana, Südafrika und Nigeria – tragen sowohl westliche als auch lokale Kleidung, wobei der großformatig ins Bild gesetzten Städterin in westlicher Garderobe “city slickness and personality” attestiert wird, hin-

⁴⁸⁶ Wass 1979, S. 331.

⁴⁸⁷ Fleming und Falola 2005, S. 135. Die beiden Hauptsitze für Westafrika wurden 1957 in Lagos und Accra etabliert, die eng zusammenarbeiteten. Vgl. S. 140.

⁴⁸⁸ Ebd., S. 133.

gegen der in deutlich kleinerem Format abgebildeten und nur mit voluminösem Perlen-schmuck bekleideten Südafrikanerin "country simplicity and charm" (Abb. 14).⁴⁸⁹

Das hier noch recht ausgeglichene Verhältnis von westlichen und lokalen Kleidungsstilen verändert sich jedoch über die Jahre zunehmend zugunsten westlicher Garderobe. Die "Beauties of Africa" des *Drum*-Magazins vom November 1959 tragen (sofern sie bekleidet sind) allesamt Kleider in der typischen westlichen Silhouette der 1950er mit schmaler Taille und ausgestelltem Rock (Abb. 15).⁴⁹⁰ Auch in der Werbung wird der westliche Stil der 1950er Jahre präferiert, hier ersichtlich in einer Anzeige für ein Erfrischungsgetränk in der *Drum*-Ausgabe von Februar 1961 (Abb. 16).⁴⁹¹

In der August-Ausgabe des *Drum*-Magazins von 1962 findet sich eine interessante Ge-genüberstellung: Auf der linken Seite ist eine Werbung der Kaufhauskette *Kingsway* zu sehen, die eines der ersten modernen Kaufhäuser in Lagos betrieben, mit dem Slogan "Kingsway ... leads the way to modern living", und später auch Shades Kollektionen ins Sortiment aufnahmen (Abb. 17).⁴⁹² Im Zentrum der Anzeige steht die 'moderne' Afrikanerin, umgeben von einer modern eingerichteten Küche, einer gedeckter Tafel, Kosmetika, einer Nähmaschine und einem Kleinkind. Frau und Kind tragen europäische Kleidung und auch Küche und Haushaltszubehör sind im westlichen 1950er-Jahre-Stil gehalten.

Auf der gegenüberliegenden Seite findet sich ein Artikel über die 'First Lady of Nigeria', Flora Azikiwe, Ehefrau des bereits erwähnten Nnamdi Azikiwe, der eine treibende Kraft der Unabhängigkeitsbewegung war sowie Nigerias erster Präsident.⁴⁹³ Auf den zwei Fotografien, die den Artikel begleiten, ist die First Lady zum einen bei einem Staatsempfang zu sehen, zum anderen in ihrem Wohnhaus. Auf letzterem trägt sie lokale Kleidung (was sich auf dem ersten Foto zwar vermuten, aber nicht eindeutig erkennen lässt), bestehend aus einer weißen *buba* und einem handgewebten, gemusterten *iro*, über den ein zweites Stoffstück aus dem gleichen Material drapiert ist, das sie mit der Hand zusammenhält (Abb. 18).

Auch wenn sich der Artikel um Azikiwes Rolle als 'gute Hausfrau' dreht und das 'moderne Leben' thematisiert, beispielsweise mit Blick auf das Interieur des Hauses, so bildet er doch einen starken Kontrast zu der daneben positionierten Werbung. Während diese einen west-

⁴⁸⁹ Editorial: The Magic of Africa's Women, in: *Drum Nigeria Edition* August 1957, S. 38–39.

⁴⁹⁰ Editorial: Beauties of Africa, in: *Drum Nigeria Edition* November 1959 S. 24–25.

⁴⁹¹ Werbung "Krola", in: *Drum Nigeria Edition* February 1961, o. A. Aufgrund des schlechten Zustands und Unvollständigkeit der Ausgabe lässt sich leider keine Angabe zur Seite machen.

⁴⁹² Werbung "Kingsway", in: *Drum Nigeria Edition* August 1962, S. 10.

⁴⁹³ Ebd., S. 11. Die Bezeichnung "First Lady" wird Flora Azikiwe hier bereits in ihrer Eigenschaft als Ehefrau des Governor-General of Nigeria zuteil, die sie dann nach Nnamdi Azikiwes Ernennung zum Präsidenten Nigerias vom 01.10.1963 bis zum 16.01.1966 offiziell innehatte.

lichen Lebensstil propagiert, macht die First Lady deutlich, dass bei ihr das 'Nigerianische' im Fokus steht. Dies bezieht sich vor allem auf die lokale Küche, da Kleidung im Text nicht zur Sprache kommt – diese kommuniziert stattdessen auf rein visueller Ebene. Azikiwes Aussage "I don't think my husband and I would ever like to subsist on European diets for even a week. I have many domestics in the Government House. But because I want to eat what I want and my husband to eat what he wants and not what is imposed upon him, I have never allowed my many duties to take me too far away from the kitchen" lässt sich daher nicht nur in Bezug auf die Esskultur lesen, sondern als genereller Ausdruck kultureller Selbstbestimmung, die auch in ihren Kleidungspraktiken zum Tragen kommt.⁴⁹⁴ Azikiwe war wie ihr Ehemann – und ebenso wie Funmilayo Ransome-Kuti – für den National Council of Nigeria and the Cameroons (NCNC) tätig, die erste nationale Partei Nigerias, und zwar als Mitglied des Eastern Working Committee der NCNC.⁴⁹⁵

Da das Tragen lokaler Kleidung bei Flora Azikiwe, wie auch schon bei Ransome-Kuti gesehen, als politisches Statement und somit nicht unbedingt als repräsentativ gelten kann, welche Kleidungspraktiken lassen sich für das Lagos der ausgehenden 1950er und frühen 1960er Jahre identifizieren? Hierzu gewährt eine Studie von Betty M. Wass Einblick, in der sie die Kleidungspraktiken einer angesehenen Yoruba-Familie in Lagos über fünf Generationen hinweg im Zeitraum von 1900 bis 1974 anhand von über 600 Fotografien analysierte.⁴⁹⁶ Diese Zeitspanne unterteilt sie in drei Abschnitte, die jeweils veränderte politische Konditionen in Nigeria widerspiegeln.

Für den Zeitraum 1900–1939 ermittelte Wass, dass die Familienmitglieder auf zwei Dritteln der Fotografien westliche (europäische) Kleidung trugen. Dabei stellte sie fest, dass entweder westliche *oder* lokale ("indigenous") Kleidung zum Einsatz kam, "[m]ixing and matching items with differing cultural associations in the same outfit" hingegen äußerst

⁴⁹⁴ Ebd., S. 12.

⁴⁹⁵ Vgl. Musa 2015. Siehe auch Chuku 2009, S. 92–93. Chuku bestätigt den insgesamt sehr spärlichen Forschungsstand zu Flora Azikiwe dadurch, dass sie Azikiwe nur namentlich im Hinblick auf die Frauen auflistet, die im Zeitraum 1957–1965 für das Eastern Working Committee tätig waren. Sie weist aber darauf hin, dass Frauen innerhalb der großen Parteien eigene Flügel bildeten, so auch in der NCNC, und auf diese Weise zu politischen Ämtern kommen und politischen Einfluss ausüben konnten. Die NCNC wurde 1944 von Herbert Macaulay und Nnamdi Azikiwe gegründet.

⁴⁹⁶ Diese Studie war Teil von Wass' Dissertation und wurde 1975 durchgeführt. Zur Einordnung der Familie als der Elite zugehörig schreibt Wass: "The characteristics of the study family place them, as a whole, among the Nigerian elite, for they have a long history of five generations of Western acculturation and education, with an accompanying rise in social status. Although family members do not refer to themselves as elite, they exemplify the upper-class ranks (Smythe and Smythe 1960). Criteria for elite status have changed over the years, but because of their education, a continuing critical component for elite status, members of the study family have been in civil-servant or professional positions from the first generation onward: positions acknowledged as part and parcel of the Nigerian elite." Siehe Wass 1979, S. 332–333.

selten war.⁴⁹⁷ Auch hebt sie hervor, dass westliche Kleidung vor allem in der Männermode vorherrschte, während bei besonderen Gelegenheiten und festlichen Anlässen von allen Familienmitgliedern ausschließlich westliche Kleidung getragen wurde.

Eine zunehmende nationale Gesinnung charakterisiert den Zeitraum zwischen 1940 und 1959. Auch wenn sich die Familie selbst als nicht politisch aktiv beschreibt, entsprachen nationalistische Tendenzen durchaus dem Zeitgeist: “[T]he key informant related nationalist zeal in that her personal objective upon returning from study in England was to teach students how to use and respect Nigerian products.”⁴⁹⁸ Hier zeigen sich bestimmte Motivationen und Ideologien, die später auch bei Shade zu finden sind.

Im zunehmenden Einsatz von lokaler Kleidung – gerade bei festlichen Anlässen – spiegelte sich die Identifikation “with the national movement that urged renewed respect for African heritage”.⁴⁹⁹ In diesem Zeitraum stieg auch die Anzahl des Zubehörs, das die Aufmachung komplettierte: Schmuckstücke wie Halsketten, Armbänder, Ringe und Ohrringe sowie Accessoires wie Hut und Handtasche kamen hinzu, (westliche) Schuhe ergänzten die lokale Yoruba-Kleidung und “[a]rticles like the shawl, the second wrapper, and extra jewelry enhanced indigenous dress making such outfits increasingly elaborate” (Abb. 26).⁵⁰⁰

Im Zeitraum von 1960 bis 1974 blieb das Verhältnis von westlicher und lokaler Kleidung relativ konstant. Hervorzuheben ist allerdings, dass der Anteil an “western–indigenous mixtures” zunahm. Auch gab es erhebliche Veränderungen, was die Kleidungspraktiken in Bezug auf den Bildungsstand anging: “Individuals with the most education wore more indigenous dress than the total population, a reversal from the previous period.”⁵⁰¹ Diese zunehmende Dominanz lokaler Kleidung ließ sich nun auch in der festlichen Kleidung ausmachen.

Die Campus-Fotografien des nigerianischen Fotografen J.D. 'Okhai Ojeikere, die er im Zeitraum zwischen 1955 und 1963 an der Universität von Ibadan anfertigte, porträtieren das Campusleben und geben Einblick “into the formation of an intellectual class – an indispensable ingredient towards becoming a modern nation”.⁵⁰² Der Blick nach Ibadan ist deswegen interessant, weil Ibadan zur Zeit der Unabhängigkeitserklärung die größte Stadt

⁴⁹⁷ Ebd., S. 334. Was führt diesen Umstand darauf zurück, dass gebildete Christen westliche Kleidung und 'ungebildete' Personen lokale Kleidung trugen, so dass darauf geachtet wurde, diese durch Kleidung visualisierten gesellschaftlichen Zugehörigkeiten nicht miteinander zu vermischen.

⁴⁹⁸ Ebd., S. 338.

⁴⁹⁹ Ebd., S. 339.

⁵⁰⁰ Ebd., S. 340. Siehe hierzu auch die Abbildung auf der selben Seite.

⁵⁰¹ Ebd., S. 344. Siehe hierzu auch 'Plate. 8' auf S. 343.

⁵⁰² Seikkula und Silva 2014, S. 10.

Nigerias und nach Kairo die zweitgrößte auf dem afrikanischen Kontinent war. Neben der ersten Universität entstand in Ibadan 1959 auch Nigerias erste Fernsehstation.⁵⁰³ 'Okhai Ojeikeres Fotografien zeigen junge Frauen und Männer, gekleidet im westlichen Stil der 1950er Jahre – die Männer in Anzug, weißem Hemd und Krawatte, die Frauen in Kleidern mit schmaler Taille und ausgestelltem Rock, gestylt mit passenden Frisuren und Accessoires –, aufgenommen vor dem Hintergrund moderner Campusarchitektur.⁵⁰⁴ Noch folgen die in der Frauenmode eingesetzten Stoffe westlichen Trends: Sie sind unifarben, gepunktet, kariert oder mit Blumenmustern versehen. Auch die Mitarbeiter:innen der Western Nigeria Television, die 'Okhai Ojeikere im Jahr 1962 dokumentierte, tragen westliche Kleidung.⁵⁰⁵ Hier zeigen sich Parallelen zu den Modestrecken des *Drum*-Magazins, in denen westliche Modetrends den urbanen Lebensstil dominieren.

Auch eine 'Special Republic Edition' des *Amber* Magazins von 1963 mit einem doppelseitigen Artikel zu Mode in Lagos propagiert einen kosmopolitischen Kleidungsstil (Abb. 19). Eines der abgebildeten Outfits ist eine Variante des lokalen *two-piece* mit Bluse, langem Rock und Stola, das asiatische Elemente integriert. Die anderen beiden Outfits sind in westlichem Stil gehalten: ein ärmelloses Seidenkleid in A-Silhouette mit Punktmuster, das andere ein knielanger Zweiteiler aus einem ärmellosen Top und einem schmalen, knielangen Rock, beide aus einem Seidenstoff mit Blumenmuster gefertigt. Auf asiatische Einflüsse in der damaligen Mode verweisen Aura Seikkula und Bisi Silva mit Blick auf die Fotografien von 'Okhai Ojeikere, der Nigerianerinnen in Saris gekleidet porträtierte – "a gesture that highlights the emerging sense of cosmopolitanism".⁵⁰⁶

Als Shade im Jahr 1960 nach Lagos zurückkehrte, fand sie also ein kosmopolitisches Umfeld vor, das zugleich der eigenen Kultur zunehmend Aufmerksamkeit schenkte:

Along with the independence movement came a renewed interest in Nigerian precolonial customs and manners. The educated elite were recognized as leaders in cultural assertion, the revived appreciation of traditional things. By 1959, Nigerians were congratulating themselves for renewed respect in their cultural heritage and one signpost of that respect was the claim that every Nigerian owned at least one indigenous outfit (*Daily Service* 1959).⁵⁰⁷

Hier wird deutlich, wie gesellschaftspolitische Entwicklungen ihren Ausdruck in der Mode finden: Die Unabhängigkeitsbewegungen der vorausgegangenen zwei Jahrzehnte hatten

⁵⁰³ Silva 2014, siehe Abbildungen S. 252–254.

⁵⁰⁴ Ebd., siehe Abbildungen S. 216, 228, 229, 231, 232, 233, 234, 241, 257.

⁵⁰⁵ Ebd., siehe Abbildungen S. 252–254.

⁵⁰⁶ Seikkula und Silva 2014, S. 11. Abbildungen siehe Silva 2014, S. 260–263.

⁵⁰⁷ Wass 1979, S. 346.

ihre Spuren hinterlassen und lokale Kleidungspraktiken wieder in die Mode integriert. Dies beinhaltete auch, dass andere ethnische Einflüsse aus der Mode verschwanden:

Following Nigerian independence ethnic diversity was visually symbolized in clothing. Previously a Nigerian Yoruba might have worn Ghanaian or Sierra Leonean dress or the dress of another ethnic group but this phenomenon disappeared during the 1960's. At least in the family under study, Yoruba people wore either Yoruba dress or Western dress.⁵⁰⁸

Einen Fokus auf die verschiedenen Kulturen Nigerias lenkt das *Nigeria Magazine*, das im Zeitraum von 1937 bis 1989 von der nigerianischen Regierung vierteljährlich herausgegeben wurde, für “everyone interested in the progress of the country and its peoples”.⁵⁰⁹ Das Magazin umfasst Beiträge zu nigerianischer Kultur aus allen Teilen des Landes sowie zu zeitgenössischer Kunst, Architektur, Musik, Theater und Literatur, inklusive einer Literaturbeilage. Während Kleidungspraktiken oder textile Kulturtechniken in den Ausgaben der späten 1950er Jahre bis einschließlich 1961 keine Rolle spielen, ändert sich das im Folgejahr: Das *Nigeria Magazine* vom März 1962 widmet sich “Yoruba Women’s Costume” mit einem ausführlichen Beitrag, der von vielen Illustrationen begleitet wird, gefolgt von “Yoruba Men’s Costume” in der folgenden Ausgabe.⁵¹⁰ Die im September 1962 erscheinenden Ausgabe ist eine *Craft Issue*, die ihren Fokus auf Lederverarbeitung in Nordnigeria, zeitgenössische Keramik, Weberei in Akwete und Schmuckherstellung neben anderen Handwerkstechniken setzt. Weitere Ausgaben in den Folgejahren widmen sich “Ibo People’s Costumes” (1963), “Indigenous Silk-Weaving in Nigeria” (1964) und “Itsekiri Costumes” (1968).⁵¹¹ Diese gesteigerte Aufmerksamkeit auf ältere (Textil-)Techniken und Kleidungsstile lässt darauf schließen, dass der Kleidung nun ebenfalls wachsende kulturelle Bedeutung zukam.

Doch während das Magazin im Bereich der Kunst, des (Kunst-)Handwerks und der Architektur auch aktualisierte Formen älterer Kulturtechniken vorstellt, findet man diese in Bezug auf textile Techniken und Mode nicht. Da es mit Blick auf Shakes Vorgehensweise jedoch von Interesse ist, die künstlerischen Strategien auszumachen, die im Zeitraum der späten 1950er und frühen 1960er Jahre in verschiedenen gestalterischen Disziplinen zur Anwendung kommen, sollen nun einige markante Beispiele aus Design und Architektur näher betrachtet werden. Dabei gilt es nachzuvollziehen, auf welche Weise afrikanische/

⁵⁰⁸ Ebd., S. 345.

⁵⁰⁹ Bei “A quarterly publication for everyone interested in the country and its peoples” handelt es sich um einen Untertitel, der in den frühen Ausgaben des Magazins auf der Seite der Inhaltsangabe unter dem Magazintitel zu finden ist, siehe beispielsweise *Nigeria Magazine* No. 60, 1959, o.S.

⁵¹⁰ Siehe De Negri 1962a und De Negri 1962b.

⁵¹¹ Siehe *Nigeria Magazine* 78, September 1963, für “Ibo People’s Costumes”, *Nigeria Magazine* 81, June 1964, für “Indigenous Silk-Weaving in Nigeria” und *Nigeria Magazine* 97, June 1968, für “Itsekiri Costumes”.

nigerianische und westliche Elemente zu einer Formensprache verbunden wurden, die das *Nigeria Magazine* als 'modern' propagierte.

Ein frühes Beispiel einer Kombination westlicher und afrikanischer/nigerianischer Stilelemente findet sich im *Nigeria Magazine* Nr. 60 aus dem Jahr 1959 in einem Beitrag zu "Carvers in Modern Architecture".⁵¹² Unter anderem werden hier der 'Governor's Chair' sowie der 'Speaker's Chair' des Western House of Assembly in Ibadan abgebildet (Abb. 20).⁵¹³ Beide Stühle weisen eine typische (westliche) 1950er-Jahre-Form auf, sind allerdings mit hohen Rückenlehnen ausgestattet, in die Holzschnitzereien integriert wurden. Entworfen von einem englischen Möbeldesigner, werden sie als Beispiel dafür herausgestellt, wie traditionelle afrikanische Holzbildhauerei neue Anwendungen finden kann.⁵¹⁴

Ein anderes Beispiel ist eine Kunst-am-Bau-Skulptur, die von der Chase Manhattan Bank beauftragt wurde und im *Nigeria Magazine* Nr. 70 aus dem Jahr 1961 vorgestellt wird (Abb. 23). Hierbei handelt es sich um eine Wandskulptur aus Gussbeton, die in Zusammenarbeit zwischen dem britischen Künstler Paul Mount, der Mitte der 1950er Jahre das Kunstdepartment am Yaba College of Technology in Lagos aufbaute, und seinem ehemaligen Schüler Festus Idehen entstand. Beide hatten zuvor bereits über einen längeren Zeitraum hinweg gemeinsam mit Gussbeton als künstlerischem Material experimentiert.⁵¹⁵ Die raumhohe Skulptur ist von historischen Benin-Bronzen inspiriert, ihre formale Ausführung hingegen verweist auf eine westliche Formensprache. Im Text wird die 'afro-europäische' Kooperation hervorgehoben, die unter Einsatz neuster Techniken und Materialien einen "distinctly African character" bewahrt.⁵¹⁶ Während im erstgenannten Beispiel noch afrikanische/nigerianische und westliche Elemente in ihrer genuinen Form in einem Objekt zusammengefügt werden, findet in Mounts und Idehens Skulptur eine Hybridisierung statt, bei der durch eine Neuinterpretation älterer Kunstformen in Verbindung mit neuen Materialien und Techniken eine neue – moderne – Ästhetik entsteht.

Weitere Beispiele dieser "subtle blend[s] between traditional and modern styles" lassen sich in der Architektur finden.⁵¹⁷ Ein Beitrag zu 'Contemporary Nigerian Architecture' im *Nigeria Magazine* Nr. 73 vom Juni 1962 identifiziert zwei Bewegungen in der zeitgenössischen Architektur der 1960er Jahre: Dabei handelt es sich zum einen um eine "architecture of climate control", zum anderen um die Entwicklung eines "traditional spirit in archi-

⁵¹² Artikel: Carvers in Modern Architecture, in: *Nigeria Magazine* 60, 1959, S. 60–67.

⁵¹³ Ebd., S. 62–63.

⁵¹⁴ Ebd., S. 66. Der Name des Möbeldesigners wird im Text nicht genannt.

⁵¹⁵ Crowder 1961, S. 285.

⁵¹⁶ Ebd., S. 289.

⁵¹⁷ Artikel: Kaduna – Administrative Town, in: *Nigeria Magazine* 71, December 1961, S. 312.

ecture".⁵¹⁸ Während es sich bei der ersten um *Tropical Architecture* handelt, widmet sich die zweite der Reflexion eines "spirit of the older and more traditional Nigerian ways of life and building".⁵¹⁹ Als Beispiele werden etwa der High Court oder das State House in Kaduna genannt (Abb. 21, 22), wobei die meisten im Beitrag vorgestellten modernen Bauten von europäischen Architekten stammen. Besondere Beachtung findet daher der neu erbaute Oba's Palace des jungen nigerianischen Architekten Augustine A. Egbor in Lagos: "[H]e has not been swept away by climatology but restrained by a desire to provide a traditional building suitable for contemporary use."⁵²⁰

Die Beispiele für eine 'vom traditionellen Geist durchdrungene' Architektur zeugen von einer Herangehensweise, die sich einer modernen Formensprache und Materialien wie Stahlbeton bedient, um auch größere Gebäudekomplexe auf Basis traditioneller Grundrisse und Gebäudeformen neu zu interpretieren. Als gelungenes Beispiel – "a sensitive, charming and yet modern Muslim building" – wird das State House in Kaduna genannt, das auf dem Grundriss nigerianischer 'compound architecture' basiert, bei der verschiedene (Wohn-)Einheiten von einer Mauer umschlossen sind. Hervorgehoben wird, dass alle Einheiten Blick auf den gemeinsamen Innenhof haben, zugleich aber visuell voneinander getrennt sind (Abb. 22).⁵²¹

Das *ASIRI Magazine*, das sich als digitales Archiv der Geschichte, Kunst und Kulturen Nigerias versteht, zeigt in seiner fotografischen Sammlung ebenfalls Beispiele für Architektur und Mode aus dieser Zeit. Eine dieser historischen Fotografien zeigt eine Esso-Tankstelle in Oshogbo, deren skulpturale Gussbeton-Wände von dem Künstler Adebisi Akanji geschaffen wurden.⁵²² Hier zeigen sich Formen von Hybridisierung, die zuvor getrennte kulturelle Elemente – wie noch beim Governor's Chair – nun im Objekt über Form und Material vereinen. Auf einer anderen Fotografie sind vier junge Nigerianerinnen vor der modernen Skyline von Lagos Island zu sehen. Diese Fotografie verdeutlicht die Koexistenz westlicher und lokaler Kleidung im postkolonialen Lagos: Zwei der jungen Frau-

⁵¹⁸ Vickery 1962, S. 45, 49.

⁵¹⁹ Ebd. S. 49–50. Zu 'Tropical Architecture' siehe beispielsweise "Tropical Architecture/Building Skin" von Hannah Le Roux unter <https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/4359/tropical-architecture-building-skin>, aufgerufen am 20.07.2025.

⁵²⁰ Egbor studierte an der Durham University School of Architecture und war Director of Public Building des Federal Ministry of Works and Housing. Zu seinen Bauten zählen beispielsweise das Independence Building in Lagos (1961) sowie die Mitarbeit am Bau der Obafemi Awolowo University in Ile-Ife.

⁵²¹ Vickery 1962, S. 52.

⁵²² asirimagazine, Instagram [11.08.2025], <https://www.instagram.com/p/DNMd521o12G/>, aufgerufen am 16. August 2025. Zum *ASIRI Magazine* siehe auch FN 187 in vorliegender Arbeit.

en tragen Minikleider und modische Hüte im westlichen Stil, die anderen beiden sind in *buba* und *iro* in moderner Minirocklänge gekleidet (Abb. 24).⁵²³

Auch wenn sich das hier zusammengetragene Material, insbesondere die Datenlage zu Kleidungspraktiken in Lagos vor, während und nach der Unabhängigkeit, als fragmentarisch erweist, so lassen sich dennoch bestimmte Tendenzen erkennen, etwa eine gestiegene Aufmerksamkeit auf lokale Kleidungsstile und Textilien. Als (vorsichtiges) Fazit lassen sich im Hinblick auf den Einsatz von westlicher und lokaler Kleidung Kleidungspraktiken als kontextgebunden auffassen: westliche Kleidung für Ausbildung und Beruf, lokale Kleidung für Festivitäten ('Okhai Ojeikeres Archiv enthält auch Fotografien von Frauengruppen, die für Hochzeiten in *aso-ebi* gekleidet sind).⁵²⁴ Mischformen hingegen, die lokale und westliche Elemente miteinander verbanden, so lässt sich ebenfalls festhalten, waren zum damaligen Zeitpunkt in der Mode eher unüblich, wenngleich eine Hybridisierung afrikanischer/nigerianischer und westlicher Elemente in Architektur und Möbeldesign in Ansätzen bereits stattfand und in Magazinen wie dem *Nigeria Magazine* diskursiv und visuell verhandelt wurde.

Wo Shade nun mit ihrer Mode ansetzte, welche Innovationen sie schuf und wie sich ihre Arbeit mit und an dem kulturellen Archiv gestaltete, beleuchtet das nächste Kapitel.

⁵²³ asirimagazine, Instagram [01.09.2022], <https://www.instagram.com/p/Ch8UIU1DFQQ/>, aufgerufen am 16. August 2025.

⁵²⁴ Silva 2014, Abbildungen S. 220–225.

3.2 Shade Thomas-Fahm und der 'Nigerian Look'

*"A mixture of traditional and mod that were made for each other."*⁵²⁵

Meine erste Begegnung mit Shade findet in ihrem Wohnhaus in Victoria Island statt. Es liegt in einer ruhigen Wohngegend nahe dem Meer, in der sich auch einige Galerien angesiedelt haben. Auf dem Grundstück befindet sich auch eine kleine Produktionsstätte, die Shade nach Schließung ihrer Boutiquen einrichtete, um sich hier privaten Aufträgen widmen zu können.⁵²⁶ Auch wenn die Räumlichkeiten mittlerweile anderweitig genutzt werden, so ist die Mitteachtzigerin selbst nach über sechs Jahrzehnten unermüdlichen Engagements noch immer für die Mode aktiv: Ich treffe sie im Gespräch mit der Schnittmacherin Eunice Oghinan an, die ein eigenes Größensystem für Westafrikanerinnen entwickelt hat.⁵²⁷ Auf dem Tisch liegt ein Artikel für mich bereit, der am Tag zuvor in der Tageszeitung *Vanguard* erschien: Es handelt sich um ein Interview mit Shade unter dem Titel "Is Fashion the New Oil?"⁵²⁸

Shade Thomas-Fahm, die als Nigerias erste formal ausgebildete Modedesignerin gilt, wurde als Victoria Omoronike Aduke Folashade Thomas am 22. September 1933 in Lagos geboren. Ihre Ausbildung absolvierte sie in London am Central Saint Martin's College of Art and Design, das in den 1960er Jahren eine der einflussreichsten Kunstschenulen Englands war. Nebenbei arbeitete sie bei Stenoff & Sons, einem Couture-Haus in der Old Bond Street, wo sie erste berufliche Erfahrungen sammeln konnte, später dann als Model für eine Werbeagentur. Diese Tätigkeit führte sie auch nach ihrem Studium fort, ihre Einkünfte wurden in Nähmaschinen und Nähzubehör investiert. Ihren Plan, in Lagos ein Modeunternehmen aufzubauen, nach dem Vorbild derer, die sie in Londons West End kennenlernte, setzte sie schließlich im Juli 1960, dem Jahr der Unabhängigkeit Nigerias, in die Tat um.⁵²⁹ Geeignete Räumlichkeiten für ihr Vorhaben fand sie im neuen Industrial Estate in Yaba, die jungen Gründer:innen von der Regierung zu günstigen Konditionen zur Verfügung gestellt wurden: *Maison Shade* umfasste Showroom, Anprobe und Büro sowie Räumlichkeiten für die Produktion. Und nur wenige Monate später, im September 1960, eröffnete sie ihr Unternehmen offiziell mit einer Modenschau, die im Rahmen einer Benefizveranstaltung in der Glover Memorial Hall in Lagos Island stattfand.

⁵²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=rZYbhTUa47c>, aufgerufen am 07.02.2023, siehe Minute 0:23–0:34.

⁵²⁶ <https://www.thisdaystyle.ng/shade-thomas-fahm/>, aufgerufen am 22. Juli 2024.

⁵²⁷ Siehe Oghinan 2005.

⁵²⁸ Siehe Taire 2017.

⁵²⁹ Interview mit Shade Thomas-Fahm, Lagos, 01. September 2017. Vgl. auch Thomas-Fahm 2004.

Ihre Entwürfe konnte Shade zunächst in den Kaufhäusern von UAC (United Africa Company), UTC (Union Trading Company) und Leventis vertreiben, allerdings nur auf Kommissionsbasis, da ihre Entscheidung, wie sie im Interview erzählt, ausschließlich in Nigeria gefertigte Stoffe für ihre Kollektionen einzusetzen, nicht den Präferenzen der gehobenen Klientel in Lagos entsprach, die aus Prestigegründen Mode und Stoffe aus dem Ausland bevorzugte.⁵³⁰ Eigene Verkaufsräume würden hier Abhilfe schaffen und als sich die Gelegenheit bot, in dem gerade fertig gestellten Federal Palace Hotel in Victoria Island zwei Frontläden anzumieten, eröffnete Shade Nigerias erste Boutique.⁵³¹

Hier bot sie, wie es den Gepflogenheiten der Zeit entsprach, komplette Outfits an, mit handgefertigten Schuhen, Accessoires, Schmuck und Kopfbedeckungen – alles 'Made-in-Nigeria'. Die Lage der Boutique im Federal Palace stellte sich als äußerst vorteilhaft heraus. Nicht nur war das Hotel, in dem die Feierlichkeiten zur Unabhängigkeit des Landes im Oktober 1960 stattfanden, der Treffpunkt alter und neuer Eliten, sondern auch einer internationalen Klientel. Von hier aus verbreitete sich Shades Bekanntheitsgrad innerhalb Nigerias und in den benachbarten Ländern. Einkäufer:innen insbesondere aus den französischen Ländern kamen und gaben ihre Bestellungen auf. Mit zunehmender Popularität wurde ihre Mode nun auch für die lokalen Kaufhäuser wie Kingsway, Leventis und UTC interessant, ebenso für Einkäufer:innen aus Großbritannien und den USA.⁵³² Das Unternehmen florierte. 1966 zog *Shade's Boutique* in die Broad Street in Lagos Island, die eine bessere Lage für ihre wachsende Klientel bot. Zwei Jahre später eröffnete sie im neuen Falomo Shopping Center in Ikoyi ein weiteres Geschäft, so dass sie nun in Lagos prominent vertreten war.⁵³³

Weitere Expansionspläne, insbesondere mit Blick auf geschäftliche Partnerschaften im Ausland, wurden ihr in den 1970er Jahren jedoch fast zum Verhängnis. Amerikanische Investoren, die *Shade's Boutique* in New York eröffnen wollten, hatten Anteile an ihrem Unternehmen erworben.⁵³⁴ Das Anfang der 1970er Jahre erlassene und 1977 erweiterte *Nigerian*

⁵³⁰ Ebd.

⁵³¹ Dimitri Koumbis definiert den Begriff Boutique wie folgt: "A boutique is a retailer that sells products to a niche market, usually high end, where there is a limited quantity of goods sold at higher prices. The word *boutique* has a French origin, meaning 'shop', and was a term used to denote those early establishments that sold one-line specialty goods to consumers, such as fabric and jewellery. Today, the word *boutique* usually refers to retailers that have a single or small quantity of brick-and-mortar locations and sell a combination of unique goods not typically found at mass-market retailers." Siehe Koumbis 2021, S. 10.

⁵³² Interview mit Shade Thomas-Fahm, Lagos, 01. September 2017. Vgl. Thomas-Fahm 2004, S. 47, 48, 57.

⁵³³ Interview mit Shade Thomas-Fahm, Lagos, 01. September 2017.

⁵³⁴ Vgl. Thomas-Fahm 2004, S. 172.

Enterprise Promotion Decree, auch bekannt als *Indigenisation Decree*, schrieb jedoch vor, dass Modeunternehmen komplett in nigerianischer Hand sein müssen.⁵³⁵

Doch obwohl entsprechende Vorkehrungen diesbezüglich bereits getroffen waren, musste Shade während eines Auslandsaufenthalts erfahren, dass ihre beiden Boutiquen von der Militärregierung zunächst geschlossen und in der Folge übernommen wurden. Nur der Presse, so Shade, die sich ihres Falles annahm, ebenso wie ihren einflussreichen Fürsprecher:innen war es zu verdanken, dass Wochen später – die Firma war bereits in die roten Zahlen heruntergewirtschaftet – das Unternehmen an sie zurückgegeben wurde.⁵³⁶

Mittlerweile war Shade international bekannt. Dazu trugen auch ihre Modenschauen bei, die nicht nur innerhalb Nigerias, sondern weltweit präsentiert wurden und Veröffentlichungen nach sich zogen, wie beispielsweise im New Yorker *The Wall Street Journal*.⁵³⁷ Zu ihren wichtigsten Schauen zählte die Commonwealth Fashion Show 1967 im Marlborough House in London – hier repräsentierte Shade mit ihrer Mode das unabhängige Nigeria.⁵³⁸ Ab den späten 1960er Jahren engagierte sich Shade auch in der Ausbildung und Förderung des Nachwuchses.⁵³⁹ Sie war entscheidend am Aufbau des Studiengangs Mode- design an der School of Art, Design and Printing des Yaba College of Technology beteiligt, beriet beim Curriculum, half bei der Auswahl der Lehrenden, unterstützte als externe Prüferin und stiftete Preise für talentierte Studierende.⁵⁴⁰ Laut Oluwatoyin Doherty, die das Vorwort zu Shades Autobiographie schrieb, war sie über Jahrzehnte hinweg eng mit dem Yaba Tech verbunden.⁵⁴¹ Ebenso wie die Ausbildung junger Modedesigner:innen lag Shade der Aufbau einer modernen Bekleidungsindustrie am Herzen, die den Bedürfnissen einer nigerianischen beziehungsweise (west-)afrikanischen Klientel gerecht wird. Dazu gehörte

⁵³⁵ Das NEPD wurde 1972 erlassen und 1977 überarbeitet und sah einen Wandel in der Eigentumsstruktur von Unternehmen in Nigeria vor, mit dem Ziel, dass Unternehmen in nigerianischer Hand zu sein hatten. Der jeweils zugelassene Anteil an ausländischen Anteilseigner wurde dabei nach Sparten reguliert.

⁵³⁶ Interview mit Shade Thomas-Fahm, Lagos, 01. September 2017. Siehe auch Thomas-Fahm 2004, S. 171–173.

⁵³⁷ Ebd. Siehe auch Thomas-Fahm 2004, S. 171.

⁵³⁸ Vgl. ebd. S. 97 und 100. Footage der Commonwealth Fashion Show 1967 von British Pathé ist auf YouTube zu finden, siehe <https://www.youtube.com/watch?v=rZYbhTUa47c>, aufgerufen am 07.02.2023.

⁵³⁹ Interview mit Shade Thomas-Fahm, Lagos, 01. September 2017. Siehe auch Vorwort von Yusuf Grillo in Shades Publikation *Faces of She*, Grillo 2004, S. ix–x sowie Thomas-Fahm 2004, S. 217. Grillo zählte ebenfalls zur *Art Society* und leitete von 1964 bis 1987 die School of Art, Design and Printing am Yaba College of Technology in Lagos,

⁵⁴⁰ Vgl. ebd.

⁵⁴¹ Vgl. Doherty 2004, S. vi.

auch die Erstellung eines eigenen Schnittsystems, das auf den Körpermaßen von (West-) Afrikanerinnen basiert und nicht auf westliche Maßsysteme zurückgreift.⁵⁴²

Als Gründungsmitglied von *FADAN*, der *Fashion Designers Association of Nigeria*, setzte sich Shade dafür ein, Mode als wichtiges Kulturgut Nigerias zu fördern, Produktionsstandorte zu schaffen, um die Produktion größerer Stückzahlen zu ermöglichen, Mode als wichtigen Wirtschaftssektor in Nigeria zu etablieren und schließlich eine formale Ausbildung im Modedesign voranzutreiben.⁵⁴³ In den 1990er Jahren wurde sie mit einer Reihe von Preisen ausgezeichnet, darunter 1997 der *Merit of Excellence Award* des National Council of Women's Societies für ihre "distinguished contributions and participation in nation building".⁵⁴⁴ In der Hall of Fame in Abuja ist ihr ein Schild gewidmet mit der Aufschrift 'Mrs. S. Thomas-Fahm – 1st Female Couturier'.⁵⁴⁵

Von Shades Lebenswerk, vor allem aus ihrer Anfangszeit, sind weder Prototypen noch Kollektionsteile erhalten, so dass auf vorhandenes Bildmaterial zurückgegriffen werden muss. Zwar liegen die meisten Fotografien nur in Schwarz-Weiß vor, doch konnte während der Recherche Filmmaterial von der Commonwealth Fashion Show 1967 in London entdeckt werden: Originalaufnahmen in Farbe zeigen nicht nur Shades Entwürfe auf dem Laufsteg, sondern auch die Designerin hinter der Bühne, wie sie die Outfits ein letztes Mal überprüft, bevor diese einem internationalen Publikum – darunter Princess Margaret – präsentiert werden.⁵⁴⁶ Anhand des Filmmaterials lassen sich nicht nur die Kleidungsstile und -formen, die sie für die Repräsentation Nigerias gewählt hat, sondern auch die von ihr eingesetzten Farben im Hinblick auf ihre Arbeit mit und an dem kulturellen Archiv Nigerias untersuchen.

Diese sollen nun einer genaueren Betrachtung unterzogen werden: Das erste Model führt eine moderne Variante der traditionellen Yoruba-Kleidung vor, bestehend aus *iro*, *buba* und einer voluminos drapierten *gele* (Abb. 28). Kommentiert wird das Outfit mit: "The Nigerian Look – A mixture of traditional and mod[ern] that were made for each other."⁵⁴⁷ Der *iro* ist hier als gewickelter Minirock aus einem Seidenstoff mit festem Stand interpretiert,

⁵⁴² Siehe Oghinan 2005.

⁵⁴³ Vgl. hierzu <https://fadan.ng/about/> aufgerufen am 27. Oktober 2021: "To promote Nigeria's culture through fashion and style", "To create production hubs in Nigeria", "To create a healthy fashion industry that will see fashion as serious business and not entertainment" und schließlich "To encourage formal education in Fashion".

⁵⁴⁴ Thomas-Fahm 2004, siehe obere Abbildung des *Merit Award Certificate* auf S. 210.

⁵⁴⁵ Ebd., siehe Abbildung S. 207.

⁵⁴⁶ Footage von British Pathé, <https://www.youtube.com/watch?v=rZYbhTUa47c>, aufgerufen am 07.02.2023.

⁵⁴⁷ Ebd.

dessen Blockstreifen in den Farben Anthrazit und Beige gehalten sind.⁵⁴⁸ Für die *gele*, ein um den Kopf drapiertes Stoffstück, kommt das gleiche Material zum Einsatz. Das nougatbraune Oberteil aus Seidenorganza – die *buba* – hat einen tiefen V-Ausschnitt und besticht durch voluminöse, tief angesetzte Ballonärmel, die aufwendig mit cremefarbenen und gelben Garnen bestickt sind. In seiner Erscheinung wirkt die Kombination sehr elegant und 'couturig', dabei, wie schon vom Kommentator bemerkt, sehr modern.⁵⁴⁹ *Iro* und *gele* haben in Farbigkeit, Musterung und Form etwas Reduziertes, Architektonisches, das von der Opulenz des Oberteils kontrastiert wird.

Hinter der Bühne ist Shade mit drei Models zu sehen, eines davon trägt eine weitere *iro*, *buba* und *gele*-Variation, die aus einem roten, mit feinen weißen Streifen durchsetzten *aso-oke* gefertigt ist (Abb. 29). Dem festen Seidenstoff, dessen Farben zu einem leuchtenden Pink verschmelzen, wird eine filigrane, cremefarbene Spitze als zweite Lage hinzugefügt, die das Vorderteil, einen Großteil des Rückenausschnitts sowie die Ärmel bedeckt. Das zweite Model ist in ein knöchellanges, schmales Etuikleid aus einem hellblauen Seidenstoff gekleidet, der von eingewebten cremefarbenen Motiven durchsetzt wird. Ergänzt wird das Outfit ebenfalls von einer voluminös drapierten *gele*. Der weiße, bodenlange Kaftan des dritten Models ist entlang des V-Ausschnitts und der Ärmel aufwendig mit schwarzem Garn bestickt (Abb. 29).⁵⁵⁰ Statt *gele* trägt das Model die Haare skulptural geflochten – eine Kunstform, die von 'Okhai Ojeikere in den späten 1960er Jahren dokumentiert wurde – kontrastiert von einem weißen Haarband, welches das Flechtwerk durchzieht.⁵⁵¹

Auf dem Laufsteg werden im Verlauf des Films noch zwei weitere Entwürfe präsentiert, beide sind aus *adire* gefertigt, ebenfalls ein Prestigetextil der Yoruba, dessen Optik von weißen Musterungen auf dunkelblauem Grund bestimmt ist.⁵⁵² Einer der Entwürfe kombiniert einen wadenlangen Rock mit einem schulterfreien, hüftlangen und schmal gehaltenen Oberteil. Der andere besteht aus einem ebenfalls schulterfreien, aber voluminös geschnittenen Oberteil, das bis zum Oberschenkel reicht. Dazu wird eine knöchellange Hose getragen, deren Saum mit einer Stickerei aus Goldfäden versehen ist.

⁵⁴⁸ Siehe auch den Zeitungsbericht in Thomas-Fahm 2004, S. 162, der eine Beschreibung der verwendeten Materialien enthält.

⁵⁴⁹ Thomas-Fahm 2004, S. 162, das Outfit wird als 'Regal Buba' betitelt.

⁵⁵⁰ Zu Details siehe <https://www.youtube.com/watch?v=rZYbhTUa47c>, 01:31–01:34 Min., aufgerufen am 07.02.2023.

⁵⁵¹ Der Fotograf J. D. 'Okhai Ojeikere dokumentierte nach der Unabhängigkeit Nigerias in über tausend Fotografien ab Ende der 1960er Jahre die aufwendig gestalteten, skulpturalen Flechtrisuren nigerianischer Frauen, siehe Ojeikere und Magnin 2000 und Silva 2014.

⁵⁵² Siehe <https://www.youtube.com/watch?v=rZYbhTUa47c>, 03:03–03:13 Min., aufgerufen am 07.02.2023.

Die auf der Commonwealth Fashion Show gezeigten Entwürfe ebenso wie die eingangs beschriebenen Fotografien lassen bestimmte Charakteristika erkennen, die Shades Mode der frühen 1960er Jahre kennzeichnen: Zu diesen gehört zum einen der Einsatz der für die Zeit typischen Formen und Silhouetten, wie Etuikleid und Minirock, schulterfreier und ärmelloser Tops mit U-Boot-Ausschnitt und Silhouetten in A-, H- oder O-Linie in lokalen Materialien, zum anderen die Interpretation lokaler Kleidungsformen wie *iro*, *buba* und *gele* im Stil und Zeitgeist der 1960er Jahre. Diese werden jedoch nicht in ihrer ursprünglichen Form belassen, sondern einer Modernisierung unterzogen und somit dem modernen Lebensstil einer urbanen Klientel angepasst. Der *iro* beispielsweise, bei dem es sich um einen *wrapper*, also einen Wickelrock, handelt, besteht konventionell aus einem rechteckigen Stoffstück, das um die Hüfte gewickelt und zur Fixierung am oberen Taillenrand eingesteckt wird. Der charakteristische Drapage-Effekt, der sich aus der Wicklung ergibt, wird in Shades moderner Version vordräpiert und fixiert, zudem mit einem Reißverschluss versehen, so dass er ein schnelles An- und Auskleiden erlaubt – das Wickeln und ständige Nachjustieren beim Tragen entfällt. Ebenso verfährt Shade mit der *gele*, bei deren vordräpiert Form es sich um 'ready-to-wear' – oder, um es mit Shade zu sagen –, um moderne "get-up-and-go"-Kleidung handelt.⁵⁵³ Das Kaftankleid hingegen, ebenso wie die Stickelei, sind Adaptionen aus der Männermode. Diese und weitere Kleidungsstücke, etwa die *agbada*, ein voluminöses, nahezu bodenlanges Gewand, gehören zu den Innovationen in der Damenmode, mit denen Shade das kulturelle Archiv erweitern wird. In Shades Vorgehensweise zeigen sich Parallelen zu den Entwicklungen in Design, Kunst und Architektur: Hybridisierungen westlicher und nigerianischer Elemente kennzeichnen ihre Entwürfe ebenso wie eine Aktualisierung bestehender Formen oder die Schaffung von Novitäten, die auf lokalen Formen basieren.

Welchen Beitrag Shade mit ihrer Mode zur Identitätsbildung des postkolonialen Nigerias leistete und welche sartorialen Strategien dabei zum Einsatz kamen, untersucht das folgende Kapitel. Dabei wird zunächst der Frage nachgegangen, wie sich Shades Werk vor dem Hintergrund der damaligen Zeit einordnen lässt.

⁵⁵³ Interview mit Shade Thomas-Fahm, Lagos, 01. September 2017, vgl. auch Thomas-Fahm 2004, S. 55.

3.3 Shades Sartoriale Strategien

“You begin to see yourself as an ambassador of your country and its attributes, all at once.”⁵⁵⁴

Während im *Drum*-Magazin der ausgehenden 1950er und frühen 1960er Jahre die Modestrecken zunehmend eine westliche Prägung aufweisen, befinden sich westliche und lokale Modepraktiken in Lagos laut Wass in einem nahezu ausgeglichenen Verhältnis. Shade spricht im Interview davon, dass hauptsächlich europäische Kleidung getragen wurde: “Don’t forget you people have brainwashed us that we only love Western wear.”⁵⁵⁵

Einerseits wurde zu diesem Zeitpunkt ein Großteil der Kleidung aus England (und anderen europäischen Ländern) importiert, das während der Kolonialzeit seine Märkte in den Kolonien aufgebaut hatte, andererseits wurden Stoffe von “Lebanese and nouveau riche Nigerians” ins Land gebracht.⁵⁵⁶ Lokale Kleidung war Shade zufolge festlichen Anlässen vorbehalten: “One would not expect somebody to go to office in our *iro* and *buba*.”⁵⁵⁷

Wie aus Wass’ Studie hervorgeht, wurde in Lagos vor der Unabhängigkeit entweder westliche oder indigene Kleidung getragen. Eine Vermischung beider Kleidungsstile blieb die Ausnahme und nahm erst nach 1960 zu. Zwar finden sich keine Abbildungen dieser 'gemischten' Outfits in Wass' Untersuchung und auch liegen keine Beschreibungen vor, wie genau sich das Mischen der Stile gestaltete, doch ist es naheliegend, dass Shade genau hier mit ihrer Mode ansetzte. Eine Verbindung beziehungsweise Hybridisierung westlicher und lokaler Elemente entsprach zum einen dem Selbstverständnis junger Nationen, die ihren Platz im Weltgeschehen einnahmen, und zum anderen Shades eigenem Erfahrungshorizont.

Bei der Einordnung von Shades Werk vor dem Hintergrund persönlicher wie kollektiver Entwicklungen werden zwei Aspekte zentral sein: einerseits ihre Vision kultureller und ökonomischer Autonomie der jungen Nation entsprechend ihres Mottos: “In England, they say *Buy British!* and I wondered why we couldn’t do the same in Nigeria – *Buy Nigerian!*”, andererseits ihr Mitwirken an der Gestaltung der “new African life experience”, wie Okeke es ausdrückte, das heißt, der Mitkonstitution einer nigerianischen Moderne.⁵⁵⁸

⁵⁵⁴ Thomas-Fahm 2004, S. 181.

⁵⁵⁵ Interview mit Shade Thomas-Fahm, Lagos, 01. September 2017.

⁵⁵⁶ Ebd.

⁵⁵⁷ Ebd.

⁵⁵⁸ Ebd. und Okeke 1978, S. 12.

3.3.1 'Buy Nigerian' – Dekolonisierende Strategien für kulturelle und ökonomische Autonomie

In Shades Motto 'Buy Nigerian!' liegen wesentliche Aspekte postkolonialer Unabhängigkeitsbestrebungen: Legt man die Betonung auf 'Buy Nigerian!', so zeigt sich hier der Ruf nach kultureller Autonomie und damit der Fokus auf die eigene Kultur. Verlagert man hingegen die Betonung auf 'Buy Nigerian!', so tritt das Streben nach wirtschaftlicher Autarkie in den Vordergrund. Diese beiden Anliegen stehen im Fokus der folgenden Ausführungen: Zunächst wird der Frage nachgegangen, welche sartorialen Strategien für das Erlangen kultureller Eigenständigkeit zum Einsatz kommen und welche Um- und Neukodierungen Shade dabei am kulturellen Archiv vornimmt. Diskurse um postkoloniale Identitätspolitiken, die über Mode verhandelt werden, wie beispielsweise die Frage nach einem 'national dress', kommen ebenfalls zur Diskussion. Daran anschließend wird untersucht, wie und mit welchen Strategien sie dabei den wirtschaftlichen und strukturellen Gegebenheiten Nigerias begegnet und welchen Beitrag sie damit zur ökonomischen Unabhängigkeit des Landes leistet.

Buy Nigerian – Mode als kulturelle Identitätspolitik

Betrachtet man Shades Mode der frühen 1960er Jahre, so lassen sich ihre sartorialen Strategien in drei Kategorien einteilen. Bei der ersten Kategorie handelt es sich um Entwürfe, die den kosmopolitischen westlichen Stil der Zeit in regionalen Materialien interpretieren, bei der zweiten um die Modernisierung lokaler Kleidungsstile und bei der dritten um Innovationen, die durch einen Transfer von Formen und Stilelementen aus der Männerkleidung in die Frauenmode entstanden.

Zu der ersten Kategorie zählen das im Prolog beschriebene Kleid im 'Flag Design' ebenso wie das hellblaue Etuikleid, das auf der Commonwealth Fashion Show Backstage zu sehen ist (Abb. 3, 29). Diese Form der Hybridisierung – moderne Schnitte mit traditionsreichen Stoffen zu kombinieren – lag bereits zu Shades Zeit in London im Trend. Auch London befand sich zu diesem Zeitpunkt am Beginn einer neuen Epoche, wenn auch unter anderen Vorzeichen als Lagos. War es für afrikanische Staaten der Beginn der postkolonialen Ära, so neigte sich in Großbritannien das Empire seinem Ende entgegen. Um die Erneuerung von "Britain's self-image as its status shifted from that of a political to a cultural power in the 1960s" nachzuvollziehen zu können, sind die Entwicklungen in Mode, Musik und

Jugendkultur, so Felix Fuhg, zentral.⁵⁵⁹ Ein neues nationales Selbstverständnis drückte sich in der Mode wie folgt aus: "Traditional material and checks like tartans, Fair Isle, Arran Isle and tweeds were combined with modern cuts and turned into 'the basic uniform of 'swinging London.'"⁵⁶⁰ Im Tartan-Minirock beispielsweise zeigte sich die Hybridisierung der Mode sehr deutlich: Das Material wurde als eindeutig britisch identifiziert, während die Form als französisch angesehen wurde.⁵⁶¹

Diese Vorgehensweise ließ sich leicht auf Shades Vision "to revolutionize Nigerian fabric" übertragen, denn, wie sie im Interview sagt, "we just had to promote Nigeria".⁵⁶² Da es zu diesem Zeitpunkt in Lagos bereits üblich war, lokale Kleidung aus lokalen Materialien zu tragen, insbesondere bei festlichen Anlässen, bestand Shades Innovation darin, diese in die Alltagskleidung zu überführen, "to use our old fabric to modern wear, for office, for street wear".⁵⁶³ Zum Einsatz kommen dabei nicht nur traditionsreiche Stoffe der Yoruba wie *aso-oke* und *adire*, sondern auch *okene* und *akwete* aus den gleichnamigen Städten: "Spectacular and at times gaudy brocaded women's weave have been developed in two towns in Nigeria: Okene, north of Benin, and Akwete in Iboland [sic!]; both are quite famous for high fashion cloth that have become popular, expensive prestige costumes."⁵⁶⁴ Während *aso-oke* in Schmalbandtechnik von Männern angefertigt wird, stellen Frauen *okene* und *akwete* traditionell an vertikalen Webstühlen her. Hierauf lassen sich Stoffe mit einer Breite zwischen 100 cm und 127 cm fertigen. Durch zusätzliche Schussfäden, oft aus einem anderen Material wie Seide oder Rayon und farbig abgesetzt, können vielfältige Musterungen erzielt werden. Neben *aso-oke* gehören auch *okene* und *akwete* zu den prestigeträchtigen Textilien, die in ganz Nigeria bekannt sind.

Um Shades Einsatz lokaler Materialien aus der Perspektive von Mode als Arbeit mit und an dem kulturellen Archiv zu beleuchten und dabei kulturelles Wissen, das in Verbindung

⁵⁵⁹ Fuhg 2021, S. 365. Fuhg weist darauf hin, dass der Look von 'Swinging London' zwar untrennbar mit der britischen Metropole verbunden ist, sich aber nicht losgelöst vom europäischen Festland entwickelte, sondern Trends insbesondere aus Italien und Frankreich aufgriff und so eine eigenständige Position gegenüber den USA behauptete: "Even if popular culture and design in Britain was still highly influenced by the United States, designers from Europe had become again referential points in the spheres of arts, crafts and design. Through this, an image of a young modern British cultural scene developed, and in becoming globally successful as a result, British designers and retailers created a platform where European fashion on a global scale could be presented. [...] European fashion in Britain was part of the 'cosmopolitanisation' of Britishness in the 1960s and constantly counterbalanced the American influence." Siehe S. 367.

⁵⁶⁰ Ebd., S. 381.

⁵⁶¹ Ebd.

⁵⁶² Interview mit Shade Thomas-Fahm, Lagos, 01. September 2017.

⁵⁶³ Ebd.

⁵⁶⁴ Sieber 1972, S. 170.

mit den Materialien steht, miteinzubeziehen, betrachten wir die Modelle, die sie zur Commonwealth Fashion Show in London präsentierte: Alle hier verwendeten Materialien zählen zu Nigerias Prestigetextilien. Erinnert sei an dieser Stelle noch einmal an Abioduns Hinweis, dass aufwendig hergestellte, luxuriöse Stoffe wie *aso-oke* mit ihren Unterarten *sanyan* und *alaari* die Yoruba-Konzepte von Erfolg, Macht und Einfluss aktivieren und das Ansehen ihrer Träger:innen steigern durch “affirming an authoritative and substantial presence that hints at the divinity believed to reside in every Yoruba person”.⁵⁶⁵

Doch auch in Bezug auf die Farbigkeit der eingesetzten Materialien arbeitete Shade mit ästhetischem Wissen. Während das erste Modell eine zurückgenommene, elegante Farbpalette zeigt – die Blockstreifen des *iro* sind in Beige und Dunkelgrau gehalten, die *buba* in einem Nougatbraun und mit einer Stickerei in Creme- und Gelbtönen verziert –, weisen ihre anderen Modelle stärkere Farbkontraste auf: Bei der zweiten *iro* und *buba*-Kombination wird magentafarbener *aso-oke* mit cremefarbener Spitze kombiniert, das hellblaue Etuikleid ist durchwirkt von goldfarbenen Motiven, der bestickte Kaftan bildet einen Schwarz-Weiß-Kontrast, die letzten zwei Modelle aus *adire* bestechen durch ihre Musterrungen in Blau und Weiß. Die Farben beige/creme, magenta/rot und indigoblau verweisen auf die mit Prestige und Status assoziierten *aso-oke*-Typen *sanyan*, *alaari*, und *etu*.⁵⁶⁶ Diese Farbigkeit entspricht laut Clarke “a deep sense of respect for tradition and a consciousness of identity as Yorubas”.⁵⁶⁷ Zudem verweisen die Farben auf die exklusiven Rohmaterialien der Textilien und deren aufwendige Herstellung: Beige ist die Farbe der lokalen Wildseide, Magentarot referiert auf den aufwendigen Färbeprozess mit Camwood beziehungsweise auf die über den Transsaharahandel importierten roten Seidenstoffe, die historisch für *alaari* verwendet wurden. Indigoblau schließlich ist einerseits mit der arbeitsintensiven Herstellung von *etu* und andererseits mit dem Wissen um die Herstellung von *adire*-Textilien verknüpft.

In ihrer Autobiographie *Faces of She* geht Shade auch auf die Sprache und Macht der Farben ein. Zwar nimmt sie hier nicht explizit auf Yoruba-Konzepte Bezug, bestätigt diese aber durchaus: So schreibt sie zu Weiß: “Portrays purity. It make a statement of non-violence. [...] It is an agreeable colour that speaks modest”; zu Beige: “A delicate colour; even more so than white [...], blended with brown, it can be very sophisticated”; zu Rot: “This colour is bright and represents confidence, strength and power. It conveys positive action, and represent the sun and new beginning. You can brighten an atmosphere with this color”; zu Hellblau: “Portrays simplicity, femininity; bold but submissive, gay but careful”

⁵⁶⁵ Abiodun 2014, S. 168.

⁵⁶⁶ Vgl. hierzu auch Kapitel 2.2.3 in vorliegender Arbeit.

⁵⁶⁷ Clarke 1997, S.101.

und zu Blau: "The Venus colour: for marriage, emotional harmony, homeliness. [...] With a touch of gold, it can be very sophisticated".⁵⁶⁸

Hier zeigt sich kulturell kodiertes Wissen, bei dem Farben, Materialeigenschaften wie Glanz und die gesellschaftliche Bedeutung von Textilien zusammenwirken und Kleidung als visuelles *oriki* aktivieren. Am Körper getragen kommt der Aspekt der Bewegung hinzu, so dass Shades Modelle auf dem Laufsteg zudem eine multisensorische Wirkung entfalten.

Der zweiten Kategorie – die Modernisierung lokaler Kleidung – können das Ensemble, das die eingangs beschriebene junge Frau am Piano trägt, ebenso wie das auf der Commonwealth-Show präsentierte couturig anmutende erste Modell zugeordnet werden (Abb. 1, 28). Beides sind klassische *iro* und *buba*-Kombinationen, die an den modernen Lebensstil angepasst werden: Der *wrapper* ist vordapiert, konfektioniert und mit einem Reißverschluss versehen. In einem Interview spricht Shade über ihren Umgang mit westlichen und lokalen Kleidungsformen und erklärt dabei ihre eigene Herangehensweise: "I was always putting one style up against the other style. For instance, I would look at the European skirt and then I would put it up against, in my mind, the Yoruba Iro – and in similar ways, but with distinct differences. Both styles had something to learn from the other."⁵⁶⁹

Wie bereits bei *Chez Julie* gesehen, steht ein schnelles Ankleiden und unkompliziertes Tragen der Kleidung im Vordergrund, das ein Nachjustieren überflüssig macht. Mit diesen Eigenschaften eignen sich die modernisierten Kleidungsstücke für weitere Einsatzbereiche ebenso wie für neue Zielgruppen. Zwar sind die hier besprochenen Modelle der Abend- oder Festkleidung zuzuordnen, doch wandte Shade das Prinzip auch auf die Alltagskleidung an. Damit reagierte sie auf den gesellschaftlichen Wandel, der mit der zunehmenden Berufstätigkeit von Frauen in Bereichen einhergeht, die zuvor Männern vorbehalten waren. Wass merkt diesbezüglich an, dass

[d]uring the last century Nigerian women have possessed a degree of financial independence through their own occupations such as trading and crafts, but these were seldom positions of high status. [...] Today more women are combining the traditional mother-housemaker role with professional careers in formerly all-male domains.⁵⁷⁰

Insbesondere Bürotätigkeiten standen nun auch jungen Frauen offen, die während der Kolonialzeit nur sehr begrenzte Möglichkeiten zur Ausbildung und Beschäftigung erhalten hatten – "with the exception of teaching in the mission schools, not a single woman was

⁵⁶⁸ Thomas-Fahm 2004, S. 224–225.

⁵⁶⁹ <https://www.thisdaystyle.ng/shade-thomas-fahm/>, aufgerufen am 22. Juli 2024.

⁵⁷⁰ Wass 1979, S. 344.

employed in colonial service".⁵⁷¹ Shades moderne Interpretation des *iro* und *buba* bot sich somit auch als Business-Kleidung an: "One would not expect somebody to go to the office in our *iro* and *buba* – but you can make it look like the *iro* and *buba* in the modern way."⁵⁷² Hierfür auf den *iro* zurückzugreifen, war schon deshalb naheliegend, da ab 1960 Wass zufolge ungefähr die Hälfte der weiblichen Bevölkerung den *wrapper* als Teil der lokalen Kleidung trug, vor allem aber, da der "iro wrapper (female indigenous)" neben dem "dress (female Western)" zu den vorherrschenden Kleidungsstücken im gesamten Zeitraum der Studie, also von 1900 bis 1974, zählte.⁵⁷³

Repräsentativ für die dritte Kategorie sind Modelle wie der Kaftan, oft mit einer Stickerei als Gestaltungselement, die der Männerkleidung entnommen und als neue Kleiderformen und Stilelemente in der Damenmode etabliert werden (Abb. 2, 29). In dieser Vorgehensweise zeigt sich eine künstlerische Strategie, die sich sowohl in der Mode, bei Shade wie auch bei Chez Julie, als auch in der Kunst findet. Frühere genderspezifische Zuordnungen erfahren ihre Auflösung, wandeln sich von passiven zu aktiven Elementen des kulturellen Archivs und erweitern somit das zur Verfügung stehende Repertoire. Auf diese Weise entstehen Innovationen, die sich durch neue Formen auszeichnen und zugleich in der eigenen Kultur verwurzelt bleiben.

In diesem Zusammenhang spielt neben ästhetischem Wissen das habituelle eine wichtige Rolle, sind Shades Innovationen doch von einer bewussten Veränderung des bislang gültigen Habitus geprägt. Bei Shades sartorialen Strategien handelt es sich weder um die bloße Übernahme lokaler Kleidungsformen (wie *kente* und *batakari* bei Nkrumah) noch um die Anpassung konventioneller *iro* und *buba*-Outfits an den modernen Zeitgeist, etwa durch das Kürzen des *iro* auf Minilänge oder den Einsatz moderner Materialien für die *buba*, sondern um Aktualisierungen und Neuintepretationen, die als Antwort auf die neuen gesellschaftlichen Bedingungen verstanden werden können. Shades Arbeit mit und an dem kulturellen Archiv ist nicht nostalgisch in der Vergangenheit verhaftet, sondern zukunftsgerichtet: Ihre modernen 'get-up-and-go'-Versionen von *iro* und *gele* ebenso wie ihre Kaftan-Adaptionen, die *agbada* oder auch die Culotte, inspiriert von der *sokoto*, einer weiten Männerhose, ermöglichen es, das moderne Lebensgefühl als (bewegungs-)freieres und – im Zusammenspiel mit neuen Stoffen – als (material-)leichteres Tragegefühl am eigenen Körper zu erfahren und dem Körper als neuen Habitus einzuschreiben.

⁵⁷¹ Oyeniyi 2012, S. 232–233.

⁵⁷² Interview mit Shade Thomas-Fahm, Lagos, 01. September 2017.

⁵⁷³ Wass 1979, S. 345.

Shades Wissen um die Bedeutung von Materialien und Formen in gesellschaftlichen Kontexten – das gilt sowohl für Nigeria als auch für England – verbindet sich in ihren Entwürfen zu ästhetisch eigenständigen Repräsentationen des modernen Nigerias. Ihre Mode kann daher als eine Politik der Zugehörigkeit verstanden werden, die zugleich nationale Eigenständigkeit wie globale Teilnahme zum Ausdruck bringt.

'National Outfits'

Eine Kleidungsform allerdings repräsentiert die Politik der Zugehörigkeit am unmittelbarsten: Es ist das 'national dress'. Im Rahmen nationaler Identitätspolitiken können entsprechende Kleidungsstücke dazu beitragen, vielfältige ethnische Gruppen zu vereinen, wie am Beispiel Ghanas gesehen. Nkrumah wählte den *batakari* "to indicate national unity", doch wie sah es in Nigeria mit einem 'national dress' aus?⁵⁷⁴

Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist ein Auftrag, den Shade von dem Anwalt, Politiker und Aktivisten Tunji Braithwaite, Gründer der Nigeria Advance Party (NAP), erhielt.⁵⁷⁵ Dieser beauftragte sie, ihm eine Ausstattung im "people's look" zu entwerfen, die die Voraussetzungen erfüllte, "economical, devoid of grandeur and not cumbersome" zu sein.⁵⁷⁶ Hier zeigen sich Parallelen zu Ransome-Kutis Kleiderpolitiken, die durch ihren Wechsel zu lokaler Kleidung ihre politische Gesinnung sowie ihre Solidarität mit den Marktfrauen zum Ausdruck brachte.

Auch ist die Wortwahl "not cumbersome" von Bedeutung, was sich mit 'nicht schwerfällig/ sperrig/umständlich' übersetzen lässt und somit deutlich macht, dass sich Braithwaite eine Garderobe wünscht, der moderne Qualitäten eingeschrieben sind. Eine Abbildung in Shades Autobiographie, untitled mit "My signature national outfit in light blue aso-oke created for Tunji Braithwaite", zeigt den Politiker, gekleidet in *buba*, *sokoto* und *fila*, gefertigt aus einer üppig bestickten Baumwolle.⁵⁷⁷ Darüber trägt er eine knielange, ärmellose Weste aus *aso-oke*. Der *people's look* ist also eine abgespeckte Version der lokalen Männerkleidung, bestehend aus *buba* und *sokoto* und einer darüber getragenen *agbada*.

Referenzen auf die *agbada* als Prestigekleidung schwingen in Shades Entwurf noch mit, auch was das Material angeht, der in seiner reduzierten Form jedoch einfacher zu tragen und zudem weniger kostspielig in der Anfertigung ist. Somit konnten sich auch die weniger wohlhabenden Anhänger Braithwaites das Outfit leisten, zumal *buba* und *sokoto* zur Grundausrüstung der Männerkleidung gehören, so dass nur das westenartige Kleidungs-

⁵⁷⁴ Osseo-Asare 2021, S. 600.

⁵⁷⁵ Die Nigeria Advance Party wurde 1978 gegründet und für die Wahlen im Jahr 1983 zugelassen.

⁵⁷⁶ Thomas-Fahm 2004, S. 153.

⁵⁷⁷ Ebd., S. 159.

stück ergänzt werden musste. Laut Shade wurde diese Kombination zu einer Art Uniform seiner Anhänger. Als kleine Randnotiz: Zu Braithwaites Verbündeten gehörten auch Wole Soyinka und Fela Kuti, so dass an diesem Beispiel die Vernetzung politischer und kultureller Diskurspositionen zum Ausdruck kommt.

Shades Bezeichnung des Entwurfs für Braithwaite als 'national outfit' wird an dieser Stelle zum Anlass genommen, der Frage nachzugehen, inwieweit Shades Entwürfe der frühen 1960er Jahre selbst als eine Form von 'national outfits' gelten können und somit Teil der materiellen Infrastruktur von Diskursen um nationale Identitätspolitiken sind.

Nkrumah, der bei seinen repräsentativen Auftritten, gesellschaftlich wie politisch, *kente* trug, setzte hier auf ein Textil mit eindeutiger kultureller Identität, großer Symbolkraft und hohem Wiedererkennungswert. Gleiches gilt für Shade: Zum einen lassen sich die von ihr verwendeten Materialien und Formen nicht nur als 'nigerianisch' identifizieren, sondern besitzen ebenfalls einen hohen kulturellen Status, der weit über Nigerias Grenzen hinausgeht. Zum anderen wird ihr Rückbezug auf lokale Kleidung dadurch unterstützt, dass sich diesbezüglich bereits ein Trend abzeichnet – auch Oyeniyi bestätigt, dass während der Zeit der Unabhängigkeit und danach "more than half of Yorùbá population used Yorùbá indigenous dress".⁵⁷⁸ Da in diesem Zeitraum auch die Anzahl von "users of hybrid dress, especially among youths" stark anstieg, konnte Shade mit ihren sartorialen Strategien zudem eine jüngere urbane Klientel ansprechen.⁵⁷⁹

Für diese interpretierte sie die modernen, jugendlichen Schnitte wie Miniröcke, Minikleider und Jumpsuits, die sie aus London kannte, mit lokalen Stoffen, setzte hierfür die industriell hergestellten Stoffe der nigerianischen Textilfabriken ebenso ein wie handgewebte Stoffe, die sie aus ganz Nigeria bezog. Ein Zeitungsartikel des *Daily Express* aus dem Jahr 1963 stellte "Shade's New Fashion" vor: ein schmales, ärmelloses, knielanges und seitlich geschlitztes Abendkleid aus seidigem *akwete* sowie zwei als 'casual wear' bezeichnete Modelle. Bei einem davon handelt es sich um eine Kombination aus ärmelloser Bluse und schmaler Hose – einer 'slack' wie bei *Chez Julies* 'Joromi Slack-Suit' – und bei dem anderen um ein knielanges Leinenkleid "specially made with the office girl in mind" (Abb. 25).⁵⁸⁰

Zeigte sich bei diesen Modellen – "that women want at prices they can afford" – die Ausrichtung auf eine eher jüngere, urbane und möglicherweise berufstätige Klientel, die sich in einem preislich erschwinglichen Rahmen bewegt, so erweiterte sich ihr Kundenstamm

⁵⁷⁸ Oyeniyi 2012, S. 261.

⁵⁷⁹ Ebd.

⁵⁸⁰ o.V.: Shade's New Fashion, in: Daily Express, 10. September 1963, S. 3.

mit der Eröffnung ihrer Boutique im Federal Palace.⁵⁸¹ In einem Interview wird Shade gefragt, wie die typische 'Shade's-Boutique-Kundin' der damaligen Zeit aussah:

I would describe a typical Shade's Boutique customer as highly cultured and affluent. It was a place for women on the go. I had a special design for lady diplomats that got to be called 'Coffee morning'. I actually became quite popular amongst the diplomatic set. They would come into my shop and tell me that they had an upcoming occasion which they had to look great for. It got to the point that if a woman was looking particularly put together people might say – 'Oh, I see she's been to Shade's Boutique!' If I remember correctly, two ladies visited the queen to receive their M.B.E.'s in my designs.⁵⁸²

Sowohl für ihre jüngere als auch für ihre gediegenere Klientel bot Shade Mode an, die eine Identifikation mit der Kultur Nigerias erlaubte und zugleich dem modernen globalen Zeitgeist entsprach. Ein besonders markantes Beispiel ist das eingangs beschriebe Etuikleid im 'Flag Design', das die Designerin bei ihren Reisen trägt (Abb. 3). Dieses repräsentiert auf sehr plakative Weise Shades Mission, der jungen Nation in kultureller wie ökonomischer Hinsicht zu dienen: "I made a choice to promote my country and to provide employment opportunities for Nigerians. I wanted to add real value and to make the Nigerian woman proud of these home-made things."⁵⁸³ In dieser Hinsicht können Shades Entwürfe als 'national outfits' gelten, die ihre Botschaft über Material und/oder Form vermitteln, als non-verbale Kommunikationsform im Diskurs um nationale Identitätspolitiken. Wie auch bei anderen Protagonist:innen in der Mode oder der Kunst mit ähnlicher Zielsetzung kann ihre Vorgehensweise zugleich als eine dekolonisierende Strategie verstanden werden, die die Kultur Nigerias zum tragfähigen Fundament erklärt, auf das sich ästhetisch wie ökonomisch eine Zukunft erbauen lässt.

Buy Nigerian – Sartoriale Strategien für wirtschaftliche Unabhängigkeit

Shades Schaffen kann jedoch nicht abschließend beurteilt werden, ohne ihre persönliche Motivation einzubeziehen, die sie in jedem unserer Gespräche immer wieder betont: Es sei ihr nie um Glamour oder Berühmtheit gegangen, sondern in erster Linie darum, einen ökonomischen Beitrag für ihr Land zu leisten. In einem Interview des *Vanguard* wird sie gefragt, was sie und ihre Zeitgenoss:innen nach ihrer Rückkehr nach Nigeria am meisten bewegte:

⁵⁸¹ Ebd. Zu Shades Preisgestaltung ist leider wenig bekannt. In Unterlagen, die eine Kollektionspräsentation schriftlich begleiten, sind zwar Preise angegeben, diese können allerdings aufgrund fehlenden Vergleichspreise nicht eingeordnet werden. Dennoch ist davon auszugehen, dass ihre Ready-to-wear-Mode preisgünstiger war als ihre Maßanfertigungen und somit eine breitere Zielgruppe ansprachen. Auch ist anzunehmen, dass sie diesbezüglich auf ihre Erfahrungen in London zurückgriff, siehe auch nachfolgender Abschnitt "London als Vorbild".

⁵⁸² <https://www.thisdaystyle.ng/shade-thomas-fahm/>, aufgerufen am 22. Juli 2024.

⁵⁸³ Thomas-Fahm 2004, S. 59.

[T]hose of us that came back before and just after the independence portrayed one mind – to develop Nigeria. We came back with the hope of bringing out what we had learned, to develop where there was need for development and to make Nigeria better. [...] Personally, my plan when I came back with fashion in 1960 was to provide jobs for people and tackle unemployment because I lived with it before I left.⁵⁸⁴

Dieses Leitmotiv zieht sich bis in die Gegenwart hinein und bestimmt nach wie vor ihr Engagement. Bei unserem ersten Treffen zeigt sie mir einen Zeitungsartikel, der am Vortag in der Tageszeitung *Vanguard* erschienen ist. Es handelt sich dabei um ein mit ihr geführtes Interview unter dem Titel “Is Fashion the new oil?”. Auch in diesem betont sie immer wieder das Potenzial von Mode “to drive Nigeria’s economy”, “to ensure growth of our economy and better life for Nigerians” und weist darauf hin, dass “[f]ashion is not only glamour but economy [...] and of course, it is also creating jobs for millions. This is what we should be looking to”.⁵⁸⁵ Diese ökonomische Zielsetzung wird Gegenstand der folgenden Betrachtungen sein. Sie ist durch zwei Motivationen gekennzeichnet, die Shakes Handeln bestimmen werden: zum einen Mode 'Made in Nigeria' zu kultivieren mit Materialbeschaffung und Produktion in Nigeria, zum anderen die Implementation von Ready-to-wear-Mode nach westlichem Vorbild. Dazu noch einmal zurück zu Shakes Anfängen.

London als Vorbild

Ihre Ausbildungszeit in London fällt in die Zeit der Beatniks und Mods, eine Zeit der Jugendkulturen, die London zur Trendmetropole werden lässt “as the world’s ‘only truly modern city’”.⁵⁸⁶ Es ist die Zeit, in der die Boutique-Mode entstehen wird, als Alternative zu “matronly clothes – either direct copies of Paris clothes or deeply influenced by the Paris collections” und zu Geschäften, die der jungen Generation wenig zu bieten hatten.⁵⁸⁷

Zu den modernen Designerinnen dieser Zeit gehört Mary Quant, die davon überzeugt war, dass “the young were tired of wearing essentially the same as their mothers”.⁵⁸⁸ 1955 gründete sie in der King’s Road ihre *Bazaar Boutique*, in der sie ursprünglich Kleidung aus den Sortimenten des Großhandels anbieten wollte. Als sie dort jedoch nicht

⁵⁸⁴ Agbonkhese 2015.

⁵⁸⁵ Taire 2017, S. 25.

⁵⁸⁶ Davis 2022, S. 2.

⁵⁸⁷ Barbara Hulanicki zit. in ebd., S. 21. Die Designerin gründete 1964 die Kult-Boutique *Biba* in Kensington und trug maßgeblich zur visuellen Kultur der 'Swinging Sixties' in London bei. Siehe auch <https://www.vam.ac.uk/articles/biba>, aufgerufen am 11. April 2023. Vgl. Hulanicki 1982, S. 62.

⁵⁸⁸ Mary Quant zit. in: Davis 2022, S. 21. Siehe auch <https://www.vam.ac.uk/articles/introducing-mary-quant>, aufgerufen am 11. April 2023. Vgl. Quant 1966, S. 41.

fündig wurde, begann sie, eigene Entwürfe zu produzieren, und entwickelte dabei ein eigenes Geschäfts- und Produktionsmodell:

Quant was a self-taught designer, attending evening classes on cutting and adjusting mass-market printed patterns to achieve the looks she was after. Once technically proficient, she initiated a hand-to-mouth production cycle: the day's sales at Bazaar paid for the cloth that was then made up overnight into new stock for the following day. Although exhausting, this cottage-industry approach meant that the rails at Bazaar were continually refreshed with short runs of new designs, satisfying the customers' hunger for fresh, unique looks at competitive prices.⁵⁸⁹

Dieses Produktionsprinzip erlaubte eine bedarfsgerechte und flexible Fertigung, die Ausdruck einer modernen Konsumkultur wurde, die Quant zugleich mitgestaltete. Es war die Kombination von 'innovativ' und 'erschwinglich', die es den jungen Konsument:innen leicht machte, "to buy into 'being modern'"⁵⁹⁰ Quant wird auch die Erfindung des Minirocks zugeschrieben, wenngleich dies nicht mit Sicherheit zu belegen ist.⁵⁹¹ Extrem kurze Röcke und Kleider wurden jedenfalls zu ihrem Markenzeichen und trugen dazu bei, dass die Minilänge in den 1960er Jahren zum internationalen Trend avancierte. David Gilmore und Sonia Ashmore heben hervor, dass "[t]he outstanding feature of the fashion of the period was a kind of democratization that challenged a rather controlled network of designers and fashion houses, seasons, looks, licensing and emulation".⁵⁹² Als Zeichen von urbaner Modernität trat der Mini seinen Siegeszug rund um den Erdball an. Nicht länger war Mode nur ein Privileg der Reichen und Mächtigen, sondern stand nun auch einer breiteren Masse zur Verfügung. Das lag an der simplen Form des Minirocks, die im Gegensatz zu aufwendiger Couture einfach zu kopieren und herzustellen war. Mit dem Aufkommen des Minis verlagerte sich der Fokus von Kleidung für besondere Anlässe (Haute Couture) auf die Alltagskleidung: "Quant's first collections were strikingly modern in their simplicity, and very wearable. Unlike the more structured clothes still popular with couturiers, Quant wanted 'relaxed clothes suited to the actions of normal life'."⁵⁹³

Shades Zeit in London ist somit gekennzeichnet von einem gesellschaftlichen Umbruch, in dem sich etablierte Strukturen aufzulösen beginnen, die nicht nur in der Kleidung selbst zum Ausdruck kommen, sondern auch in neuen, individuellen Retail-Konzepten. Zu diesen neuen Verkaufsmodellen gehört die Boutique, die eine "radically different shopping

⁵⁸⁹ <https://www.vam.ac.uk/articles/introducing-mary-quant>, aufgerufen am 11. April 2023.

⁵⁹⁰ Ebd.

⁵⁹¹ Vgl. Gilbert und Ashmore 2015.

⁵⁹² Ebd., S. 165.

⁵⁹³ <https://www.vam.ac.uk/articles/introducing-mary-quant>, aufgerufen am 11. April 2023.

experience than the couturiers, department stores and chain stores that made up the mainstream fashion market" bot.⁵⁹⁴ Als Shade nach Lagos zurückkehrte, fast 27 Jahre alt, lag es nahe, ihre in den letzten sieben Jahren in London gemachten Erfahrungen nach Lagos zu übertragen: Ihre nach europäischem Vorbild aufgebauten Produktions- und Verkaufsstätten 'Maison Shade' und 'Shade's Boutique' verbanden dabei den innovativen, modernen Zeitgeist Londons mit dem hohem Ansehen Pariser Couture, wie die französischen Bezeichnungen deutlich machen – worauf auch Norteyes Labelname *Chez Julie* hin-deutet. Zugleich wird in dieser Vorgehensweise die nach wie vor ungebrochene Vormachtstellung Frankreichs in Bezug auf Mode deutlich.

So wie Mary Quant den Bedürfnissen ihrer Zeit und ihrer Generation in London Ausdruck verleiht, so sucht Shade, diesen in Lagos zu begegnen. Ihre ökonomisch motivierten Intentionen verfolgt sie mit dem Aufbau einer eigenen Produktionsstätte, mit der sie Arbeitsplätze für ihre Landsleute schaffen kann. In einem Interview erinnert sie sich:

I started my factory with about 10 different machines in Yaba Industrial Estate, Lagos. I modeled my factories in Yaba, Broad Street, Sandgross and Simpson Street, after the factories I worked in, in London's West End. The layout of any garment factory I had worked in was two rows of machines, side by side, facing each other, with a long well in the middle for finished garments. At some point, I had over 40 men and women working in my factory doing various roles like sewing, finishing, embroidery, pressing, dying and weaving.⁵⁹⁵

Diese Vorgehensweise hat zudem den Vorteil, dass Shade unabhängig von externer Auftragsproduktion agieren und zugleich bedarfsgerecht produzieren kann.

Mit ihrem Einsatz lokaler Materialien, mit dem sie die Wirtschaft ihres Landes unterstützen und zugleich die Vielfalt und Qualität lokaler Stoffe befördern möchte, gehen allerdings auch Herausforderungen einher, welche die Akzeptanz ihrer Mode bei der lokalen Klientel betreffen, die importierte Stoffe bevorzugt, entweder aus Imagegründen und/oder weil lokale Materialien (noch) als altmodisch gelten. Shades Strategie liegt daher in der Verbindung von lokalen Materialien und modernen Schnitten, mit der sie Mode für eine urbane Klientel schafft, die sich mit dieser sowohl national wie international, vor allem aber als 'modern' verorten kann.

Mit der Einführung des Minirocks zeigen sich aber auch die kulturellen Konflikte, die beim Aufeinandertreffen von westlichen Einflüssen auf lokale Kulturen entstehen können, "often

⁵⁹⁴ Ebd.

⁵⁹⁵ <https://www.thisdaystyle.ng/shade-thomas-fahm/>, aufgerufen am 22. Juli 2024.

imbued with sexual and generational politics, post-imperial nationalism, and even geopolitics".⁵⁹⁶ Im Interview erzählt Shade:

If you look at our collections you find not only the mini-skirt but micro-mini, short short, midi – all. But there was a particular design that I made that was very controversial. Because the girl, who wore it for me, was a Muslim girl. We had a cut like this [Shade deutet die Rocklänge an] and it wasn't too short, really, but at that time it was much too revealing. You know, at that time it was a coming out – but we had to do it gently. As a matter of fact, after that particular design we did not design another one like that. We had to be careful. Because the girl run into trouble with her family – for that particular design.⁵⁹⁷

Entwicklung der Textilindustrie in Nigeria

Stellt man nun die modischen Entwicklungen in Nigeria und Ghana gegenüber, so gilt auch für Nigeria, was Richards über *Chez Julie* schreibt: "Chez Julie reimagined historical forms of dress, fusing local styles and fabrics with globally recognizable trends to create fashionable garments that appealed to Accra's cosmopolitan elite by encapsulating their global, yet decidedly local identities."⁵⁹⁸ Doch anders als in Nigeria ist die Mode- und Textilindustrie Ghanas stark eingebunden in "nationalist ideologies fostered by Nkrumah during the post-independence period".⁵⁹⁹ Während es in Nigeria zwar Wirtschaftsförderungen gab, beispielsweise Gewerbeflächen zu erschwinglichen Preisen wie Shadess erste Produktionsstätte in Yaba, war der Textilsektor in privater Hand.⁶⁰⁰

In Ghana hingegen sind Kleidung und Textilien in den staatlichen Aufbauprozess der Nation einbezogen. Dazu gehörte die Gründung der Ghana Textiles Printing Company Ltd. (GTP), die ab 1966 als erste staatseigene Textilfabrik Wachsdruckstoffe lokal produzieren wird.⁶⁰¹ Dies zeugte laut Richards von der "expansiveness of Nkrumah's nationalist efforts and the continued importance of the specific textiles in creating a post-independence identity through dress", so dass es nahe lag, eine Zusammenarbeit mit *Chez Julie* anzustreben. Wie in Nigeria bevorzugte die urbane Klientel Ghanas zu diesem Zeitpunkt importierte Stoffe anstelle der lokalen, doch die Zusammenarbeit mit *Chez Julie* hatte zur Folge, dass die Drucke der GTP zunehmend an Popularität gewannen. Dazu trug auch die

⁵⁹⁶ Gilbert und Ashmore 2015, S. 168. Siehe auch Ivaska 2011 für Tansania.

⁵⁹⁷ Interview mit Shade Thomas-Fahm, Lagos, 01. September 2017.

⁵⁹⁸ Richards 2016, S. 8.

⁵⁹⁹ Ebd.

⁶⁰⁰ Vgl. Thomas-Fahm 2004, S. 46. Zur Textilindustrie in Nigeria siehe Onyeiwu 1997.

⁶⁰¹ Heute gehört die GTP zur niederländischen Vlisco BV-Gruppe, siehe <https://gtpfashion.com/about-us/>, aufgerufen am 14. April 2023.

Unterstützung bei, die Norteye von Nkrumahs Frau Fathima bekam: Diese übernahm die Schirmherrschaft von *Chez Julies* jährlicher Modeschau im Jahr 1965. Hier zeigt sich die politische Bedeutung von Norteyes Mode und “how her career and designs were inextricably linked to Nkrumah’s post-independence policies and his conception of nationhood”.⁶⁰² Doch nicht nur die industrielle Produktion von Textilien erfuhr staatliche Unterstützung, auch handgewebte Stoffe profitierten von Nkrumahs Fokus auf Textilien. 1960 wurde die Kente Weaver’s Cooperative Society gegründet, wobei das Ausmaß hervorzuheben ist, in dem die *kente*-Weberei in den 1960er Jahren zu einem nationalen Projekt avancierte und die Rolle der Regierung Nkrumahs “in promoting a collectivized approach to its production”.⁶⁰³ So standen der Genossenschaft damals um die 150.000 G£ zur Verfügung, um Garne und Spinnereizubehör einzukaufen.⁶⁰⁴

Das sah in Nigeria anders aus. Shade konnte nicht auf staatliche Unterstützung in dem Maße bauen, wie dies bei Norteye der Fall war. Was die Textilindustrie anging, so wurde Nigerias erste moderne Textilfabrik, die Kaduna Textile Mills (KTM), erst 1957, also kurz vor der Unabhängigkeit, gegründet. Für die Kolonialverwaltung, die die Entwicklung einer eigenen industriellen Textilproduktion in Nigeria zuvor weitestgehend unterdrückt hatte, bestand ein größeres Interesse daran, den Anbau von Baumwolle voranzutreiben, die dann in England verarbeitet in Form günstiger Textilien auf dem nigerianischen Markt zurückimportiert wurde:

In the 1930s, for example, the United Africa Company was 'dissuaded by the government' from starting a spinning and weaving mill near the cotton area in Nigeria and a garment factory near Lagos. Moreover, in the early 1950s, the World Bank Mission was compelled to recommend with respect to the numerous requests for permission to establish domestic textile mills in Nigeria that proposals of this type warrant active consideration by the authorities concerned rather than the cool and overcautious reception which they appear to have received.⁶⁰⁵

Laut Steve Onyeiwu lag der Anteil des verarbeitenden Gewerbes im Jahr 1950 – das erste Jahr, in dem Daten zum volkswirtschaftlichen Einkommen zur Verfügung standen – bei nur 0,45 Prozent des nigerianischen Bruttoinlandprodukts. Ihm zufolge begann die Kolonialverwaltung vor dem Hintergrund zunehmender antikolonialer Stimmung in den späten 1940er Jahren jedoch, Maßnahmen zu ergreifen, wenn auch bescheidene, um die Industrialisierung zu fördern:

⁶⁰² Richards 2016, S. 14.

⁶⁰³ Osseo-Asare 2021, S. 619.

⁶⁰⁴ Vgl. ebd.

⁶⁰⁵ Onyeiwu 1997, S. 236. Onyeiwu zitiert hier den Report “The Economic Development of Nigeria” der International Bank of Reconstruction and Development von 1955, S. 387.

As part of those efforts, the administration, in its Ten-Year Development and Welfare Plan of 1946, announced its intention to embark on a textile development programme. Under this programme, eight textile training centres were established in the mid-1940s in Kano, Sokoto, Ilorin, Ado-Ekiti, Oyo, Auchi, and Aba to train operators in the use of hand looms.⁶⁰⁶

Die Absolventen des Ausbildungsprogramms wurden dazu ermutigt, eigene Textilfabriken zu eröffnen, und erhielten dafür "a yearly in-kind grant consisting of looms, yarns, and dye-stuffs".⁶⁰⁷ Neben der Einrichtung von Textilausbildungszentren förderte die britische Verwaltung auch die Gründung kleinerer, mit modernen elektrischen Webstühlen ausgestatteter Textilfabriken. So konnten in den 1940er bis 1950er Jahren zwar fünf Fabriken errichtet werden, die sich in nigerianischer Hand befanden, jedoch existierte keine davon über die 1950er Jahre hinaus, trotz finanzieller Unterstützung und technischer Beratung durch das Ministerium für Handel und Industrie.⁶⁰⁸ Das war im Wesentlichen auf fehlende Management- und Fachkenntnisse zurückzuführen, ebenso wie auf den Mangel an adäquaten Ausbildungsmöglichkeiten. Die Trainingszentren bildeten nur für die Bedienung von Handwebstühlen aus, weder vermittelten sie Kenntnisse für die Handhabe von Industriewebstühlen noch die notwendigen Fertigkeiten, die für einen effizienten Betrieb moderner Fabriken erforderlich waren.⁶⁰⁹ Wäre nicht Ende der 1950er Jahre mit der Kaduna Textile Mills (KTM) die erste große und erfolgreiche Textilfabrik entstanden, hätte Nigerias Textilindustrie möglicherweise nicht den rasanten Aufstieg erfahren, der die 1960er Jahre und folgende Jahrzehnte kennzeichnet.⁶¹⁰

Die KTM wurde als Joint-Venture zwischen der britischen Textilfirma David Whitehead & Sons (DWS), der Commonwealth Development Corporation und dem Northern Nigeria Marketing Board gegründet, allerdings weitestgehend ohne (finanzielle) nigerianische Beteiligung in der Gründungsphase. Bereits im ersten Monat ihrer Inbetriebnahme konnte die KTM profitabel arbeiten und bestätigte somit die von der DWS getätigten Marktanalysen Mitte der 1950er Jahre zur Rentabilität einer lokalen Textilproduktion in Nigeria, die ein riesiges Marktpotenzial prognostizierten. Der Erfolg der KTM führte dazu, dass weitere Investoren, inländische wie ausländische, nachfolgten: Von einer einzigen Textilfabrik im Jahr 1957 stieg die Zahl bis Ende der 1960er Jahre auf 68. Die meisten dieser Fabriken

⁶⁰⁶ Ebd., S. 237.

⁶⁰⁷ Ebd.

⁶⁰⁸ Vgl. ebd. Zu diesen Textilfabriken gehörten die Ogunbiyi Textile Mills (gegründet in den frühen 1940er Jahren), die Fast-Colour Textile Works (1948), die Kano Citizens Trading Company (1949), die J.F. Kamson & Company (1949) und die Nigerian Spinning Company (1955).

⁶⁰⁹ Vgl. ebd., S. 238.

⁶¹⁰ Ebd. Zur Geschichte der KTM siehe Abschnitt "The Pioneering Role of the Kaduna Textile Mills", S. 238–240.

wurden als Joint Ventures zwischen ausländischen Investoren und regionalen Regierungen gegründet, Beteiligungen nigerianischer Unternehmen gab es kaum. Onyeiwu gibt an, dass sich das Fehlen von nigerianischem Privatkapital in der Textilindustrie der 1960er Jahre auf einen Mangel an Finanzmitteln und Managementerfahrung zurückführen ließe, die für eine Massenproduktion erforderlich waren.⁶¹¹

Trotz der Zunahme moderner Fabriken gab es weiterhin lokale handwerkliche Textilbetriebe. Diese verarbeiteten im Jahr 1962 “about two million pounds of imported yarn annually, and also produced a yearly output of 50 million square yards. The traditional producers are still vibrant today, specializing in the niche market for native cloths such as adire, aso~oke, and akwette [sic!].”⁶¹² Anders als in Ghana war Nigerias Textilindustrie nicht Teil des Nation-Buildings. Dennoch wurden Maßnahmen, wie beispielsweise die Erhebung beziehungsweise Erhöhung von Einfuhrzöllen auf bestimmte Gewebearten aus Baumwolle oder synthetischen Fasern, getroffen, um die heimische Produktion vor internationaler Konkurrenz zu schützen.⁶¹³

Shade erwähnte in unseren Gesprächen die Nigerian Textile Mills (NTM), die in den 1960er Jahren die zweitgrößte Textilfabrik Nigerias mit Sitz im nördlich von Lagos gelegenen Ikeja war. Diese wurde 1962 gegründet und deckte den südlichen Teil Nigerias ab, während sich die KTM auf das nördliche Nigeria konzentrierte. Shade spricht von “our textile mill” und von “Nigerian ankara print” oder “Nigerian prints”, die sie von der NTM bezog.⁶¹⁴ So finden sich auch hier Parallelen zu Norteye, die ebenso lokale handgewebte Stoffe wie *kente* und moderne Prints der GTP für ihre Entwürfe einsetzte. Doch da Shade, anders als Norteye, nicht auf staatliche Unterstützung setzen konnte, wer waren ihre Förder:innen und Fürsprecher:innen?

Frauen-Netzwerke(n)

Von Anbeginn ihres Wirkens in Lagos war Shade in eine gesellschaftliche Infrastruktur eingebunden, die aus karitativen Einrichtungen, Kulturorganisationen und nicht zuletzt Frauenverbänden bestand, die sich für die wirtschaftlichen und politischen Belange von Frauen engagieren. Frühe Unterstützung erhielt sie vom Nigeria Women International Council for the Blind, das ihr im Rahmen einer karitativen Veranstaltung die Möglichkeit bot, ihre erste Modenschau in Lagos zu präsentieren. Zu den weiteren Organisationen, die Shade

⁶¹¹ Ebd., S. 241.

⁶¹² Ebd., S. 242.

⁶¹³ Vgl. hierzu ebd.: “For instance, import duty increased from 20 per cent in 1957 to 50 per cent in 1967 for some cotton woven fabrics (white bleached, printed, piece dyed, and colour woven), while duty on synthetic fabrics increased from 20 per cent in 1957 to 40 per cent in 1967.”

⁶¹⁴ Interview mit Shade Thomas-Fahm, Lagos, 01. September 2017.

im Interview erwähnt, zählen die Nigerian Red Cross Society, die Arewa Women sowie die britischen und amerikanischen Kulturinstitute und Botschaften:

Of course the British Council asked for fashion and invited me to do a fashion show and I would do the same thing with the American. Because they actually believed in what I was doing, they actually believed in me and they supported me by making me give fashion shows, presentations of this and that.⁶¹⁵

Dieses Engagement zeigt die Anerkennung und Förderung ihres Schaffens sowohl durch internationale (westliche) als auch durch nationale Organisationen. Gerade die lokalen Frauenverbände spielen auch nach der Unabhängigkeit Nigerias eine wichtige Rolle. Von dieser Seite erfuhr Shade – neben einer wohlgesonnenen Presse – die größte Unterstützung, als ihr Unternehmen in den 1970er Jahren im Rahmen des *Indigenisation Decree* in Bedrängnis kam. Als ihre Boutiquen durch die Militärregierung Mitte der 1970er Jahre übernommen wurden, hatte Shade ihre machtvollste Fürsprecherin in der bereits erwähnten Lady Oyinkan Abayomi, die schon im kolonialen Nigeria als Mitglied des Nigeria Youth Movement (NYM) für die Rechte von Frauen eintrat.⁶¹⁶

Die im präkolonialen Yorubaland fest verankerten Rechte von Frauen zur Mitwirkung an Wirtschafts- und Regierungsangelegenheiten wurden, wie zuvor ausgeführt, während der Kolonialzeit massiv eingeschränkt.⁶¹⁷ Dies führte zu einem Zusammenschluss der handelsreibenden Frauen, beispielsweise zur AWU in Abeokuta oder der Lagos Market Women's Association (LMWA). Zudem entstanden Organisationen wie die Nigerian Women's Party (NWP), die 1944 von Lady Abayomi gegründet wurde mit der Zielsetzung der Vereinigung von “western educated elite leadership and traditional Yoruba leadership and institutions in order to promote welfare of Yoruba women within the changed circumstances of the colonial situation”.⁶¹⁸ Gründungsziele der Partei waren dabei unter anderem die Entwicklung des Bildungswesens, der Landwirtschaft und der Industrie in Nigeria “with a view to im-

⁶¹⁵ Ebd.

⁶¹⁶ Lady Abayomi war mit Sir Kofoworola Abayomi verheiratet, einem der Gründer des Nigeria Youth Movement (NYM) Mitte der 1930er Jahren in Lagos, eine der frühen 'proto-nationalistischen' Organisationen, deren Präsident er 1937 wurde. Auch Lady Abayomi trat der NYM bei und wurde Leiterin der Frauensektion, siehe Johnson 1982, S. 144.

⁶¹⁷ Siehe hierzu S. 77–78 in vorliegender Arbeit.

⁶¹⁸ Johnson 1982, S. 138. Als Leiterin der Frauensektion der NYM war Lady Abayomi beunruhigt von der Tatsache, dass zwar viele Frauen berufstätig waren und Steuern zahlten, aber keine Vertretung in den Stadt- oder Gemeinderäten hatten. Die Nigerian Women's Party machte sich auch zum Ziel, “[t]o work for the amelioration of the condition of the women of Nigeria not merely by sympathy for their aspiration but by recognition of their equal status with men”. Kurz nach der Gründung wurde Lady Abayomi als erste Frau zum Mitglied des Stadtrats von Lagos ernannt. Ebenso wurde die NWP auch von dem Oba of Lagos anerkannt und Vertreterinnen der Partei wurden zu Treffen in den Palast eingeladen, um wichtige Angelegenheiten der (weiblichen) Bevölkerung von Lagos zu besprechen. Als Partei orientierte sich die NWP an westlichen Vorbildern, im Aufbau jedoch an lokalen Strukturen, und in ihren Protestaktionen bediente sie sich sowohl lokaler wie westlicher Strategien. Siehe S. 143–144.

prove the moral, intellectual and economic condition on the country” – Ziele also, die Shade sowohl in wirtschaftlicher und kultureller Hinsicht als auch mit ihrem Engagement in der Ausbildung vertrat.⁶¹⁹

Oft schlossen sich verschiedene Organisationen zusammen, um für bestimmte Themen einzutreten, beispielsweise die NWP mit der LMWA für die Bewahrung und den Ausbau der Rechte der Marktfrauen. Durch die Zugehörigkeit zu verschiedenen Organisationen konnten zudem die persönlichen Netzwerke ausgebaut werden.⁶²⁰ Ihren weitreichenden Einfluss demonstrierte Lady Ademola in den 1970er Jahren, als sie sich Shakes Fall nahm. Hier stellte sie der Regierung ein Ultimatum: Entweder würden sie das Unternehmen an Shade zurückgeben oder sie hätten mit einem Boykott durch die Marktfrauen zu rechnen, denn auch die Marktfrauen gehörten der NWP an, mit der *Iyalode of Lagos*, Rabiatu Alaso Oke, einer einflussreichen muslimischen Textilhändlerin, als einer ihrer Vizepräsidentinnen. Nur wenige Tage nach dieser Fürsprache erhielt Shade ein Schreiben der Regierung mit der Mitteilung, dass ihre Boutiquen freigegeben wurden.

Eine ihrer weiteren prominenten Unterstützerinnen in dieser Angelegenheit war Lady Kofoworola Ademola, die erste Präsidentin des National Council of Women sowie Vorstandsmitglied des International Council of Women – und Cousine von Lady Abayomi.

Bereits an diesen wenigen Beispielen wird das Entstehen von Netzwerken und deren Verflechtung deutlich, die aus “[f]amily and ethnic connections, trans-organizational membership, school ties, business relationships, and religious networks” bestanden und eine weitreichende Solidarität unter den Frauen herstellten.⁶²¹ Dass sowohl Lady Abayomi als auch Lady Ademola zu Shakes Kundenstamm gehörten, ebenso wie der Politiker Tunji Braithwaite, der wiederum mit Fela Kuti und Wole Soyinka verbunden war – wobei auch eine Verbindung zwischen Shade und Soyinka bestand, für den Shade die Kostüme für eines seiner frühen Theaterstücke entwarf – zeigt Shakes Eingebundensein in Netzwerke, die an frühere politische, wirtschaftliche und kulturelle Unabhängigkeitsbewegungen anknüpften beziehungsweise diese fortführten.⁶²² Auch zeigt sich hier die Verflechtung von Diskurs-

⁶¹⁹ Ebd., S. 144.

⁶²⁰ So engagierte sich Lady Abayomi auch in Obafemi Awolowos 1944 gegründeter Action Group (AG), die für die Unabhängigkeit Nigerias eintrat. Im Jahr 1956 wurde sie zum Mitglied des Western House of Assembly ernannt. Zwei Jahre später gründete sie die AG's Western Regional Women's Conference und war im ersten Jahr deren Präsidentin.

⁶²¹ Johnson 1982, S. 145.

⁶²² In Shakes Kundenkreis finden sich weitere lokale politische und religiöse Autoritäten wie beispielsweise der Osile of Oke Ona, Abeokuta, Oba Adedapo Tejuoso und dessen Mutter, die Politikerin und Geschäftsfrau Hannah Awolowo, Ehefrau des Politikers Obafemi Awolowo, der ebenfalls dem NYM angehörte und über Nigeria hinaus führende Persönlichkeiten wie Nicéphore Soglo, der von 1991 bis 1996 Präsident von Benin war und dessen ebenfalls politisch aktive Gattin Rosine. Siehe auch Thomas-Fahm 2004, S. 154–155.

positionen, die bereits in der Vergangenheit Kleidung als dekolonisierende Praxis einbezogen.

Einführung der Ready-to-wear-Mode in Lagos

Um nun wieder auf Shades Strategien mit Blick auf ihre ökonomische Zielsetzung zurückzukommen, so zählt zu ihren wichtigsten Neuerungen die Einführung der Ready-to-wear-Mode in Nigeria. Unter 'ready-to-wear' ist, wie im Namen schon anklingt, eine Mode zu verstehen, die der Kundin direkt 'tragebereit' zur Verfügung steht und nicht erst maßangefertigt werden muss. Nancy L. Green untersucht in ihrer Studie "Art and Industry: The Language of Modernization in the Production of Fashion" das Verhältnis von Kunst und Industrie in der Geschichte der modernen Bekleidungsproduktion, die durch die zunehmende Industrialisierung eine Trennung in Haute Couture und industrielle (Massen-)Herstellung erfuhr. Green argumentiert, dass "late nineteenth-century clothing industrialists attempted to overcome the separation between these two concepts by reappropriating a language of art, even within the context of mass production" – eine Betrachtung, die sowohl für Shades Vorgehensweise als auch für ihr Selbstverständnis als Designerin von Bedeutung ist.⁶²³ Die zunehmende Industrialisierung begünstigt den Wandel von handgefertigter zu industriell produzierter Kleidung. Dabei spielen neue Organisationsformen der Arbeit und neue Produktionsmethoden eine wichtige Rolle. Mit dem Wandel von Handarbeit zu maschineller Fertigung änderte sich auch das Maßsystem, das anstelle von individuellen Maßen auf standardisierte Größen zugriff. Laut Green spielte die Kriegsindustrie dabei eine wichtige Rolle: Die Massenvermessung der Soldaten führte dazu, dass sich das Prinzip der genormten Größen verbreitete: "The new science of anthropometrics led to increasing experimentation with patterns, so that garments could now be made for anonymous bodies, according to a limited set of predetermined sizes. The real clothing revolution of the nineteenth century was serial production."⁶²⁴

Zwischen Haute Couture und Massenproduktion nimmt die Ready-to-wear eine 'verbindende' Rolle ein: Sie verknüpft den Anspruch auf Stil, Geschmack und Qualität mit industrieller Produktion, kombiniert "artistic sense with industrial technique".⁶²⁵ Ready-to-wear, das englische Pendant zum französischen 'Prêt-à-porter', bezeichnet "[c]lothes carrying a designer label that are produced for a diffusion (modified) collection that is produced in volumes for 'off-the-rack' purchase".⁶²⁶ Als eine spezifische Form der Mode entwickelte

⁶²³ Green 1994, S. 723–724.

⁶²⁴ Ebd., S. 728.

⁶²⁵ Ebd., S. 741.

⁶²⁶ Craik 2009, S. 73.

sie sich im Paris der 1930er Jahre, als Couturiers wie Lucien Lelong und Elsa Schiaparelli erstmal Boutiquen abseits ihrer Couture-Salons eröffneten, in denen zunächst Accessoires, später auch preisgünstigere Linien des Hauses verkauft wurden.

Hier zeigt sich, wie eng das Konzept der 'Ready-to-wear' mit dem der 'Boutique' verknüpft ist – beides Neuerungen, die Shade erstmals in Lagos einführen wird. Green spricht in diesem Zusammenhang von einer "cultural language of production", die im Hinblick auf nationale Charakteristika als Erklärungsmodell hilfreich sein kann.⁶²⁷ Diese gilt es im Folgenden näher zu untersuchen. Im Fokus stehen dabei die Auswirkungen, die Shades Einführung von Boutiquen, eigenen Produktionsstätten und Ready-to-wear in der 'cultural language of production' in Nigeria zur Folge hatte.

Betrachtet man den wirtschaftlichen Aspekt von urbaner Bekleidungsproduktion, so ist diese laut Green einer der letzten "manufacturing sectors left in the finance- and service-centered 'global' cities of today".⁶²⁸ Als "light industry" spielt sie eine nicht zu unterschätzende Rolle für urbane Ökonomien, da sie aufgrund des relativ geringen Kapitalbedarfs, der vergleichsweise kostengünstigen technischen Ausstattung und des geringen Platzbedarfs flexibel in der Anpassung an Angebot und Nachfrage ist.⁶²⁹ Bei Shades Rückkehr wurde Kleidung entweder von Schneider:innen (wie etwa ihrer Schwester Mopelola Adebiyi) als individuelle Kundenanfertigung hergestellt oder war als konfektionierte Ware in den Kaufhäusern erhältlich, die sich seit den späten 1940er Jahren in Nigeria etablierten.⁶³⁰ Als Inspiration dienen den Schneider:innen oft Mode- und Schnittmusterzeitschriften oder Gesellschaftsmagazine: "Remarkably, before the 1990s the major source of clothing designs for these tailors derived from foreign style catalogues, published by the major international dress pattern companies such as Simplicity, Butterick and Vogue."⁶³¹ Shade hingegen sprach sich für "specially-designed outfits and not copied styles" aus, die als Ready-to-wear-Mode in eigenen Produktionsstätten hergestellt werden sollten.⁶³² Mit dieser Zielsetzung schuf sie einen Prototyp der 'light industry' in Lagos und besetzte

⁶²⁷ Green 1994, S. 744.

⁶²⁸ Green 1997, S. 1. Greens Untersuchungen mit Blick auf New York und Paris zeigen, dass im Zeitraum von 1855 bis 1993 der Bekleidungssektor in New York den größten Produktionszweig ausmachte. Im Pariser Raum entfielen um 1900 knapp 40% der Arbeitsplätze des produzierenden Gewerbes auf die Bekleidungs herstellung, Anfang der 1960er Jahre war der Bekleidungssektor der drittgrößte und im Jahr 1993 zweitgrößter Arbeitgeber im Pariser Raum. Siehe ebd., S. 2–3.

⁶²⁹ Ebd., S. 4.

⁶³⁰ Vgl. Thomas-Fahm 2004, S. 46.

⁶³¹ Nwafor 2011, S. 50.

⁶³² Thomas-Fahm 2004, S. 46.

damit eine Nische innerhalb der urbanen Wirtschaftsstruktur. Mit der Beschäftigung von mehr als vierzig Mitarbeiter:innen aus verschiedenen Teilen des Landes bereits im ersten Jahr ihres Schaffens konnte Shade also durchaus einen ökonomischen Beitrag leisten, zumal ihr Modell Schule machen sollte.⁶³³ Hinzu kam der Einbezug der lokalen Textilindustrie, so dass die komplette textile Wertschöpfungskette im eigenen Land verankert werden konnte.

Mit ihrer Mode sprach Shade nicht nur eine regionale, sondern zunehmend auch eine überregionale und internationale Klientel an, was ihr neben dem heimischen auch den Exportmarkt eröffnete. Dass ihre sartorialen Strategien sowohl in ästhetischer als auch in ökonomischer Hinsicht erfolgreich waren, zeigte sich auch in der Tatsache, dass die in Nigeria ansässigen Kaufhausketten wie Kingsway, UTC Stores und Leventis, die Shades Kollektionen zuvor nur auf Kommissionsbasis angeboten hatten, sie nun offiziell in ihr Sortiment aufnahmen.⁶³⁴

Einen Designansatz, der die eigene Kultur als zentral ansieht und mit einem Streben nach wirtschaftlicher Unabhängigkeit verbindet, wird auch Demas Nwoko im *New Culture* Magazin fordern. Die Ausgabe vom Juni 1979 ist dem Thema “Art and Technology” gewidmet und betont die Wichtigkeit der industriellen Autonomie für Nigeria: “This development will turn us from an essentially consumer Nation into a self-reliant and an exporting country.”⁶³⁵ Zugleich wird künstlerische Eigenständigkeit hervorgehoben: “Indigenous artistic design talents will be needed to make this National dream become a reality.”⁶³⁶

Green spricht in diesem Zusammenhang von “economic nationalism”, bei dem die Kunst eng mit der Wirtschaft verbunden ist: “The language of economic nationalism is thus grounded in cultural terms. The economic problem of reproducibility and standardization is interpreted along a cultural scale of values, whereas the appreciation of art becomes an economic issue.”⁶³⁷

Demas Nwoko nutzte das *New Culture* Magazin als Plattform für seine Ideen und Vorstellungen eines ökonomisch wie kulturell unabhängigen Nigerias. Seine Texte sind insofern aufschlussreich, als sie im Diskurs um kulturelle wie ökonomische Unabhängigkeit eine theoretische Grundlage aus der Perspektive eines Zeitgenossen Shades im künstlerischen Umfeld liefern. So setzte sich Nwoko explizit für eine *Designindustrie* als unabdingbarer

⁶³³ Agbonkhese 2015.

⁶³⁴ Interview mit Shade Thomas-Fahm, Lagos, 01. September 2017.

⁶³⁵ Nwoko 1979, S. 1.

⁶³⁶ Ebd.

⁶³⁷ Green 1994, S. 746.

Bestandteil einer modernen Industrie ein – “[t]here is no modern industry without the support of a design industry” –, die auf lokale Bedürfnisse ausgerichtet ist.⁶³⁸ In seiner Argumentation zeigen sich Parallelen zu Shades sartorialen Strategien:

The cultural form features of a people are their practical realities because physical realities are dictated by prevailing living habits. Designs should therefore be conceived to serve these living habits. As culture is dynamic, change in living habits is normal and such changes should be introduced as innovations to a stable foundation of traditional culture.⁶³⁹

Dies beinhaltet auch eine Rückaneignung und Kontrolle über den kreativen Prozess. Erst dann, so Nwoko, biete sich die Möglichkeit, lokale Lösungen zu schaffen, denn nur lokale Designer hätten die kulturellen wie wirtschaftlichen Aspekte der Nation im Blick: “The right design can only be produced by a patriotic citizen whose primarily consideration is the success of the Nation.”⁶⁴⁰ Für die Mode drückt Shade es so aus: “Also, there is no sense in directing our fashion tastes to Western wears and styles; and we should use our fabrics and designs more often, to both appreciate what we have and improve the nation’s economic fortune.”⁶⁴¹

Während Shade sich dem Aufbau einer Modeindustrie in Nigeria widmete, gründete Nwoko im Jahr 1971 in Ibadan das African Designs Development Center (ADDeC) als Teil seiner New Culture Studios. Dieses diente als Experimentierstätte für die Entwicklung von “aesthetics, styles and techniques of African Arts relevant to a new African society” und bot “specialized training to architects, artists and designers in African Aesthetic and Design conceptions, and the application of modern technology to all related fields of the creative arts, including the performing arts, with an emphasis on the African Art Idiom”.⁶⁴²

Technologie stellte für Nwoko in diesem Zusammenhang eine universell einsetzbare, das heißt allgemeingültige, Kategorie dar, die nicht im Widerspruch stand zur Forderung nach einem in der lokalen Kultur verankerten und regional produzierten Design:

Take what could merge well with us. It is not that we should turn away the foreign culture that we have come in contact entirely just like that, no, but we can take some things from it. But what it meant was the refer to technology,

⁶³⁸ Nwoko 1979, S. 1.

⁶³⁹ Ebd., S. 2.

⁶⁴⁰ Ebd., S. 3. Nwoko schreibt auch: “The day we take control of the creative process of our physical environment, that will be the beginning of the realization of valid solutions to our present chaotic life-style.” Siehe ebd., S. 2.

⁶⁴¹ Thomas-Fahm 2004, S. 51.

⁶⁴² *New Culture* Magazin June 1979, S. 35, und die hierauf folgende vierte Seite des “Special Feature: New Culture Studios”. In der Originalausgabe des Magazins sind in diesem Special Feature ab S. 35 für die folgenden vier Seiten keine Seitenzahlen angegeben. Die laufende Nummerierung wird im Magazin erst nach diesen vier Seiten mit S. 36 fortgesetzt.

because artistic aesthetics couldn't be moved that same way, because it is culture based.⁶⁴³

In diesem Sinne kann auch Ready-to-wear als ein universelles Prinzip verstanden werden, das die Möglichkeit bietet, in lokalen Kontexten eigene sozioökonomische Zielsetzungen zu realisieren. Mit diesem in Nigeria neu eingeführten System etablierte Shade zugleich den Beruf, die Bezeichnung und den Status des 'fashion designer', der sich von 'dressmaker', 'tailor' oder 'seamstress' abhob und den eigenen künstlerischen Ausdruck über den des Individuums stellte, was bedeutete, dass "[a]rt and knowledge, skill and craft sense were confiscated from manual laborers (and customers)" und stattdessen von "taste professionals" übernommen wurde.⁶⁴⁴

Dass sich Shade selbst als 'taste professional' versteht, geht aus ihrer Eigenbezeichnung als "fashion artist" hervor und zeigt sich in ihrer Auffassung, was eine Modedesignerin ausmacht: "I am not talking about rag fashion that is being dumped in Nigeria; I mean real style – a wide variety of cuts that suit the individuals, making them stand out in a crowd. This is why you have to be an artist to be a designer."⁶⁴⁵ In Lagos gilt es jedoch, die neuen Konzepte zunächst zu implementieren und dann zu behaupten:

Nonetheless, running a fashion house [...] as a business like what obtains abroad, it was a Herculean task. What with snide remarks from envious colleagues saying, 'You are only a dressmaker, what is the meaning of a designer? What is the meaning of a boutique? [...] They thought I was too fussy. I became controversial. I still had to defend myself from foreign designers whom they were patronising heavily before I came into fashion.⁶⁴⁶

Dass die Einführung der Ready-to-wear in Nigeria, die standardisierte Designermode über ein kulturelles Prinzip stellt, das Kleidung als Kunstfertigkeit versteht, indem sie "one's design-consciousness, one's *ojú-ọnà*, literally, 'eye-for-design'" widerspiegelt, als konfrontativ empfunden wurde, verwundert nicht.⁶⁴⁷ Wenn also Shade im Interview von einem "tug of war" in Bezug auf die Akzeptanz von lokalen Stoffen spricht, die sie für ihre Entwürfe einsetzte, so mag sich dieser Widerstand auch gegen die stilistische 'Bevormundung'

⁶⁴³ Interview mit Demas Nwoko, Idumuje Ugboko, 26. März 2021 (mit Yegwa Ukpo im Rahmen des Projekts *New Parameters of Making*).

⁶⁴⁴ Green 1994, S. 724. Den Unterschied zwischen 'designer' und 'dressmaker' macht Shade mit Bezug auf ihre Schwester deutlich: "She was doing well as a dressmaker on Tejuoso Street in Yaba, Lagos. Since I was not a dressmaker, I decided not to follow her system of operation. I wanted a factory system, which thrives on specially-designed outfits and not copied styles." Siehe Thomas-Fahm 2004, S. 46.

⁶⁴⁵ Thomas-Fahm 2004, S. 215 und 51.

⁶⁴⁶ Ebd., S. 48.

⁶⁴⁷ Abiodun 2014, S. 163.

richten, die mit dem neuen Modesystem einherging.⁶⁴⁸ Ihre Vorgehensweise wird dennoch Vorbildfunktion haben, insbesondere was das Modell der Boutique betrifft: "In fact, not a few women converted their garages to boutiques. They would fly out of the country with their husbands and bring in several apparel-filled suitcases. So many boutiques mushroomed all over the place."⁶⁴⁹

Mit der Einführung von Ready-to-wear, so lässt sich zusammenfassen, etablierte Shade das Autorendesign in der Mode und ein für Nigeria neues Produktions- und Vertriebsmodell, das die gesamte textile Wertschöpfungskette in Nigeria verortet. Damit reagierte sie nicht nur auf gesellschaftlichen Wandel, sondern gestaltete diesen aktiv mit.

3.3.2 "Keep[ing] up with the modern world"⁶⁵⁰ – Sartoriale Strategien für die Mitkonstitution einer nigerianischen Moderne

Shades Strategien für kulturelle und ökonomische Unabhängigkeit können als "Teil eines Aushandlungsprozesses" verstanden werden, darüber, "wie und durch was sich der unabhängige Staat definiert".⁶⁵¹ Damit ist Shades Schaffen nicht nur Ausdruck gesellschaftlicher Entwicklungen, sondern selbst konstitutives Element.

Während das vorausgegangene Kapitel auf Innovationen blickte, die in einer Interpretation des westlichen Stils in lokalen Materialien lagen oder in der Modernisierung bestehender Kleidungsformen, wird dieses Kapitel den Fokus auf innovative Kleidungsformen richten, die dem bestehenden Archiv der Frauenkleidung hinzugefügt werden. Bei dieser (dritten) Kategorie wird es um Formen und Stilelemente gehen, die der Männerkleidung entnommen und in die Damenmode überführt werden. Zu diesen neuen Formen zählt das Kaftankleid, das Shade ursprünglich für ihre 'hostess line' entwickelte:

This was first designed in 1962, as we worked on the hostess line. I realised that Nigerian women entertained a lot at home. Several middle class families had cocktail gatherings that flowed into dinner – at times extending to breakfast. The couple would be showing off their home, the husband focusing on the new chandelier and crystal fruit bowl, and the wife, her new Hygena kitchen with the wall cabinet works. Even with many servants at her disposal, the hostess has to be seen taking personal interest in her guests and at the same time looking like a model. In effect, she is always changing her clothes

⁶⁴⁸ Interview mit Shade Thomas-Fahm, Lagos, 01. September 2017.

⁶⁴⁹ Thomas-Fahm 2004, S. 173.

⁶⁵⁰ Interview mit Shade Thomas-Fahm, Lagos, 01. September 2017.

⁶⁵¹ Meincke 2014, S. 36. Meincke bezieht sich hier auf J.D. 'Okhai Ojeikeres Campus-Fotografien der University of Ibadan Ende der 1950er und 1960er Jahre.

from cotton wrapper – which she hates to be caught in – to some outrageous that she should not be seen in at all. Then, I thought of this *adire* kaftan. It is an original *Eleko* dyed stuff made into a long shift dress with slit Kimono cut neckline slit on neck decorated with embroidery on neck and the wide sleeves. Sometimes, we extended the embroidery to the patched pockets and hem.⁶⁵²

Mit dem Kaftankleid reagierte Shade auf einen neuen Habitus, der sich mit der Adaption des modernen (westlichen) Lebensstils in Lagos zu etablieren begann. Europäische Modernität wurde vor allem von den Kaufhausketten propagiert, sowohl in Bezug auf das Waren sortiment als auch auf die Architektur. Das erste Kaufhaus eröffnete dort im Jahre 1948, ein Kingsway-Store, der als “most exclusive retail chain in British West Africa” galt und komplett in britischer Hand war.⁶⁵³ Zum Sortiment zählten importierte Lebensmittel, Kleidung und Haushaltswaren, die sich zunächst an eine in Nigeria lebende britische Kundschaft (“expatriate clientele”) richtete, die einen europäischen Lebensstil pflegte:

‘Europeanness’ was performed through a constant round of dinner parties, drinks parties, tennis parties, through the consumption of imported tinned and preserved food, through patterns of dress and home decoration. Kingsway stores, which emphasised that ‘orders were delivered direct to bungalows,’ supplied all the goods required for this mimetic of bourgeois English life.⁶⁵⁴

Mit der sich nähernden Unabhängigkeit westafrikanischer Länder verlagerte Kingsway jedoch seine Ausrichtung von “selling ‘Europeanness’” zunehmend zu “selling ‘Modernity’ to the emerging, post-colonial, African elite”.⁶⁵⁵ Dies mag der Grund sein, warum Shades Kollektionen zunächst nur auf Kommissionsbasis bei Kingsway angeboten, später dann aber ins Sortiment aufgenommen wurden.

Kingsway eröffnete neue, architektonisch modernistisch anmutende Filialen in Lagos, Ibadan und Port Harcourt und veranstaltete Ausstellungen, Produktdemonstrationen und Modenschauen mit dem Ziel, der neuen Zielgruppe “a vision of modern, and, indeed, modernist, domesticity” zu verkaufen (Abb. 30).⁶⁵⁶ So beispielsweise die 1962 vom British Design Council gesponserte Ausstellung “Ideal Homes” im Kingsway-Store in Lagos, die

⁶⁵² Thomas-Fahm 2004, S. 57.

⁶⁵³ Jackson 2022. Die Kingsway-Stores wurden ursprünglich von der britischen Import-Export-Firma Miller Brothers gegründet und 1929 von der afrikanischen Tochtergesellschaft von Unilever, der United Africa Company (UAC), übernommen. Die ersten Kingsway-Stores wurden zwischen 1915 und 1920 in Accra und Kumasi, Ghana, eröffnet und orientierten sich in der Gestaltung an den Londoner Kaufhäusern Harrods und Selfridges.

⁶⁵⁴ Ebd.

⁶⁵⁵ Ebd.

⁶⁵⁶ Ebd.

Ratschläge gab zum Thema “how to create harmony with simple furnishings and the tricks of entertaining which make a house-wife into a *hostess*”.⁶⁵⁷

Doch während urbane Modernität bei Kingsway mit dem europäischen Lebensstil assoziiert wurde, stellte Shade diesem eine nigerianische Variante entgegen: Ihre Kaftankleider ermöglichen der modernen Nigerianerin eine Teilnahme am urbanen Lebensstil, der in der eigenen Kultur verwurzelt ist. Wie ihre Kolleg:innen in Kunst und Literatur trug sie mit ihrer Vorgehensweise konstitutiv zu einer nigerianischen Moderne bei, indem sie modernes Modedesign kulturspezifisch innerhalb globaler Entwicklungen positionierte.

Mode, Kunst und Literatur können dabei als verschiedene Diskurspositionen gelten, die sich gegenseitig beeinflussen und verstärken. Eine Verbindung dieser Positionen zeigt sich zum Beispiel bei Wole Soyinkas Theaterstück *A Dance of the Forests*, für das Nwoko das Bühnenbild gestaltete, während Shade die Kostüme entwarf.⁶⁵⁸

“[S]ich die Errungenschaften der modernen Zeit [...] auch in der Lebensführung zu eigen machen”⁶⁵⁹

Doch was zeichnet das Kaftankleid aus, dass es als ein prototypisches Kleidungsstück der nigerianischen Moderne gelten kann? Wie Shade beschreibt, trug die Gastgeberin bei den abendlichen Veranstaltungen entweder den lokalen *wrapper* oder Kleidung, die sie als “outrageous” bezeichnet, wobei sich ersteres als unpraktisch erwies, das zweite als dem Anlass unangemessen.⁶⁶⁰ Das Kaftankleid hingegen erfüllte beide Voraussetzungen: Es war sowohl dem Anlass angemessen als auch praktisch zu tragen. Seine luftige, den Körper lose umspielende und somit nicht einengende Form ermöglichte der Gastgeberin, bei

⁶⁵⁷ Ebd. Hervorhebung durch die Verfasserin.

⁶⁵⁸ Thomas-Fahm 2004, S. 95. Shade spricht hier allerdings von “Dark Forest”, muss aber “A Dance of the Forests” von 1963 meinen, zumal sie sich auf die “first theatre presentation” von Soyinka bezieht. Meine Frage, ob sie Demas Nwoko kennt, verneinte sie allerdings. Nwoko spricht im Interview davon, dass ihn diese Erfahrung so stark prägte, dass er daraufhin ein Stipendium in Paris für Bühnenbild annahm: “During the independence celebration, Wole Soyinka was commissioned to write a play. He wrote a play called ‘A Dance of the Forest’. And looking for which artist to help him design the set. The story came that I did one of the plays in Zaria. [...] So he asked me to come and do the set for his ‘A Dance of the Forest’. He produced it at the University of Ibadan. So I did, but I haven’t had any formal knowledge of European theatre. I haven’t had it. I thought that set design was a backdrop of images. So I did that, covered the whole stage with yards and yards with backdrop painted images to reflect the forest, and animals in the forest, things like that. When Wole Soyinka came and saw it – because Wole Soyinka had done a year already in the U.K. as post graduate, so he already had that experience of theater in London and must have had an idea of what stage design was then – so, when he came, he torn my backdrop into pieces and hung them strategically in the way he wanted and then we filled it up with some physical, three dimensional elements in between. And that was what we used for that play. And I thought, wow, there is something more to stage design that was akin to architecture. So, when the offer came – because we all got scholarship from foreign governments for our postgraduate, so we choose whichever place we wanted – I chose to go to France because I wanted to deepen my knowledge in stage decoration also. I didn’t go for architecture or for fine art, instead I went to France for scenic design.” Interview mit Demas Nwoko, Idumuje Ugboko, 26. März 2021.

⁶⁵⁹ Georg Muche 1924, zit. in: Hackenschmidt 2011, S. 251.

⁶⁶⁰ Vgl. Thomas-Fahm 2004, S. 57, siehe auch S. 143–144 in vorliegender Arbeit.

voller Bewegungsfreiheit und entspanntem Tragekomfort eine elegante Erscheinung darzustellen – und somit den modernen Lebensstil zu repräsentieren, der sich auch in der modernen Wohnungseinrichtung sowie dem Anlass (der Cocktailparty/Dinner-Einladung) widerspiegeln.

Mit seiner geradlinigen Form verweist das Kaftankleid sowohl auf westliche als auch auf lokale Elemente: Formale Bezüge zu westlichen Shiftkleidern lassen sich durchaus finden, als eine Adaption aus der lokalen Männermode ist das Kaftankleid jedoch vollständig der nigerianischen Kultur zuzuordnen. Diese lokale Verankerung wird durch ein weiteres Gestaltungselement unterstützt, das ebenfalls tief im kulturellen Archiv verwurzelt ist und ebenso der Männermode entlehnt wurde: Stickereien. Bei diesen handelt es sich um prestige- und symbolträchtige Stilelemente, mit denen ein weiterer Aspekt der Modegeschichte Nigerias aufgegriffen und Shades Entwürfen eingeschrieben wird.

Zunächst der Männerkleidung vorbehalten, gehörten bestickte Roben zur Prestigekleidung, die von den Hausa im nördlichen Nigeria als *babban riga* bezeichnet werden, was im südwestlichen Nigeria der *agbada* entspricht. David Heathcote zufolge ist die Kunst der Handstickerei auf islamische Einflüsse zurückzuführen: Wurden handbestickte Stoffe zunächst nach Hausaland importiert, siedelten sich seit dem 15. Jahrhundert lokale Stickereien in größeren Städten wie Kano an, deren kunstvolle Arbeiten durch Handel auch ins südwestliche Nigeria gelangten. Traditionell wurden die Stickereien von Männern ausgeführt. Je nach Komplexität des Designs und der Feinheit der Stickerei konnte es mehrere Wochen dauern, ein Kleidungsstück fertigzustellen. „Important centers for the production of such gowns were and are Kano, Bida and Ilorin“, so Barbara Plankensteiner, “[t]he costly gowns were high-status costumes reserved exclusively for use by the elite“.⁶⁶¹ Das verwendete Material sowie der Umfang der Stickerei gaben Aufschluss über den Status des Trägers: „While all handembroidered robes are expensive and reflect on the status of their wearers, grades of robes may be distinguished by the type of strip-woven materials used, by the quality of embroidery threads, and by greater amounts of embroidery.“⁶⁶²

Shade selbst zählt die Adaption der Stickerei zu ihren größten Innovationen:

In my experience, the most interesting of my innovations is the embroidery that I made popular from 1960. Prior to that time, only men used it, scantily, on their *agbada*. I won a trophy for Most Interesting Dress at the then Race Course, now Tafawa Balewa Square. [...] Racing was the relaxation for the Elite and the European at that time and we dressed up like Ascot where we paraded new trend. On that particular Sunday, I wore *iro* and *buba* but had

⁶⁶¹ Plankensteiner 2010, S. 65 (siehe Bildunterschrift).

⁶⁶² Renne 2010, S. 76.

decorated my *buba* with embroidery. It was eye-catching and I won the best dressed lady award.⁶⁶³

Die farbenfrohen Stickereien, die sie für ihre Kleider, Kaftane und *agbada*-inspirierten Modelle selbst entwarf, wurden mittels einer speziellen Stickmaschine aufgebracht.⁶⁶⁴

Mit dem Einsatz von Maschinenstickerei in der Frauenkleidung übernahm Shade eine Vorreiterrolle, wie ein Blick in den Norden des Landes zeigen wird. Eine Studie von Salihu Maiwada und Elisha P. Renne untersucht die Entwicklungen von Hand- und Maschinenstickerei in Zaria, einer im nördlichen Nigeria gelegenen Stadt, Geburtsstätte der Künstlergruppe *Art Society* ebenso wie renommiertes Zentrum für elaboriert bestickte *babban riga*. Hier zeigen sich, wie bereits bei *aso-oke* gesehen, die vielfältigen *flows*, die der Kleidung eingeschrieben sind, aber auch, wie “political, economic, and socio-cultural factors, reflecting technological innovation” zu Veränderungen vormals genderspezifischer Zuschreibungen führen:⁶⁶⁵

In Zaria, the production of extensively embroidered *babban riga* was primarily by commission of local wealthy patrons of the *sarauta* (royal) class. Fine embroidered robes were not generally available in the market, although some robes were given as gifts and the long-distance trade of robes did exist. Indeed, new styles of robes, materials used, and embroidery patterns were introduced through the long-distance movement of people, either by strangers travelling through a particular kingdom, by traders, or by those who had travelled to the Mecca on *hajj* who brought robes back with them.⁶⁶⁶

Vor dem Import britischer Textilien fand der gesamte Herstellungsprozess der Roben in Zaria statt, vom Anbau der Baumwolle, der Vorbereitung von Indigo als Farbstoff und der Sammlung von Wildseide über Baumwoll- und Seidenspinnerei, Handweberei, Färberei, Wäscherei, Schneiderei und Klopferie bis hin zur finalen Verzierung der Roben durch Handstickerei. Die Verwendung maschinell hergestellter Baumwollstoffe aus England zu Beginn des 20. Jahrhunderts führte zu Preissenkungen und erhöhte die Nachfrage.⁶⁶⁷

Der Import von speziellen Stickmaschinen und deren Verwendung in Zaria lässt sich laut Maiwada und Renne auf die späten 1950er, frühen 1960er Jahre datieren.⁶⁶⁸ Zunächst

⁶⁶³ Thomas-Fahm 2004, S. 60.

⁶⁶⁴ Vgl. ebd.

⁶⁶⁵ Maiwada und Renne 2007, S. 25.

⁶⁶⁶ Ebd., S. 28–29.

⁶⁶⁷ Der Import von ungebleichter Baumwolle stieg 1922 in Nigeria von knapp acht Millionen Yards auf fast das Doppelte im Jahr 1926, siehe ebd., S. 30.

⁶⁶⁸ Hierbei spielt der erste North Nigerian Premier Sir Alhaji Ahmadu Bello bzw. dessen Schneider eine wichtige Rolle: “Alhaji Huwayi, the tailor for Sir Alhaji Ahmadu Bello, the first Northern Nigerian Premier (1954–1966), was mentioned by several Zaria City men as a key figure in the introduction of machine-embroidery and in training others to do this work.” Siehe ebd., S. 32.

wurden maschinell die handgestickten Muster reproduziert, später auch neue Designs entwickelt, da

the use of embroidery machines provides design options that distinguish this work from hand-embroidered garments [...], in part because the techniques of machine-embroidery allow a greater range of stitches and thread use and in part because the machine-embroidery is associated with innovation in contrast to hand-embroidery which is associated with traditional Hausa culture.⁶⁶⁹

Zu Beginn der 1970er Jahre hatten sich Werkstätten etabliert, die mit elektrischen Stickmaschinen ausgestattet waren und so die zunehmende Nachfrage, gerade während der Jahre des Ölbooms in den späten 1970er Jahren, bedienen konnten. Vermutlich ab Mitte der 1970er Jahre wurden Stickereien auch in der Frauenkleidung verwendet, allerdings in wesentlich simplerer Form: "The machine-embroidery of women's garments consisted of simple straight-stitch patterning along the neckline and sleeves. However, the introduction of 'Design' embroidery machines allowed men to use new designs in a range of stitch-work for women's dresses."⁶⁷⁰ Wohlhabende Frauen brachten oder schickten Stoffe und instruierten die Sticker bezüglich der gewünschten Modelle und Motive. Auch die Auftragsfertigung von bestickter Frauenkleidung nahm zu. Diese wurde in Zaria hergestellt und anderenorts in Nigeria verkauft.

So trug die Einführung von Stickmaschinen nicht nur zu Innovationen bei den Stickmustern und -motiven selbst bei, sondern auch bei Kleidung "such as kaftan and women's garments".⁶⁷¹ Inwieweit Shades früher Einsatz der Maschinenstickerei diesen Trend in Nigeria initiierte oder zumindest dazu beitrug, ist nicht bekannt. Da aber davon ausgegangen werden kann, dass ihre Sticker aus Zaria stammten, könnte ihre Adaption der Stickerei durchaus nach Zaria zurückgewirkt haben.

Stickereien als Gestaltungselement gaben Shade die Möglichkeit, den reduzierten Kleidungsformen mit jener Opulenz zu begegnen, die kulturell geschätzt und mit hohem Status verbunden war. In der Positionierung folgten Shades Stickereien traditionellen Vorbildern: Sie schmückten Säume und Halsausschnitte und/oder betonten die vordere Mitte. Eingesetzt wurden sie für Shiftkleider, Jumpsuits, bei Minikleidern im Kaftan-Look oder für formelle Tageskleidung aus Leinen, die aus einem schmalen, knielangen Rock und einem ärmellosen, aufwendig bestickten Oberteil bestand (Abb. 27).⁶⁷² Auch ihre Adaptionen

⁶⁶⁹ Ebd., S. 37.

⁶⁷⁰ Ebd., S. 42.

⁶⁷¹ Ebd., S. 49.

⁶⁷² Vgl. hierzu auch das Bildmaterial in Thomas-Fahm 2004: Jumpsuit S. 105, Mini-Shiftkleid S. 145, formelle Tageskleidung S. 144, Hänger-Minikleid im "circle design" S. 111.

lokaler Kleiderformen wurden mit Stickereien verziert, was Materialien wie *aso-oke* oder *adire* ein weiteres Statuselement hinzufügte.⁶⁷³

Die Übernahme von Elementen aus der Männerkleidung in die Damenmode, eine Vorgehensweise, die sowohl bei Shade als auch bei *Chez Julie* zur Anwendung kam, hatte den Vorteil, dass das für die Frauenkleidung zur Verfügung stehende Repertoire aus der eigenen Kultur heraus erweitert werden konnte. 'Neue' Kleiderformen – im Sinne von 'neu' für die Damenmode – wie beispielsweise das Kaftankleid für die Cocktailpartys der modernen Nigerianerin oder der *akwadzan* für die urbane Ghanaerin brachten auf diese Weise spezifische Modernen hervor, gegründet jeweils im eigenen kulturellen Archiv.

Zu den weiteren Innovationen dieser Art gehörte auch die Culotte, eine Damenhose mit weitem Hosenbein, einem taillenengen Bund und einer Länge zwischen Knöchel und Knie, die Shade ebenfalls mit Stickerei versah.⁶⁷⁴ Die Culotte wurde von der *sokoto*, einer weiten Männerhose mit Tunnelzug, inspiriert, konnte ebenfalls aufwendig bestickt sein und wurde normalerweise unter der *agbada* getragen (Abb. 5). Wass zählt die *sokoto* zur Gruppe der "male indigenous".⁶⁷⁵ Mit der Culotte konnte die Hose auf elegante Weise in die Damenmode eingeführt werden, da das Kleidungsstück visuell einem Rock entsprach und mit ihrer Form zugleich die Bewegungsfreiheit bot, die dem modernen Lebensstil entsprach.

Doch nicht nur die Formen, auch die Materialien passten sich dem neuen Habitus an. Für den Zeitraum 1960–1974 beschreibt Wass:

Furthermore, the second wrapper which added bulk around the middle of the body in a matronly effect is now unfashionable. The wrapper itself has become smaller and less bulky around the torso, and the shawl, indicating marriage seems to be vanishing from the fashion scene, especially among young people. Finally, a woman's *agbada* which bears the same name as the man's voluminous outer garment is currently fashionable. On the other hand, the wearing of fewer garments probably also signals a trend toward informality that began in Western fashions some time after 1940 when clothing became progressively lighter in weight and more comfortable.⁶⁷⁶

Shades eigene Textilexperimente betrafen Gewicht und Breite ihrer Stoffe. Leichtigkeit war das Gebot der Stunde, das nicht nur industriell produzierte Stoffe auszeichnete, sondern auch auf die ursprünglich schweren und eher steifen handgewebten Stoffe wie *aso-oke*

⁶⁷³ Siehe ebd., beispielsweise bestickter Kaftan S. 64, Anzeigen für "IRO complete" S. 78 und den Kaftan sowie bestickte Kleider im westlichen Stil S. 79, *two-piece* und *three-piece* S. 136, *agbada* und Kaftan S. 138.

⁶⁷⁴ Siehe ebd., S. 152.

⁶⁷⁵ Wass 1979, S. 345.

⁶⁷⁶ Ebd., S. 344–345.

übertragen wurde. Was die Stoffbreiten anging, so wurden die schmal gewebten Streifen zunächst auf sieben Inch (was etwa 18 cm entspricht) und später auf neun Inch (etwa 23 cm) verbreitert.⁶⁷⁷ Das erlaubte neue Designs, bei denen die Nahtstellen der zusammengefügten *aso-oke*-Streifen weniger auffällig waren.

Neben ästhetischen Innovationen brachte das Zusammenspiel der neuen Formen und leichteren Stoffe auch neue habituelle Erfahrungen mit sich, so dass die mit der neuen Zeitqualität verbundenen Attribute wie Bewegungsfreiheit und Leichtigkeit für mehr Mobilität direkt am eigenen Körper erfahren werden konnten. Hier zeigt sich die Rolle von Kleidung bei der Mitkonstitution der nigerianischen Moderne: Mittels Kleidung schreibt sich der moderne Lebensstil dem Körper als neuer Habitus ein.

'Menswear for women' – Umkodierungen des kulturellen Archivs

In Nigeria gehen die Formfindungsprozesse während des Übergangs der Kolonie zur Postkolonie mit der Beforschung des eigenen kulturellen Archivs einher. Charakteristisch dabei ist eine Überschreitung beziehungsweise Auflösung genderspezifischer Zuordnungen, die mit bestimmten Kunst- wie Kleiderformen verbunden sind.

Während die Damenmode Inspirationen aus der Männerkleidung bezieht, blicken die Mitglieder der Zaria *Art Society* auf Kunstformen, die traditionell von Frauen ausgeführt wurden. Erin Rice, die diesen Akt der Aneignung als "a means of self-modernizing" versteht, verweist auf die Problematik, die entsteht, wenn Überschreitungen genderspezifischer Zuordnungen (zu) einseitig verlaufen. Insbesondere kritisiert sie, dass die Adaptionen der künstlerischen Produktion von Frauen, etwa der *uli*-Malerei durch Uche Okeke oder *adire* durch Bruce Onobrakpeya, mit 'Modernität' assoziiert werden, so dass "its difference or otherness from that of 'tradition' comes into sharp relief".⁶⁷⁸

Welche Auswirkungen haben die Überschreitungen genderspezifischer Zuordnungen in der Mode? Betrachtet man die Mode der 1960er Jahre als "bound up with popular understandings of cultural transformation, with the re-calibration of gender roles, not least because of unisex fashion and the wearing of 'masculine' or 'feminine' clothes by the other sex", inwieweit kann diese Aussage auf Nigeria übertragen werden?⁶⁷⁹ Lassen sich Adaptionen aus der Männerkleidung als Ausdruck von Emanzipation verstehen, ebenso wie

⁶⁷⁷ Interview mit Shade Thomas-Fahm, Lagos, 01. September 2017.

⁶⁷⁸ Rice 2020, S. 24 und S. 87–88.

⁶⁷⁹ Fuhg 2021, S. 366.

das Tragen des Minirocks, über den Mary Quant später sagen wird: "It expressed the sixties, the emancipation of women [...] It was the beginning of women's lib"?⁶⁸⁰

Zur Beantwortung dieser Frage ist eine Studie aufschlussreich, die sich mit "female 'Al-hajis'" im südöstlichen Nigeria beschäftigt.⁶⁸¹ Misty Bastian registriert hier in den 1980er Jahren einen Wandel von Kleidungspraktiken: "[S]ome (mostly urban) women actually were beginning to take on male dress as part of their everyday wear."⁶⁸² Bei dieser neuen Kleidungspraxis handelt es sich um die Adaption eines männlichen Kleidungsstücks "associated with well-to-do Muslim men from the north, the so-called 'Hausa' or 'Alhaji' style", also der *agbada* im südwestlichen Nigeria. Auch wenn sich diese Studie auf die 1980er Jahre bezieht, so ist sie im Hinblick auf die Verbreitung von Trends von Interesse, die von Lagos ausgehen, worauf Bastian explizit verweist, und in anderen Teilen Nigerias aufgegriffen werden.⁶⁸³ Laut Bastian lag die Motivation der Frauen, die Adaptionen des *alhaji*-Stils trugen, darin, "to make a public statement about transformations in gender, education, and economic status that they had already experienced or that they considered the obvious next step in 'development' for their country".⁶⁸⁴ Neben diesen soziokulturellen Gründen gab es aber auch praktische Überlegungen, wie an einem Beispiel beschrieben wird:

One woman of my acquaintance had a less bulky overtunic constructed that opened down the front, rather like a long vest. Like the *agbada*, she wore this on top of a simply cut, knee-length shirt and drawstring trousers. The frontal opening of the tunic allowed for an elaborate and continuous embroidery that was different in appearance from that of 'traditional' Hausa-style. The effect, as she told me in English, was 'to slim me down, and to let me be comfortable'.⁶⁸⁵

Mit diesen Eigenschaften erinnert das Kleidungsstück an die bestickten Kaftankleider von Shade. So wird an diesem Beispiel erneut deutlich, dass neue habituelle wie ästhetische Eigenschaften ausschlaggebend für diesen spezifischen Kleidungsstil sind, mit dem zugleich das kulturelle Archiv der Frauenkleidung erweitert wird. Dabei reagiert der neue Kleidungsstil mit seinem komfortablen Tragegefühl oder der schlanken Körperform auf neue gesellschaftliche Bedingungen und wird zugleich aus der eigenen Kultur heraus legitimiert.

⁶⁸⁰ <https://www.vam.ac.uk/articles/the-miniskirt-myth>, aufgerufen am 08. Mai 2023.

⁶⁸¹ Bastian 1996.

⁶⁸² Ebd., S. 104.

⁶⁸³ Bastian schreibt hierzu: "[S]ome of the young Onitsha women of my acquaintance heard about the style from friends in the Nigerian metropole, Lagos." Siehe ebd., S. 108.

⁶⁸⁴ Ebd., S. 104.

⁶⁸⁵ Ebd., S. 107.

Doch anders als in Lagos (zumindest soweit bekannt) stoßen die Adaptionen aus der Männerkleidung im südöstlichen Teil des Landes auf Widerstand. Dieser zeigte sich entlang der textilen Kette und hatte gesamtgesellschaftliche Auswirkungen: Zwar verkauften die Stoffhändler den für den *Alhaji*-Look beliebten Brokatstoff an Frauen, aber nur, solange sie davon ausgehen konnten, dass dieser für ihre männlichen Familienmitglieder bestimmt war. Wollten Frauen das Material für sich selbst erwerben, verweigerten die Händler den Verkauf. Ähnliche Schwierigkeiten ergaben sich bei dem Versuch, Hausa-Schneider davon zu überzeugen, ein Männerkleidungsstück für Frauen zu machen – “they actively resisted the idea of making menswear for women”.⁶⁸⁶

Kompromisse konnten dahingehend gefunden werden, dass die Stickereien von Hausa-Schneidern angefertigt, die Näharbeiten selbst aber von Igbo-Näherinnen vorgenommen wurden. Während in diesen Fällen die Auftraggeberinnen des neuen Modestils nur erfinderisch genug sein mussten, führte die neue Kleidungspraktik zu einem Konflikt der Generationen. Insbesondere die Älteren standen den genderüberschreitenden Praktiken negativ gegenüber, da sie in ihnen eine Missachtung moralischer, religiöser oder spiritueller Grenzen sahen.⁶⁸⁷

Sieht man die Entwicklung des *Alhaji*-Stils als Fortführung von Entwicklungen an, die ihren Ausgang im Lagos der 1960er Jahre nahmen, so verdeutlicht dieses Beispiel die Definition von Diskursen als 'Wissensvorräte durch die Zeit'. Sei es das Kaftankleid der Hostess-Linie oder der *Alhaji*-Stil, in beiden offenbaren sich “temporary but nonetheless embodied, historically specific identities”.⁶⁸⁸ Als Ausdruck gesellschaftlichen Wandels markieren Spiel und Bruch mit Stereotypen in Bezug auf Körper, Gender und Status einen Auflösungsprozess bis dato gültiger Normen. Als bewusste Strategie eingesetzt ermöglicht diese Vorgehensweise die Interpretation eines neuen Lebensstils mittels lokaler Formen, ermöglicht es, ihn aus der eigenen Kultur zu speisen, statt westliche Setzungen zu übernehmen. Dass diese Strategie sowohl in der Kunst als auch in der Mode zur Anwendung kam, zeigt das gestalterische Potenzial, das im Überschreiten genderspezifischer Zuordnungen liegt: Elemente der eigenen Kultur, die zuvor aufgrund gesellschaftlicher Normierungen unzugänglich waren, erfahren eine Aktivierung, stehen nun als Repertoire-Erweiterungen im kulturellen Archiv zur Verfügung und eröffnen neue Möglichkeiten “to transcend European models”.⁶⁸⁹

⁶⁸⁶ Ebd., S. 108.

⁶⁸⁷ Vgl. ebd., S. 109ff.

⁶⁸⁸ Ebd., S. 100.

⁶⁸⁹ Okeke-Agulu 2015, S. 92, siehe auch Kapitel 2.3.3 in vorliegender Arbeit.

Als dekolonisierende Strategie unterscheidet sie sich von früheren ästhetischen Praktiken des Widerstands: Während dort im Wesentlichen eine Verlagerung von westlicher auf lokale Kleidung stattfand, das heißt Refigurationen des Archivs im Sinne einer Verlagerung des Schwerpunkts (was auch Wass' Studie bestätigt), zeigt sich ab den ausgehenden 1950er und frühen 1960er Jahren eine neue Vorgehensweise: Mischformen, Umkodierungen und Neuformationen kennzeichnen den künstlerischen Umgang mit dem kulturellen Archiv. In dieser Verhandlung des politischen Umbruchs zeigt sich im Hallschen Sinne Identität als eine Politik der Positionierung, in der Kleidung als 'alternative Erzählung' zu westlichen Narrativen einen wirkmächtigen Beitrag zur Mitkonstitution einer nigerianischen Moderne leistet.

Welche Formen die Arbeit mit und an dem kulturellen Archiv in der Gegenwart annimmt und welche Strategien hier zum Einsatz kommen, beleuchtet das nächste Kapitel anhand von konzeptuellem Gegenwartsdesign.

4 Konzeptuelle Kleidung – Sartoriale Strategien im Lagos der Gegenwart

“Fashion can be more than just an ornament – what tends to happen in Nigeria, not only Lagos but in Nigeria in general, where it doesn’t need to say anything beyond ‘I am beautiful and rich’.”⁶⁹⁰

Ein halbes Jahrhundert nach Shakes Rückkehr nach Lagos, der Eröffnung von Nigerias erster Boutique und der Einführung der Ready-to-wear beginnt ein weiteres Kapitel der Modegeschichte in Lagos.⁶⁹¹ Mit der Gründung der Lagos Fashion Week (LFW) im Jahr 2011 fordert die Metropole ihre Anerkennung als 'fashion city' auf internationaler Ebene ein. Im gleichen Jahr, in dem die LFW erstmals (west-)afrikanisches Design einem nationalen wie internationalen Publikum vorstellt, erscheint auch die erste Ausgabe des Mode- und Lifestyle-Magazins *Style Mania*, gegründet von dem Fotografen Kelechi Amadi-Obi und dem Stylisten Dimeji Alara. Passenderweise findet der Launch des Magazins im Federal Palace Hotel statt, wo Shade gut fünfzig Jahre zuvor ihre erste Boutique eröffnet hatte.⁶⁹² In der Mode befruchten sich die beiden Neugründungen Lagos Fashion Week und *Style Mania* gegenseitig und markieren den Beginn einer neuen Ära in Lagos, die mit einer schnell wachsenden Infrastruktur rund um die Repräsentation von Mode einhergeht: Styling, Modefotografie, Haare/Makeup, Modellagenturen. Godson Ukaegbu, von 2013 bis 2017 Editor-in-Chief bei *Style Mania* und seit der Gründung mit dabei, spricht im Interview davon, dass es ein Ziel war, "to take away the brainwashing mentality that 'if it is white, it is right" und "to reflect culture and teach people to appreciate their own".⁶⁹³ Viele Fotostrecken des Magazins werden im urbanen Stadtraum von Lagos produziert, oft an ungewöhnlichen Orten wie in den quirlichen, engen Gassen des geschäftigen Balogun Market

⁶⁹⁰ Gespräch mit Yegwa Ukpo und Bubu Ogisi am 18.10.2018 bei *hFACTOR*. Dieses fand im Rahmen des Workshops *Fashion Cities: The Spaces, Visualities, and Politics of Fashion in Lagos and Beyond* der DFG-Research Group "Fashion and Styles in African Cities" vom 16.–18. Oktober 2018 in Lagos statt.

⁶⁹¹ Dass über den Zeitraum der 1970er bis 1990er Jahre wenig bekannt ist, lässt sich auf die politische Situation in Nigeria zurückführen, die zwischen 1966 und 1999 weitestgehend von Militärdiktaturen geprägt war. Mit der Rückkehr zu demokratischen Strukturen im Jahr 1999, begleitet von neuen digitalen Technologien sowie neuen Formen globaler Vernetzung, begannen sich ab den 2000er Jahren erste Auswirkungen zu zeigen, die auch in der Entstehung neuer Plattformen in anderen Kulturbereichen wie Film, Musik und Kunst zum Ausdruck kommen. Krings und Simmert nennen für die Musikbranche die Einführung von Digital Audio Workstation-Software in den frühen 2000er Jahren als wesentlichen Faktor und für die Filmbranche den Start des Africa Magic Channels im Jahr 2003, der von dem südafrikanischen digitalen Satellitenfernsehsender DSTV betrieben wurde und der Nollywood-Produzenten neue Vertriebsmöglichkeiten eröffnete, siehe Krings und Simmert 2020, S. 183–184. Auch die Nollywood-TV-Serie *Battleground*, die in Kapitel 4.1.2 besprochen wird, wurde auf Africa Magic ausgestrahlt. Das Entstehen neuer Plattformen in der Kunst zeigt sich in Lagos in den Gründungen unabhängiger Kunsträume wie dem Center of Contemporary Art (2007), African Artist Foundation (2007), Vernacular Art Laboratory (2015), Arthouse Foundation (2015), Revolving Art Incubator (2016), 16/16 (2016), hFACTOR (2017), The Treehouse (2018), Angels and Muse (2018) sowie der ersten Lagos Biennale im Jahr 2017. Siehe hierzu auch Onwuegbucha 2021. Zur Entwicklung von neuen Räumen zur Verhandlung von Kunst auf dem afrikanischen Kontinent siehe Pinther, Nzewi u.a. 2015.

⁶⁹² <https://mania425.rssing.com/chan-18745508/latest-article7.php>, aufgerufen am 14. August 2023.

⁶⁹³ Interview mit Godson Ukaegbu, Lagos, 23. Oktober 2018.

oder ikonischen Orten wie dem Tafawa Balewa Square (TBS) im Zentrum von Lagos Island. Modefotografie biete die Gelegenheit, auf die gegensätzlichen, in Lagos existierenden Realitäten aufmerksam zu machen, so Ukaegbu: "We travel through our movies or music videos, so I felt, if I could make my eye travel and see things, I can use fashion to tell people those things exist."⁶⁹⁴ Mittels Modefotografie ließen sich auch kritische Kommentare zur sozialen Realität in Lagos machen, jedoch "glossed over as glamour".⁶⁹⁵ In diesem Sinne versteht sich das Magazin als ein Zeitdokument: "If you want to tell a story about Lagos' urban life, you put Jazzhole, you put Art Café, you put Alára into one story, you put fashion in that space and tell the story of the space in six images. It also captures the time in which these clothes were relevant."⁶⁹⁶

Repräsentieren LFW und *Style Mania* im Wesentlichen Designermode, existieren neben diesen glamourösen und schillernden 'fashion worlds' noch unzählige weitere. Sind die Mode-Welten bis in die 1960er Jahre, wie die vorausgegangenen Untersuchungen aufzeigen, mit zwei Hauptstilen – westliche Mode und westafrikanische Mode in lokalen Ausprägungen – und den daraus entstehenden Mischformen noch überschaubar, finden sich in der Gegenwart eine fluide Vielzahl von nebeneinander existierenden oder sich überlagernden Mode-Welten mit jeweils spezifischem Charakter. Dabei reicht die Bandbreite von "Versage" – Raubkopien von Designermode produziert in China – am unteren Ende des Spektrums bis hin zu luxuriöser "spectacular femininity" am oberen Ende.⁶⁹⁷ Der Zwischenraum wird von Mode-Welten gefüllt, die von lokalen, westlichen und hybriden Formen gekennzeichnet sind oder im Kontext kultureller Genres wie Film und Musik entstehen. Eine relativ junge Entwicklung ist konzeptuelle Mode, die sich ebenfalls auf die frühen 2010er Jahre datieren lässt.

⁶⁹⁴ Ebd.

⁶⁹⁵ Ebd.

⁶⁹⁶ Ebd.

⁶⁹⁷ Vgl. Gaestel 2017 und Dosekun 2020.

4.1 Lagos Fashion Worlds

*“Fashion is a catalytic element to help foster a counterculture, not just in Lagos, but in Nigeria.”*⁶⁹⁸

Auf drei dieser vielfältigen Mode-Welten in Lagos soll im Folgenden näher eingegangen werden. Dabei wird der Fokus zunächst auf jene 'fashion worlds' gerichtet, die laut Rovine ihre Inspirationen aus eigenen Geschichten, Ökonomien und Erfahrungen beziehen und mit anderen kulturellen Genres wie Musik und Film in Verbindung stehen.⁶⁹⁹ Auch in diesen Bereichen werden – mit unterschiedlichen Mitteln – sartoriale Strategien für (nationale) Identitätspolitiken eingesetzt. Das dritte Beispiel hingegen widmet sich dem Aufkommen konzeptueller Mode in Lagos und dient zugleich der Ein- und Überleitung zu den nachfolgenden Fallstudien.

4.1.1 Bühnenoutfits als Kommunikationsmedien

Eine dieser lokal situierten Mode-Welten in Lagos, die den Bereich der Musik tangiert, ist gekennzeichnet vom *flow* gestickter Motive. Diese zierten ursprünglich die aufwendig bestickten Roben der Hausa in Nordnigeria, entwickelten sich dann aber zu identitätsstiftenden Symbolen auf Bühnenoutfits. Zum Ursprung der Motive schreibt Heathcote:

The precise origins of many of the motifs used in Hausa embroidery will probably never be known. Variations of some, such as the *dagi* (knot), can be found in various parts of Africa which are far removed from each other. [...] Some of the shapes also occur in Hausa body decoration, as well as in the ornamentation of calabashes, basketware, leatherwork, and interior and exterior walls of decorated buildings.⁷⁰⁰

Viele der Motive sind geografisch zurückzuverfolgen, da sie die *flows* widerspiegeln, die durch Handelskontakte mit Nordafrika, dem Yorubaland im Süden, Bornu im Osten und Timbuktu im Westen entstanden.⁷⁰¹ Zuordnungen lassen sich auch in Bezug auf die Gestaltung der Motive treffen: Heathcote zufolge basieren die von Hausa-Handstickern entwickelten Designs zumeist auf einfachen geometrischen Formen, etwa geschwungenen und ineinandergreifenden Formen, langgezogenen Dreiecken und Rechtecken. Arabeske

⁶⁹⁸ Gespräch mit Yegwa Ukpo und Bubu Ogisi am 18.10.2018 bei *hFACTOR*.

⁶⁹⁹ Rovine 2015, S. 29.

⁷⁰⁰ Heathcote 1972, S. 18.

⁷⁰¹ Das historische Reich Bornu lag auf dem Gebiet der heutigen Staaten Nigeria, Niger und Tschad südwestlich des Tschadsees und war ein wichtiger Handelsknotenpunkt zwischen Nordafrika, dem Niltal und den Subsahara-Regionen.

und pflanzliche Formen hingegen verweisen auf Einflüsse der islamischer Kunst Nordafrikas und des Mittleren Ostens.⁷⁰²

Ästhetisches Wissen zeigt sich in der Verbindung der Motive zu sogenannten 'charm signs', auf die Heathcote aufmerksam macht: "Significant connections may be found between embroidery motifs and certain charm signs. The use of charms is very common in Hausaland, and 'charm clothes', into which potent phrases written on paper are sewn, though not common, can still be bought."⁷⁰³

Mit dem Aufkommen der Maschinenstickerei verweisen die Namen der Motive auf ihre Herkunft – 'yar Dakar' bedeutet 'Tochter von Dakar (Senegal)' oder 'yar Kumasi' 'Tochter von Kumasi (Ghana)' –, deuten aber auch auf Handelszentren und Handelsrouten hin: "What in Zaria, for instance, is called 'yar Dakar' decoration is in Bauchi called 'yar Zaria, the alternative term being taken from the name of the place where items are at some stage purchased."⁷⁰⁴ Auch führt die Maschinenstickerei zur Entwicklung neuer Designs: Liegt der Fokus in der Handstickerei weiterhin auf traditionellen Mustern, wird das Repertoire der Maschinenstickerei um neue Motive erweitert.

Während des Ölbooms in den 1970er Jahren stieg die Nachfrage nach (maschinen-)bestickter Kleidung und ging mit einer Variante der lokalen Männerkleidung einher, die sich durch leichtere Stoffe und kürzere Oberteile auszeichnete.⁷⁰⁵ Diesen neuen Kleidungsstil verband ein Designstudent aus Zaria namens 'Mr. Mike' Mitte der 1970er Jahre mit einer Stickerei, genannt *alakwa*, bei der Motive mit weißem Garn normalerweise entlang des Ausschnitts gestickt werden. Mr. Mikes Innovation bestand darin, Fulani-Kalebassen mit eingravierten Motiven als Vorlage zu nehmen und stilisierte Versionen der Fulani-Motive großzügig über Oberteil und Hose zu verteilen.⁷⁰⁶

Dieses Design inspirierte in der Folge auch den Sänger Fela Anikulapo-Kuti, der die Stickereien für seine Bühnenoutfits übernahm. Diese ließ er ebenfalls in Zaria anfertigen, jedoch nicht ohne selbst kleine Änderungen vorzunehmen.⁷⁰⁷ Auf dem Instagram-Kanal 'felakutiofficial' ist Kuti in vielen Varianten dieser bestickten Bühnenoutfits im *alakwa*-Stil zu sehen, mit eng anliegender, taillenkurzer Jacke oder Hemd und enger Hose oder nur

⁷⁰² Vgl. Heathcote 1972, S. 19.

⁷⁰³ Ebd., S. 18.

⁷⁰⁴ Ebd., S. 82.

⁷⁰⁵ Vgl. hierzu auch Maiwada und Renne 2007, S. 37.

⁷⁰⁶ Vgl. ebd., S. 40.

⁷⁰⁷ Vgl. ebd. sowie die Abb. 10–12 auf S. 41.

mit Hose bekleidet, im typischen 1970er-Jahre-Stil.⁷⁰⁸ Die gestickten Motive zieren dabei nicht nur in Weiß, sondern in vielen verschiedenen Farben die Kleidung. Kutis Bühnenkleidung sorgte für eine große Popularität des Stils, der in der Folge auch für die Frauenkleidung übernommen wurde.⁷⁰⁹ Waren die gestickten Motive für *babban riga* und *agada* ursprünglich islamischen Ursprungs oder verwiesen auf lokale Formen, so avancierten die neuen Designs in den 1970er Jahren durch Kuti zu Zeichen des Afrikanischen per se. Kutis sartoriale Politiken, ebenso wie seine Musik, waren Ausdruck von 'Africanness' – entsprechend 'I be Africa man original', eine Textzeile aus dem Song *Gentlemen*. Damola Durosomo schreibt:

For him, true 'Africanness' meant refusing to subject himself to the ways of others or compromise himself for the sake of conformity and assimilation. Achieving full liberation meant rejecting the customs and rules of the oppressor—all the way down to the oppressor's clothing. Fela's aesthetic was meant to be understood as the antithesis of that of the deadpan politicians and military leaders that he so often criticized.⁷¹⁰

Als Musik-Ikone und politischer Aktivist war die Auswahl seiner Kleidung "a mirror of his political views, equally forthright and expressive, and a reminder that fashion can be a form of politics".⁷¹¹ Wird hier der Einsatz von ästhetischem Wissen vor allem auf symbolischer Ebene gedeutet, schwingt auf der materiellen Ebene eine weitere Bedeutungsebene mit – die des Bühnenoutfits als visuelles *oriki*, das seine Agency während der Performance im Zusammenspiel von Musik/Klang, Kleidung und Bewegung entfaltet.

Die Stickereien, die sich in knalligen Farben von den zumeist unifarbenen Stoffen, auf die sie gestickt sind, leuchtend abheben, finden in der Gegenwart Aktualisierungen: Chicano, ein Künstler aus Yaba, produziert Musikvideos und lässt dafür eigene Outfits anfertigen.⁷¹² Sein Wohnhaus im afrobrasilianischen Stil befindet sich in unmittelbarer Nähe zu Kutis erstem Nachtclub, dem *Old Afrika Shrine*. In Anlehnung an diesen ist es in einem eklektischen 'Schrein'-Stil gestaltet und steht für Fotoshootings und Filmaufnahmen zur Verfügung. Die von Chicano entworfenen Outfits sind im 'Fela-Stil' bestickt; die dabei verwen-

⁷⁰⁸ Siehe beispielsweise *felakutioofficial*, Instagram [29.12.2015], https://www.instagram.com/p/_2tF7VqlgG/?igsh=MW9qZ3ppMzZobnV6Mw== oder *felakutioofficial*, Instagram [08.05.2017] https://www.instagram.com/p/BT1WQp6AP_G/?igsh=cGZoZnZrNWpuOGd5, aufgerufen am 26. September 2024.

⁷⁰⁹ Vgl. ebd.

⁷¹⁰ <https://www.okayafrica.com/fela-uti-radical-fashion-icon/>, aufgerufen am 04. August 2023.

⁷¹¹ Ebd.

⁷¹² Genaueres über Chicanos berufliche Aktivitäten war nicht in Erfahrung zu bringen. Trotz mehrmaliger Nachfrage bleiben seine Antworten unverbindlich und ein vereinbartes Interview, von dem ich mir nähere Informationen erhoffte, entpuppte sich stattdessen als kleine Party, zu der er weitere Freunde eingeladen hatte. Interview mit Chicano, Lagos, 29. August 2017.

deten Motive sind jedoch nicht kopiert, sondern basieren auf Symbolen, die er selbst entworfen hat, wie er mir am Beispiel eines mit warmem Goldton bestickten Oberteils erklärt (Abb. 31). Eine Art auf dem Kopf stehendes Dreieck mit abgerundeten Ecken, das im Inneren dreigeteilt ist, ziert die Brust- und Saumpartien und ist jeweils durch eine schlängelnde Linie mit einer Spirale verbunden. Chicanos Entwurf stellt Nigeria dar, als dreigeteiltes Land, entsprechend der drei größten ethnischen Gruppen Yoruba, Igbo und Hausa und ihrer Lage im Südwesten, Südosten und Norden des Landes. Mit der Spirale verbindet Chicano Einheit. Waren bei Kuti die Motive im panafrikanischen Sinne mit 'Africanness' verbunden, finden bei Chicano Umkodierungen statt, die ihre Botschaften weniger nach außen als vielmehr nach innen richten.

Hier zeigen sich Identitätspolitiken, die sich aus eigenen Geschichten speisen und zeitliche wie geografische *flows* sichtbar werden lassen – als lokal situierte Designgeschichte(n). Solche materialisierten Diskurse um nationale Identität sind jedoch nicht nur in der Musik, sondern auch im Film zu finden.

4.1.2 'Uniting people through dress' – Sartoriale Strategien im Film

Auch Nollywood, wie Nigerias Filmindustrie genannt wird, gibt erhellende Einblicke in eine spezifische Modewelt, deren Einfluss weit über Nigeria hinaus reicht, mit einer Produktion von ca. 2.500 Filmen jährlich und etwa 30 Millionen Zuschauern weltweit.⁷¹³ Was die Fernsehserie *Battleground*, ein Drama um einen Milliardär und seine beiden Familien, in diesem Zusammenhang mit Blick auf Mode besonders interessant macht, ist eine eigene Inhouse-Designabteilung. Regionale wie internationale Trends werden hier aufwendig recherchiert und fließen in den Entwurf der Kleidung ein. Mit anderen Worten: Es wird ein sehr hohes Budget für Kostüm und Styling aufgewandt. Für zusätzliches Renommee sorgt dabei der britisch-nigerianische Modedesigner Ade Bakare, der die repräsentative Garderobe für eine der Hauptdarstellerinnen entwirft.

Kreativdirektor Mike-Steve Adeleye erklärt bei meinem Besuch am Set, einer luxuriösen Villa in Lagos' Stadtteil Lekki Phase One, dass die Kleidung der Darsteller:innen von realen Vorbildern inspiriert ist und sich mit ihren Anleihen sowohl auf nigerianische wie auf internationale Persönlichkeiten bezieht. Als Beispiel nennt er Michelle Obama, die wiederum für das Tragen nigerianischer Designlabels wie *Maki Oh* oder *Duro Olowo* bekannt ist. Adeleye bezeichnet die für *Battleground* entworfene Mode als gesellschaftlichen Spiegel:

⁷¹³ Vgl. Tella 2021, S. 42. Der Besuch des Filmsets von *Battleground* fand am 04. September 2017 statt und wurde von Adeju Thompson vermittelt, der dort einige Monate in der Designabteilung gearbeitet hatte.

“It’s like a mirror – we borrow from reality.”⁷¹⁴ Auch hebt er hervor, dass die Serie gerade wegen ihrer Mode viel Aufmerksamkeit erfährt und dass die Rückmeldungen der Zuschauer:innen wiederum in den Entwurf künftiger Outfits einfließen. Auf meine Frage, ob sich in diesem Zusammenhang Trends erkennen lassen, antwortet er, dass sowohl 'prints', also *ankara*, als auch 'lace' ungebrochen hoch im Trend liegen.

So ist die Nollywood-Produktion einerseits Spiegel aktueller Modetrends, andererseits kulturspezifischer Ausprägungen, auf die sich Adeleye mit dem Yoruba-Begriff *owambe* bezieht, was so viel wie “being there” or ‘representing’ bedeutet.⁷¹⁵ Gemeint ist damit ein starker Drang zur Selbstdarstellung – “to look as flashy, as glamorous as you can”.⁷¹⁶ “In Lagos, people love false presentations of themselves”, bemerkt er, und führt aus:

There is so much emphasis on image that even when that is not a person’s reality, once you’re going out, it’s a big deal. There are things like wedding ceremonies every Saturday and parties and even church on Sunday. It’s especially for females, it’s about showing off my new outfit, looking the best, it’s like a kind of unspoken competition, like, I have to look better than this person – even when you can’t afford it.⁷¹⁷

Doch spiegelt die Serie nicht nur den Habitus in Lagos und insbesondere der Yoruba wider, sondern will alle drei großen ethnischen Gruppen Nigerias – Hausa, Igbo und Yoruba – repräsentieren, was sich in einer relativ ausgewogenen Verteilung der Rollen zeigt. Die Produktionsmanagerin, 'Madam Rose' genannt, erklärt zu den Kleidungsstilen in Nigeria:

Just from the way you’re dressed I might be able to tell where you are from, from which part of the country, and sometimes I won’t be able to tell. We have some cultures that are very similar in dressing. When you see somebody who is Igbo, for example, and someone who is from Edo, they are alike in the dressing. But when they speak their language, then you know, they are not from the same place but they dress the same way. If you meet a Yoruba woman who is dressed in a Yoruba way, you automatically know, this person is Yoruba. But at the same time, you see some Yoruba women dressed the Igbo way. It just shows that there is unity in the nation – I can dress like someone from your place and you can dress like someone from my place. And we have the Hausa too, and you can almost tell, even when we use the same fabrics, there is a certain way a Hausa woman would choose to make her dress. There is always a difference and you can tell, if you stayed here long enough.⁷¹⁸

⁷¹⁴ Interview mit Mike-Steve Adeleye, Lagos, 04. September 2017.

⁷¹⁵ Ebd.

⁷¹⁶ Ebd.

⁷¹⁷ Ebd.

⁷¹⁸ Interview mit Madam Rose, Lagos, 04. September 2017.

Werden verschiedene ethnische Gruppen im Film repräsentiert, sollte jede eindeutig am entsprechenden Habitus (wieder-)erkennbar sein: "A huge research has to be done, because if you're not careful, you could get the audience confused."⁷¹⁹

Das gilt auch für aktuelle gesellschaftliche Kleidungsnormen, die auf stereotypisierende Weise Umsetzung finden: Bei der Arbeit trägt der Yoruba-Mann Anzug, beim Besuch von Freunden *agbada*; die Igbo-Frau kombiniert in der Öffentlichkeit prestigeträchtige Igbo-Kleidung mit teuren Accessoires und trägt zu Hause "smart casuals".⁷²⁰

Auch wenn monetäre Interessen und Zuschauerquoten hier vermutlich keine geringe Rolle spielen, zeigt sich am Beispiel von *Battleground*, was Madam Rose über die Identitäts-politiken der Fernsehserie sagt: "Film can unite people."⁷²¹ Vor allem aber zeigt die Serie, wie Diskurs(re)produktion funktioniert, insbesondere in Bezug auf die Konstruktion und Zusitzung dessen, was als 'Yorubaness' empfunden beziehungsweise über die Serie transportiert wird: Durch die aufwendige Recherche des Styling-Teams werden einerseits neueste Trends in Lagos sowie auf internationaler Ebene identifiziert, aufgegriffen und in die Filmgarderobe übersetzt, andererseits dient die Kleidung der Serie den Zuschauer:innen als Inspirationsquelle, die diese wiederum aufgreifen und in ihren Alltag übernehmen. Kulturell bedingte Körperbilder, spezifische Körperpraktiken und Gendernormen ebenso wie Statusfunktionen werden der Kleidung eingeschrieben und dabei bestehende "Normen, Dispositionen und Verhaltensmuster" reproduziert.⁷²²

Somit stellt das Genre 'Film' ebenfalls eine wichtige Diskursposition dar und ist zugleich eine Praktik der Diskurs(re)-produktion, die – gerade weil es sich um Film handelt – aufzeigt, dass "es sich bei sozialen Phänomenen um Konstruktionen handelt, die auf konstruierende Praxisformen zurückzuführen sind".⁷²³ Doch gilt dies nicht nur für Nigeria, sondern auch weit über die Grenzen des Landes hinaus. Mit Millionen von Zuschauern weltweit erreichen die Nollywoodproduktionen ein breites Publikum.⁷²⁴ Die Auswirkungen auf den afrikanischen Kontinent sind dabei so markant, dass bereits von einer "Nigerianization" afrikanischer Popkultur gesprochen wird.⁷²⁵ Olawuseun Tella nennt diesbezüglich Beispiele: "Nollywood has influenced the dress of Kenyan politicians and Congolese pastors, and the accents of some South African students, as well as hair stylists in the

⁷¹⁹ Ebd.

⁷²⁰ Interview mit Mike-Steve Adeleye, Lagos, 04. September 2017.

⁷²¹ Interview mit Madam Rose, Lagos, 04. September 2017.

⁷²² Samida, Eggert u.a. 2014, S. 35.

⁷²³ Diaz-Bone 2006, o.S. Siehe Absatz 17, 5. Diskursanalyse als reflektierte Rekonstruktion.

⁷²⁴ Tella 2021, S. 42.

⁷²⁵ Krings und Simmert 2020, S. 182.

DRC, South Africa, Mozambique, and Zimbabwe [...] and fashion designers across Africa and the diaspora.”⁷²⁶

Mit Nigerias aufstrebender Kreativwirtschaft, zu der neben Nollywood ebenso Afrobeat-Musik und Mode zählen, und zunehmender Einflussnahme zeigt sich ein Wandel in den globalen *flows*: “Africa was long seen primarily as an importer of global cultural forms, but it is now on the verge of becoming a major exporter of popular culture to the world.”⁷²⁷

4.1.3 Der Concept-Store *Stranger* und die Entwicklung konzeptueller Mode in Lagos

Geht man davon aus, dass ein neuer Typus von Mode mit neuen Verkaufskonzepten und einem neuen Setting einhergeht, so ist das, was für die junge Mode der *Swinging Sixties* die Boutique war, heute der Concept-Store.⁷²⁸ Zu Beginn der 2010er Jahre gab es in Lagos kaum Modegeschäfte “with a very definite identity”, wie Yegwa Ukpo rückblickend feststellt.⁷²⁹ Entweder waren diese “functional with a lot of clothes or small boutiques in shopping complexes”.⁷³⁰ Eine Ausnahme bildete *Temple Muse*, eine 2008 gegründete luxuriöse Lifestyle-Boutique, die aus einer Kunstmuseum hervorging und sich in einer Villa in Victoria Island befand.

Lagos’ erster Concept-Store mit dem Namen *Stranger* wird 2013 von dem Ehepaar Bibi und Yegwa Ukpo gegründet. *Stranger* befindet sich in Lekki Phase One, einem wohlhabenden Stadtteil an der Lagune, der in westlicher Richtung an Victoria Island anschließt und mit dem gegenüberliegenden Ikoyi über die (ebenfalls 2013 in Betrieb genommene) Lekki-Ikoyi Link-Bridge verbunden ist.⁷³¹ Der Concept-Store befindet sich im Erdgeschoß eines Wohnhauses und gibt sich von außen nicht zu erkennen. Nur ein kleines Schild an der Eingangstür kennzeichnet den Zugang. Beim Betreten des Stores müssen sich die

⁷²⁶ Tella 2021, S. 43.

⁷²⁷ Krings und Simmert 2020, S. 182, siehe auch Tella 2023.

⁷²⁸ Unter der Bezeichnung 'Concept-Store' sind Einzelhandelskonzepte zu verstehen, die eine kuratierte Auswahl von Produkten in Verbindung mit Kunst, Design, Gastronomie und/oder neuen Formaten wie Coworking-Spaces und Kulturevents präsentieren. Zu den frühen und wichtigsten zählen *10 Corso Como* in Mailand (gegründet 1990 von Carla Sozzani), *Colette* in Paris (1997–2017, gegründet von Colette Roussaux) und *Dover Street Market* in London (gegründet 2004 von Rei Kawakubo/*Comme des Garçons*).

⁷²⁹ Interview mit Yegwa Ukpo, Lagos, 21. Oktober 2018.

⁷³⁰ Ebd.

⁷³¹ Dieser Aspekt ist infrastrukturell von großer Bedeutung, da Lekki Phase One nun wesentlich schneller von Ikoyi und auch vom Mainland aus erreicht werden kann.

Augen zunächst an den dunklen Innenraum gewöhnen, in dessen hinterem Bereich ein diffuses pinkfarbenes Licht die Dunkelheit durchbricht.

Stranger ist, wie der Name ankündigt, anders als andere Läden in Lagos, ist Laden und Café, Coworking-Space und Bibliothek zugleich, mit einer sorgfältig kuratierten Auswahl an Kleidung. Das Ladenkonzept wurde mit einem befreundeten spanischen Architekten entwickelt, der für das Projekt erstmalig nach Lagos kam. Ein frischer Blick von außen sollte es sein, der die Atmosphäre von Lagos einfängt, keine Kopie von Concept-Stores aus Übersee, die oft wie Galerien wirken, sondern vielmehr eine “Lagos/Nigerian/African kind of experience” zum Ausdruck bringen.⁷³² Die schwarz gestrichenen Wände und Decken – “nobody was doing this colour scheme at that time in Lagos” – sollten dabei einen scharfen Kontrast zur gleißenden Helligkeit von Lagos bilden: “When you have a sunny day and you enter, all the light is just gone. And then we brought light back from the center of the space, a space that we called the 'magenta room'.⁷³³ Diese Farbwahl spielt laut Ukpo eine wichtige Rolle:

One of those things was the idea of colour. Nigerian and African fashion in general tends to be looked at as a very bright, colourful kind of thing and I was trying to think about a very different expression of that. I am Nigerian but I am not wearing those clothes, but I still wanted some aspect of colour, and so we came up with the idea of the 'magenta space' – of having a dark space but still a pop-up colour in there.⁷³⁴

Bereits hier zeigt sich eine Gegenästhetik zum westlichen 'White Cube' des 20. Jahrhunderts, der hier zum 'Black Cube' wird. Zugleich werden Erwartungshaltungen und ästhetische Stereotypen, die mit (west-)afrikanischem Design in Verbindung stehen, unterwandert. Auch die Inneneinrichtung folgt diesen Prämissen. Dabei dient die urbane Ästhetik der Stadt als Inspiration: Variable Raumteiler sind von Moskitonetzen inspiriert, “construction barriers that they put to divide the road, we actually took a few of those to use it make a table, we wanted to take elements of Lagos but recontextualise them completely and do something else”.⁷³⁵ In dieser Herangehensweise, die auf Flexibilität setzt und das 'Unmonumentale' und Fragmentarische betont, liegen die Unterschiede zu anderen Multibrand-Stores wie *Temple Muse*, und man kann bereits erahnen, dass auch die hier gezeigte Mode anderen ästhetischen Prämissen folgen wird.⁷³⁶ Mit *Stranger* wird in Lagos ein Ort

⁷³² Interview mit Yegwa Ukpo, Lagos, 21. Oktober 2018.

⁷³³ Gespräch mit Yegwa Ukpo und Bubu Ogisi, Lagos, 18.10.2018.

⁷³⁴ Interview mit Yegwa Ukpo, Lagos, 21. Oktober 2018.

⁷³⁵ Ebd.

⁷³⁶ Zum 'Unmonumentalen' als eine Entwicklung in Kunst, Architektur und Design in den späten 2000er Jahren siehe beispielsweise die Ausstellung “Unmonumental” als Eröffnungsausstellung des New Museum of Contemporary Art in der Bowery Street in New York 2007. Siehe auch Weigand 2023, S. 157.

geschaffen, "where we can now show a different view of fashion because the current view had been very showy, very luxury focused".⁷³⁷ Dieser andere Blick auf Kleidung lässt sich am besten mit dem Begriff 'konzeptuell' fassen oder, wie Ukpo es ausdrückt, mit "wearing ideas".⁷³⁸

Ukpo, der selbst gerne konzeptuelle Kleidung wie jene von Yamamoto trägt, stellt mit *Stranger* seine weit zurückreichende Leidenschaft für Mode ins Zentrum seiner beruflichen Tätigkeit. Er betont die Rolle von Mode als kommunikatives Element, gerade in Nigeria: "With art, you are restricted to going to a gallery to see it or to someone's house, or with music, where you have to cut off yourself from the world to engage with, but with fashion, you have something to interact with people, asking, like, 'what is this, why are you wearing this?'".⁷³⁹ Zu *Strangers* Sortiment gehören Archivstücke von *Yohji Yamamoto* und *Junya Watanabe*, die zuvor in Lagos nicht erhältlich waren, und internationale Labels wie das italienische *Marvielab* oder das amerikanische *Abasi Rosborough*. Ebenso sind junge nigerianische Brands wie *Orange Culture*, *Kelechi Odu*, *Post Imperial*, *Kenneth Ize* oder von Designer:innen wie Bubu Ogisi und Adeju Thompson vertreten. Ursprünglich startete *Stranger* mit Männermode, "but core clients were women buying menswear", so dass auch Labels wie Bubu Ogisis *Iamisigo* hinzukamen, die eigentlich Frauenkleidung entwerfen, die wiederum von Männern getragen werden kann.⁷⁴⁰ Was diese Labels miteinander vereint, kann laut Ukpo am besten mit dem Begriff "weird" bezeichnet werden: eine spezifische Idee etwa, eine Botschaft oder Herangehensweise, die eine neue Perspektive auf Kleidung wirft.⁷⁴¹

Marvielab beispielsweise, 2006 gegründet von Mariavittoria Sargentini, die zuvor für das Avantgarde-Label *Carpe Diem* tätig war, widmet sich dem 'conscious dressing', bei dem die Grundelemente der Garderobe nach bestimmten Parametern neu interpretiert beziehungsweise konzipiert werden.⁷⁴² Ihre Inspirationen bezieht sie unter anderem von der Arte Povera-Bewegung, ihre Arbeitsweise gleicht künstlerischer Forschung: "What can I design within certain constraints?".⁷⁴³ *Carpe Diem* stellt Ukpo die Entwürfe des nigerianischen Schuhdesigners Shem Paronelli zur Seite, die von einer urbanen Ästhetik inspiriert sind, die Parallelen zur Arte Povera aufweist und mit ihren Referenzen an brutalistische Archi-

⁷³⁷ Interview mit Yegwa Ukpo, Lagos, 21. Oktober 2018.

⁷³⁸ Gespräch mit Yegwa Ukpo und Bubu Ogisi, Lagos, 18.10.2018.

⁷³⁹ Interview mit Yegwa Ukpo, Lagos, 21. Oktober 2018.

⁷⁴⁰ Ebd.

⁷⁴¹ Gespräch mit Yegwa Ukpo und Bubu Ogisi am 18.10.2018 bei *hFACTOR*.

⁷⁴²Siehe auch <https://www.marvielab.com/about/>, aufgerufen am 16. August 2023.

⁷⁴³ Gespräch mit Yegwa Ukpo und Bubu Ogisi am 18.10.2018 bei *hFACTOR*.

tekur und ungewöhnlichen Materialien eine Anti-Ästhetik zur glamourösen 'Yorubaness' in Lagos bildet.

Abasi Rosborough ist ein US-amerikanisches Designerduo, das sich mit Klassikern der Herrenkleidung wie dem Anzug beschäftigt und deren Aktualität im 21. Jahrhundert befragt.⁷⁴⁴ Ihre Kollektionen heißen 'Chrysalis', 'Hyperobject', 'Paradigm' oder 'Tailored Futurism' und zeichnen sich beispielsweise durch elastische Einsätze aus, die in die Kleidung eingearbeitet werden, um größere Bewegungsfreiheit zu erzielen.

Diese Auswahl verweist auf eine Form der Mode, die Barbara Vinken als 'postfashion' bezeichnet – eine 'Mode nach der Mode' –, die bis dato gültige Normierungen betreffend Körper, Gender und Status zur Neubewertung stellt.⁷⁴⁵ Bei der Auswahl konzeptueller Mode aus Japan und Italien mag zudem ein weiterer Aspekt eine nicht unerhebliche Rolle spielen, nämlich eine hohe Wertschätzung der (traditionellen) Handwerkskünste der eigenen Kultur, kombiniert mit einer 'avantgardistischen' Ästhetik, die vielen nigerianischen Mode-designer:innen als Inspiration beziehungsweise als Vorbild dient.⁷⁴⁶

Zur diskursiven Rahmung seiner Agenda bietet *Stranger* ein vielfältiges Begleitprogramm, das Ausstellungen, Filmvorführungen und (Färbe-)Workshops umfasst. 2016 entsteht in Zusammenarbeit mit dem British Council eine 'Maker Library', die dazu gedacht ist, "high quality design" zu fördern: "Each Maker Library is led by a librarian who is interested in fostering creative, social thinking and learning through making by running a dynamic programme of activities and workshops."⁷⁴⁷ Mit der *Maker Library* wandelt sich *Stranger* von einer Plattform, die kreatives Schaffen bislang nur ausstellte, in einen Ort kreativer Produktion. Mit vielen Kreativschaffenden in Lagos finden Kooperationen statt, so dass sich der Concept-Store – mit einer "active community built around" – immer mehr zu einem wichtigen Knotenpunkt in Lagos entwickelt.⁷⁴⁸ In vielerlei Hinsicht gibt *Stranger* dem kreativen Schaffen in Lagos eine alternative Stimme, wird zu einer Plattform für nigerianische De-

⁷⁴⁴ Siehe <https://abasirosborough.com>, aufgerufen am 16. August 2023. Abdul Abasi ist Amerikaner nigerianischer Herkunft.

⁷⁴⁵ Vgl. Vinken 2005, siehe auch Vinken 1993.

⁷⁴⁶ Zu den Designer:innen, die sich explizit auf japanisches Design beziehen, gehören Adeju Thompson und Papa Oyeyemi ebenso wie Rukky Ladoja von *Grey Projects* oder Gozi Ochonogor von *U.Mi-1*. Shem Paronelli hingegen findet seine Inspiration im italienischen Design und Lederkunsthandwerk. Interview mit Rukky Ladoja, Lagos, 02.09.2017; Interview mit Shem Paronelli, Lagos, 11.10.2018; Gespräch mit Gozi Ochonogor, München, 31.01.2020, im Rahmen der Konferenz *Fashion Atmospheres. Aesthetics and Practices in the Afropolis* des DFG-Projekts in München. Zu Adeju Thompson siehe Kapitel 4.2 und zu Papa Oyeyemi siehe Kapitel 4.4 in vorliegender Arbeit.

⁷⁴⁷ <https://www.britishcouncil.org.ng/events/maker-library>, aufgerufen am 17.08.2023.

⁷⁴⁸ Interview mit Yegwa Ukpo, Lagos, 21. Oktober 2018.

signer:innen, "who couldn't find a home retail-wise".⁷⁴⁹ Viele dieser jungen Designer:innen, die *Stranger* ins Sortiment aufnimmt, präsentieren zwar ihre Kollektionen auf der Lagos Fashion Week, sind in Lagos aber ansonsten nicht präsent.

Mit einer ungewohnten Ästhetik und den Kategorisierungsnormen einer heteronormativ geprägten Gesellschaft entgegengesetzt, bilden *Stranger* und die dort vertretenen Labels einen Gegenentwurf zum Etablierten, in dem neue Konzepte, die sich oftmals durch Genderfluidität und -unschärfe auszeichnen, eine wichtige strategische Rolle spielen. In diesen finden sich Verweise auf den androgynen Stil von japanischen *postfashion*-Labels wie *Comme des Garçons*, *Yohji Yamamoto* oder *Issey Miyake*, aber auch auf die in Nigeria marginalisierte LGBTQ-Community. So wird hier erneut das Potenzial von Mode als Verhandlungsort gesellschaftlicher Diskurse deutlich, gerade wenn diese mit (sprachlichen) Tabus belegt sind:

There is no voice here, there is no space, formal space, for the gay and transgender community, the LGBTQ community in general, there's nothing. It has been really, really encouraging to see fashion becoming that space – you can do all these things on the runway and there is no censorship. You can present men in women's clothes, and designers do it in different degrees. [...] I think it's very important because by repeated exposure, it makes people not see it as a failure.⁷⁵⁰

2018 schließt *Stranger* seine Türen. In den fünf Jahren seines Bestehens hat sich konzeptuelles Design zu einer festen Größe in Lagos etabliert. *Alára*, der von Reni Folawiyo 2016 eröffnete Luxus- und Lifestyle-Concept-Store im afropolitanen Stil, übernimmt einen Großteil der Labels ins eigene Sortiment, Ukpo fungiert als Berater bei der Auswahl der Männermode.

Für die 2010er Jahre kann *Stranger*, ebenso wie *Style Mania* (2011–2017), als zentraler Impulsgeber gelten, der Mode in Lagos auf eine neue Ebene hob und zu ihrer heutigen Rolle im globalen Modegeschehen beitrug. *Stranger* eröffnete dabei einen Raum, im konkreten wie übertragenen Sinne, für eine neue Form von Mode, für konzeptuelle Mode, und verhalf einer Vielzahl von Designer:innen in Lagos, in dem er ihnen eine Plattform gab, zu ihrem heutigen (internationalen) Renommee.

Drei dieser konzeptuellen Designpositionen sind Gegenstand der nun folgenden Fallstudien: *Lagos Space Programme*, *Iamisigo* und *Maxivive*.

⁷⁴⁹ Gespräch mit Yegwa Ukpo und Bubu Ogisi, Lagos, 18.10.2018 bei *hFACTOR*.

⁷⁵⁰ Interview mit Yegwa Ukpo, Lagos, 21. Oktober 2018.

4.2 Lagos Space Programme – Der Designer als (Auto-)Ethnograph

Zu den sphärischen, digitalen Klängen von *Earth by Means of the Currents* von *AR erscheinen Models in fließenden, avantgardistischen Silhouetten auf dem ganz in Schwarz gehaltenen Laufsteg, wie aus einer anderen Welt. Nuancierte Grautöne bestimmen die Farbpalette, weichfallende Wendejacken werden über langen Tuniken getragen, elegante Westen zu Workwear-Overalls und Arbeitshosen, kontrastiert von Wickelröcken und Lab Coats aus einem lokalen, blau-weiß gemusterten Stoff, dessen ungewöhnliche Musterungen Entwürfe des Labels sind. Die Kollektion von *Lagos Space Programme* mit dem Titel *Project 3.1 Awo-Workwear* ist dem *babalawo* gewidmet und wird von männlichen wie weiblichen Models präsentiert. Deren Bewegungen aktivieren verborgen eingearbeitete reflektierende Materialien, die Lichtreflexionen erzeugen und silberfarbene Blitze in Richtung des Publikums aussenden. Dann verklingen die sphärischen Klänge und mit ihnen das futuristische Momentum der “sartorial projects exploring African futures” (Abb. 32).⁷⁵¹

Mein erstes Treffen mit Adeju Thompson, dem Gründer von *Lagos Space Programme*, findet in Victoria Island statt, dem Finanz- und Geschäftsviertel von Lagos, das zwischen dem Golf von Guinea und der Lagune von Lagos liegt. 'V.I.', wie Victoria Island in Kurzform genannt wird, ist die Heimat der exklusiven Mode: Hier sind die luxuriösen Lifestyle-Stores *Alára* und *Temple Muse* sowie die Showrooms der meisten Modedesigner:innen angesiedelt, hier finden auch die verschiedenen Modewochen statt.⁷⁵² Wir treffen uns bei *16/16*, das zugleich Boutique-Hotel und Treffpunkt der Kreativschaffenden ist, Künstler:innen-Residenzen vergibt und einen Ausstellungsraum betreibt. Im achten Stock eines Hochhauses gelegen, gibt die große Glasfront den Blick frei auf eine Stadt, die vom Wasser geteilt ist, auf das benachbarte Lagos Island, Ikoyi, die Halbinsel Lekki und das in der Ferne jenseits der Lagune von Lagos gelegene Festland. Thompson trägt einen Prototyp aus seiner kommenden Kollektion, eine Hose im Arbeiter-Stil, er hat Stoffmuster und einige Kollektionsteile mitgebracht. Bei den Stoffmustern handelt es sich um eigene Textildesigns aus *adìrè*, dem in Reserve gefärbten, blau-weiß gemusterten Prestigetextil der Yoruba. *Lagos Space Programme* wurde 2017 gegründet, Thompsons Karriere als Modedesigner begann aber bereits 2014, als er nach einem Grundstudium in Kunst und Design und einem begonnenen Modedesign-Studium in England nach Nigeria zurückkehrte.

⁷⁵¹ Interview mit Adeju Thompson, Lagos, 07. Oktober 2018.

⁷⁵² Die Heineken Lagos Fashion Week im Oktober, das GTBank Fashion Weekend im November und die Arise Fashion Week im April sind die größten Veranstaltungen, dazwischen finden kleinere Mode-Events statt.

Zurück in Lagos nahm er an einem vom British Council geförderten Programm für junge Designer:innen teil, das eine Reihe von Workshops umfasste und schließlich fünfzehn Finalist:innen die Gelegenheit gab, ihre Kollektionen während der GTBank Lagos Fashion & Design Week zu präsentieren.⁷⁵³ Seine Debütkollektion handelte von seiner (unfreiwilligen) Rückkehr nach Lagos und war emotionaler Ausdruck seiner damaligen Situation: "Coming back to Lagos was like a cultural shock."⁷⁵⁴ Thompsons Kollektion bestand aus Second-handkleidung, die er auf den lokalen Märkten kaufte, zerlegte und neu zusammensetzte, wobei die Ränder offen und ausgefranst belassen wurden: Sie repräsentierten den Zustand seines inneren Konflikts, das Gefühl, fehl am Platz zu sein, was der Kollektion auch ihren Namen gab: *System Error*. Die Kollektion, die in Bezug auf Materialästhetik, Schnitte und Silhouetten Assoziationen mit japanischen oder belgischen Designern wie Yohji Yamamoto oder Martin Margiela weckte, war laut Ukpo an einen Mann gerichtet, "that I am not sure exists in this country yet".⁷⁵⁵

Während er eine Weste aus der Kollektion überzieht, die er drei Wochen später auf der Lagos Fashion Week 2018 präsentieren wird, erklärt Thompson, dass die Kollektion von dem *babalawo*, dem 'Vater der Geheimnisse' der Yoruba, inspiriert ist:

I found a book on òrìṣà [Götter der Yoruba] and I was very fascinated by it, elements I found very triggering with so many different layers on them, and I found that page on the babaláwo ... So, I thought, how about creating a collection of babaláwo workwear ...? Imagining a Nigeria – if Africa hadn't been colonized – how would these institutions, these archetypes look in 2018? If there had been progress without any interruption? But also keeping in mind that, even if Nigeria hadn't been colonized, we are living in a globalized world with its exchange of culture ...⁷⁵⁶

Eine intensive Recherche begleitet die Entwicklung der Kollektion, verbunden mit Reisen nach Oshogbo, einer nördlich von Lagos gelegenen Yoruba-Stadt, die für die Herstellung von *adire* bekannt ist. Seine Textildesigns entwickelt Thompson vor Ort. In Oshogbo konnte er auch lange Gespräche mit Princess Iya Adedoyin Talabi Faniyi, die dem *Adunni-Olorisha-Trust at the Osun-Osogbo Sacred Grove* vorsteht, über spirituelle Praktiken der

⁷⁵³ Die Lagos Fashion Week wurde 2011 von Omoyemi Akerele und ihrer Agentur *Style House Files* gegründet, zunächst mit der GTBank als Hauptsponsor und Namensgeber (die sich seit 2016 mit einem eigenen Fashion Weekend positioniert), abgelöst von Heineken Nigeria im Jahr 2015.

⁷⁵⁴ Interview mit Adeju Thompson, Lagos, 07. Oktober 2018.

⁷⁵⁵ Interview mit Yegwa Ukpo, Lagos, 21. Oktober 2018.

⁷⁵⁶ Interview mit Adeju Thompson, Lagos, 07. Oktober 2018. Das Buch, das Thompson hier als Inspiration diente, ist *Èṣù Ẹlégbára, the Yoruba God of Chance and Uncertainty: A Study in Yoruba Mythology* von Ayodele Ogundipe aus dem Jahr 1978. Es befasst sich mit der Yoruba-Gottheit Èṣù und diskutiert Fehlinterpretationen und Umdeutungen, die von westlichen oder westlich beeinflussten afrikanischen Gelehrten aufgrund von "assertions based on iconographic representations of the devil and the trickster within their Western, Christian socio-cultural locations" geschaffen wurden, siehe Ogundipe [1978] 2012 beziehungsweise Olupona 2012, S. xvi-xvii.

Yoruba führen. In einem Online-Interview mit einem jungen *babalawo*, der einer langen Familientradition entstammt und in London studiert – den Kontakt hatte eine Freundin vermittelt – interessiert ihn, ob es eine spezifische '*babalawo's workwear*' gibt und inwieweit diese die verschiedenen Objekte, die für die Divination benötigt werden, mit einbezieht:

In my mind, you take this object and you put it in your pocket, and this is the use for this pocket, and that pocket is meant for ... So he said: 'Well, it is not really that complex – we have a bag'. He was also telling me that the bag has an embellishment with traditional beads, and the more intricately your bag is embellished, the more confidence people have in your practice. This is so bizarre to me – it is all fashion, all pose. You can see the similarities with Christianity – it is all the same thing, human beings have this fascination with objects.⁷⁵⁷

Thompson's Vorstellung von Kleidung für den zeitgenössischen *babalawo* liegt allerdings nicht in der Zurschaustellung von Status, sondern vielmehr in einer (Neu-)Imagination von Arbeitskleidung für den *babalawo*, die sämtliche für die Divination benötigten Utensilien am Körper unterbringen kann, wie beispielsweise die 'utility vest': "In my imagination, it is like a jacket where he can put all his divination beads, with hidden panels in the jacket", und einer Vielzahl aufgesetzter Taschen.⁷⁵⁸

Das Ergebnis dieser intensiven Recherche phase ist eine elegante und zugleich legere Kollektion für den modernen *babalawo*, die aus Arbeiter-Overalls und -hosen, langen Westen, fließenden Jacken, Lab Coats, Kleidern und Wickelröcken besteht, die sowohl von Männern als auch von Frauen getragen werden können (Abb. 32). *Project 3.1 Awo-Workwear* für Spring/Summer 2019 ist die erste Kollektion, mit der Thompson seit seinem Debüt im Jahr 2014 erstmals wieder auf der Lagos Fashion Week vertreten sein wird. Kleinere Capsule-Kollektionen hatte er zwischenzeitlich zweimal jährlich bei *Stranger* präsentiert, zudem als Assistent von Amaka Osakwe und deren Label *Maki Oh* gearbeitet sowie einige Monate als Stylist für die zuvor besprochene Filmproduktion *Battleground*.⁷⁵⁹ Auf der Lagos Fashion Week hebt sich *Lagos Space Programme* in Bezug auf Formensprache und Materialästhetik deutlich von dem Großteil der dort gezeigten Kollektionen ab: Statt auffälligen Stoffen und figurbetonten Silhouetten setzt Thompson auf eine reduzierte Farbpalette, interpretiert die Arbeitskleidung für den *babalawo* in fließenden, den Körper lose umspielenden Formen, die er in Bezug zur traditionellen Männerkleidung der Yoruba setzt: "You wear trousers (*sokoto*) with an African top (*buba*) and then you wear

⁷⁵⁷ Interview mit Adeju Thompson, Lagos, 07. Oktober 2018.

⁷⁵⁸ Ebd.

⁷⁵⁹ Ebd.

another layer (*agbada*), which is a large gown that goes down to the ankles and is open at the sides.”⁷⁶⁰

Während Thompson eine weitere lange Weste überzieht, die er als 'utility vest' bezeichnet, einem charakteristischen Kleidungsstück des Labels, das in nahezu all seinen Kollektionen zu finden ist, führt er vor, dass “all the pieces are *interconnected* so that you can reach through the different layers into your pockets”.⁷⁶¹ Er beschreibt seine Faszination und sein Erstaunen als Kind, wenn er mit seinem Großvater zusammen war und dieser immer wieder neue Dinge aus seiner Kleidung herauszog. Aleida Assmann sieht den Körper als ein Medium des Gedächtnisses, das Erinnerungen durch Habitualisierung stabilisiert und durch die Macht der Affekte verstärkt. Indem Thompson diese besondere Form der Kommunikation aufgreift, speichert seine Kollektion habitualisiertes Wissen, das der Erfahrung eines lokalen Publikums entspricht.⁷⁶² Dadurch kommunizieren die kulturellen Kodes, die seinen Formen eingeschrieben sind, auch dann, wenn die Entwürfe selbst wenig Ähnlichkeit mit dem ursprünglichen *three-piece* der Yoruba besitzen.

Diese Auseinandersetzung mit dem kulturellen Archiv des Landes verbindet Thompsons Arbeiten mit denen des japanischen Designers Yohji Yamamoto:

I think the first time I tried on a piece by Yohji Yamamoto was about four years ago. It was strangely familiar, almost like it magnified all these values I had or aspired to have, it pushed me to think of clothes differently, to think of clothes as objects, think of clothes as art. Right there and then I vowed to try to make clothes like that Yohji-jacket – because they bore memory, memory of form and that of life.⁷⁶³

Vinken, die diese Form postmoderner Mode als *postfashion* bezeichnet, weist auf deren Funktion als “art of memory” hin: “Along with the clothes, one wears also the spirits of the past.”⁷⁶⁴ Mit dem 'Lab Coat', einem weiteren Markenzeichen des Labels, stellt sich Thompson nicht nur in die Tradition der 'Mode nach der Mode' (und damit von Designer:innen wie Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo und Martin Margiela, die alle den Lab Coat in ihren Kollektionen verwenden), sondern beschwört mit diesem auch die Geister der Vergangenheit Nigerias herauf.⁷⁶⁵ Die fließende Form des Lab Coats kann sowohl als Referenz

⁷⁶⁰ Ebd.

⁷⁶¹ Ebd.

⁷⁶² Assmann [1999] 2003, S. 19-20.

⁷⁶³ Interview mit Adeju Thompson, Lagos, 07. Oktober 2018.

⁷⁶⁴ Vinken 2005, S. 68–69.

⁷⁶⁵ Zu 'Mode nach der Mode' siehe Vinken 1993. Durch *Comme des Garçons* erlangte der Lab Coat Kultstatus, bei Margiela wurde er zur Arbeitskleidung für alle Mitarbeiter, vom Praktikanten bis zum Chefdesigner, und natürlich auch für das gesamte Verkaufspersonal, vgl. Woodward 2017.

auf japanische Formen als auch auf präkoloniale Kleidungsformen wie Kaftan oder *agbada* verstanden werden. Im Zusammenspiel mit den langen Tuniken und Röcken entstehen so genderfluide Kombinationen, die *Lagos Space Programme* ausweist als Teil einer “new generation of designers based on the continent that are defying outdated ideas about gender within the context of identity, culture and race”.⁷⁶⁶

Die Einschreibungen kultureller Referenzen manifestieren sich auch im Material. Während die texturierten Tropical Wools und Baumwollstoffe in gedeckten Nichtfarben sowie das silberne Reflektormaterial auf die Ästhetik japanischer *postfashion* verweisen, die Tradition und neueste Technologien miteinander verbindet, referieren Thompsons eigene Textildesigns auf lokale Wissenssysteme. Seine blau-weiß gemusterten Stoffe tragen Namen wie 'Infinity Print' oder 'Ifá Odù Print' und werden in *adire eleko*-Technik hergestellt, bei der Wachs mustermäßig aufgetragen und beim anschließenden Färbeprozess ausgespart wird (Abb. 33, 34). Während die traditionell verwendeten Symbole und Motive (wie im vorherigen Kapitel beschrieben) als visuelle Sprache dienen und das Weltbild der Yoruba repräsentieren, greifen Thompsons Textildesigns, die er als 'post-adire' erforscht, nicht auf bestehende Musterungen zurück, sondern erweitern das Repertoire durch eigene Motive und Techniken. Sein *Ifá-Odù-Print* beispielsweise steht in enger Verbindung zum *babalawo*: Die grafischen Muster, die aus einem spezifischen Strichcode bestehen, beziehen sich auf das *odu*, eine kodifizierte Botschaft, die von den *babalawo* während der *Ifa*-Divination zunächst ermittelt und dann interpretiert wird.⁷⁶⁷

Auf der gemeinsamen Reise mit Thompson ergibt sich im Februar 2019 die Gelegenheit zu einer *Ifa*-Divination. Wir besuchen Princess Iya Adedoyin Talabi Faniyi, auch 'Mama Doyin' genannt, die Thompson von früheren Recherchen kennt, und die als Adoptivtochter von Susanne Wenger in dem von Wenger erbauten Haus im Zentrum von Oshogbo lebt. Eigentlich sollte es nur ein kurzes Treffen werden, doch auf Adejus Anfrage, ob es denn grundsätzlich möglich sei, eine *Ifa*-Divination für sich selbst durchführen zu lassen, reagiert sie spontan und ruft einen befreundeten *babalawo* an, der eine halbe Stunde später im Haus erscheint. Mir wird es nicht nur gestattet, an der Divination teilzunehmen, sondern kann diese auch filmisch begleiten. Das Bildmaterial wird Eingang in Thompsons nächste Kollektion finden. Die Divination wird auf Yoruba durchgeführt und für uns ins Englische übersetzt. Die anschließende Rezitation des mit dem *odu* verbundenen *oriki* wird von Mama Doyin mitgeschrieben, ebenso wie die nachfolgenden Interpretationen, die auf Thompsons Fragestellung beziehungsweise Thema eingehen, die dieser am Ende der

⁷⁶⁶ Gbadamosi 2019. Der Artikel erwähnt neben *Lagos Space Programme* auch *Orange Culture* und *Maxi-vive*.

⁷⁶⁷ Siehe auch Olupona und Abiodun 2016.

Divination offenbaren wird. Nun wird deutlich, dass die Auseinandersetzung mit der Figur des *babalawo* und der *Ifa*-Divination mit sehr persönlichen Gründen verbunden ist: Thompson ist nicht nur daran interessiert, diese für seine Recherchen zu erkunden, sondern vielmehr, kulturelles Wissen für sich selbst zu aktivieren und zu integrieren: "Whenever I do a project I wish to make it very personal. One thing I am exploring in all my collections is my mental health and how to deal with anxieties and depression. What I wanted to understand from him is what his practice was and what *Ifá* would say to me about anxiety."⁷⁶⁸ Dieses für Thompson erstellte persönliche *odu* wird als Motiv ebenfalls in den kommenden Kollektionen Verwendung finden, denen auf diese Weise eine autobiographische Komponente eingeschrieben wird.

Während es in Oshogbo, das für die Oshun Sacred Grove mit ihren Schreinen und das jährlich stattfindende Oshun-Festival bekannt ist, ganz selbstverständlich erscheint, mit einer in spirituelle Yoruba-Praktiken eingeweihten Priesterin und einem *babalawo* zusammenzusitzen, weiß Thompson aus Lagos Gegenteiliges zu berichten. Er erzählt von einem Vortrag, den er einige Monate zuvor gehalten hatte, und der Reaktion, die er darauf erhielt: "When I told that I interviewed a *babalawo*, everybody was so shocked!"⁷⁶⁹ Diese Erfahrung macht er auch in seinem eigenen kleinen Team:

Even my team, my pattern-cutter – and we work for a really long time together – when I told her about the collection – she normally is really down to do everything, but she is also a Christian – she said that she had to think a while about it. So I told her that it is an idea that I am trying to explore and we are not converting to *Ifá*, and that we should be open to exploring everything. Now she is very interested and when we discuss these ideas, she says, 'Oh, I met this person and he said this ...'⁷⁷⁰

Thompson's Prozess der Kollektionsentwicklung, der kulturelles Wissen der Yoruba für die Gegenwart zu erforschen und zu reintegrieren sucht, entspricht einer autoethnographischen Vorgehensweise, die sich Methoden der Feldforschung bedient. Hier zeigen sich Parallelen zu einer Entwicklung in der Kunst, die Hal Foster in seinem Buch *The Return of the Real* beschreibt. Foster spricht von einem 'ethnographic turn', bei dem der moderne Kunstschaffende zum Ethnographen wird, unter anderem als Reaktion auf postkoloniale Diskurse, wie sie beispielsweise von Edward Said, Gayatri Spivak und Homi Bhabha geführt werden.⁷⁷¹ In der Eigenschaft von 'Künstler:innen als Ethnographen' verbirgt sich laut Foster jedoch die Gefahr des "othering" und einer Verlagerung von "collaboration to

⁷⁶⁸ Interview mit Adeju Thompson, Lagos, 07. Oktober 2018.

⁷⁶⁹ Ebd.

⁷⁷⁰ Ebd.

⁷⁷¹ Foster 1996, S. 184. Siehe auch Said 1978, Spivak 1988 und Spivak und Harasym 1990 sowie Bhabha 1994.

self-fashioning, from decentering of the artist as cultural authority to a remaking of the other in neo-primitivist guise".⁷⁷² Auf diese Weise würden "old anthropological oppositions of an us-here-and-now versus a them-there-and-then" bestätigt beziehungsweise reproduziert werden.⁷⁷³ Die Kunsthistorikerin Erin Rice greift Fosters Argumentation für ihre Betrachtung postkolonialer Kunst im Nigeria der 1960er und 70er Jahre auf. Dabei kritisiert sie die Aneignung der 'traditionellen' künstlerischen Produktion von Frauen wie *uli* oder *adire* durch die überwiegend 'modernen' männlichen Künstler dahingehend, dass "[c]lass and gender as opposed to ethnicity mark their 'otherness'".⁷⁷⁴

Wie sieht dies im Falle von Thompson aus? In einem unserer frühen Gespräche kam die Frage auf, ob und welche Rolle die Kultur der Yoruba in seinem Leben spielt. In seiner Antwort drückte er sein Bedauern darüber aus, wie wenig ihm diese vertraut sei, und dass er zudem relativ spät etwas Yoruba lernte, um sich mit seiner Großmutter unterhalten zu können, die kein Englisch sprach. So kann seine Auseinandersetzung mit der Kultur der Yoruba, im Vergleich zu den modernen Künstlern des postkolonialen Nigerias, weniger als eine Nutzbarmachung der Vergangenheit für künstlerische Zwecke als vielmehr eine Rückaneignung der eigenen Kultur gelten, die eine Entwurzelung – wie in seiner Debüt-Kollektion zum Ausdruck gebracht – in den Prozess einer (Neu-)Verwurzelung überführt. Dabei wird das recherchierte Material nicht in der Vergangenheit fixiert, sondern einer Reevaluation für die Gegenwart unterzogen. Die Aktualisierung des kulturellen Archivs, die auf diese Weise stattfindet, ist weder nostalgisch noch rückwärtsgewandt, sondern vielmehr auf ein Füllen (persönlicher) Leerstellen ausgerichtet: Altes Wissen wird reintergriert und zugleich dessen Bedeutung für Gegenwart und Zukunft aufgezeigt.

Konzeptuelle Refigurationen: *Post-adire*

Der Einbezug in die Entwicklung von Thompsons neuer Kollektion sowie ähnliche Vorstellungen in Bezug auf Ästhetik und Herangehensweisen an Design führen schließlich zu einer Zusammenarbeit zum Thema *post-adire*, einer konzeptuellen Auseinandersetzung rund um Praktiken, die mit der Herstellung von *adire* verbunden sind und ihren Anfang in *Project 3.1* mit dem *Ifá-odù*-Print oder dem *Infinity*-Print nahmen. Dazu sollen in Oshogbo verschiedene Textilexperimente durchgeführt werden. Außerdem ist die Anfertigung von *adire* aus feinen Baumwollstoffen geplant, die in der Folge zu Handstrick weiterverarbeitet werden (Abb. 10).

⁷⁷² Ebd., S. 174 und 197.

⁷⁷³ Ebd., S. 191.

⁷⁷⁴ Rice 2020, S. 88.

Vor Reisebeginn steht allerdings noch die Materialbeschaffung auf einem der größten Märkte in Lagos, dem Tejuoso-Markt im Zentrum von Yaba, an. Dessen Mittelpunkt bildet ein vierstöckiges Einkaufszentrum neueren Datums; das alte Marktgebäude wurde bei einem Brand 2007 völlig zerstört. Von hier aus breitet sich der Markt auf die umliegenden Straßen aus, erfasst Gebäude und freie Flächen, windet sich entlang der Gleise und geht schließlich in einen offenen Wochenmarkt über. Unser Ziel ist der erste Stock des Einkaufszentrums, dort, wo die Textilhändler sitzen. Im Inneren ist es dämmrig, entlang der engen Gänge reihen sich unzählige fensterlose, schmale Geschäfte aneinander, in denen die Stoffe bis zur Decke gestapelt sind. Thompson hat bereits eine Vorauswahl für seine neue Kollektion getroffen und bittet um meine Einschätzung. Nach einigem Suchen finden wir unsere Destination, es ist der Laden von 'Big Nelson', wie sich der Inhaber nennt. Seine Stoffe bezieht er aus Italien, darunter hochwertige Wollstoffe für Herrenanzüge, aber auch Wollmischungen, Viskose, Synthetik- und Baumwollstoffe. Die reinen Wollen, unter ihnen viele leichte, fein gewebte Wollstoffe, sogenannte 'Tropical Wool', liegen qualitativ auf hohem Niveau. Bei den Stoffen dürfte es sich um Überschüsse aus der Textilproduktion oder um Restposten handeln, die bei der Produktion von Herrenkleidung anfallen. Vermutlich stammen sie aus der Nähe von Prato, einem wichtigen Standort der italienischen Textilproduktion. Big Nelson, der sich mit seinen Auskünften sehr bedeckt hält, erklärt, dass sein Bruder in Italien lebt und ihm Kontakte zu Produzenten vermittelt hat. Überproduktionen und Restposten aus der Bekleidungsindustrie werden üblicherweise zu günstigen Preisen verkauft, oft weit unter dem offiziellen Verkaufspreis, was auch die Preise, die Big Nelson für seine Stoffe verlangt, erklären würde, die hier in Lagos weit unter europäischem Niveau liegen.⁷⁷⁵ Während die Auswahl an Wollstoffen groß ist, gestaltet sich die Suche nach einem feinen Baumwollstoff wesentlich schwieriger. Big Nelson lässt Stoffe aus seinem Lager holen, zudem wird das weitreichende Netzwerk der Händler untereinander aktiviert, doch die gewünschte Qualität ist nicht dabei. Auch scheint es, dass es auf dem Tejuoso-Markt keine lokalen beziehungsweise in Nigeria hergestellten Baumwollstoffe gibt. Nach längerer Suche finden wir schließlich einen weißen Baumwollvoile, der nach Angabe des Händlers aus Asien stammt, außerdem einen schwarzen Batist, der für die *post-adire*-Experimente zum Einsatz kommen wird.

⁷⁷⁵ Die Qualitätsüberprüfung findet mittels einer Brennprobe statt, für die wir ein Feuerzeug mitgebracht haben. Mit dieser lassen sich die verwendeten Fasern bestimmen und ausschliessen, dass es sich um synthetische Fasern handelt, die entweder natürlichen Fasern beigegeben oder als natürliche Fasern ausgegeben werden. Was die Preisgestaltung von Stoffen in Italien angeht, so greife ich hier auf meine Berufserfahrung im Stoffeinkauf zurück.

Mit den Stoffen im Gepäck und einem Freund von Thompson, dem jungen Street-Art-Künstler Tunde Alara, geht die Reise nach Oshogbo.⁷⁷⁶ Im Eingangsbereich der Oshun Grove, die wir zuerst besuchen, befindet sich ein 'Artist Village', das überdachte Arbeitsplätze und einen Verkaufsraum für die dort angefertigten Textilien, Schnitzereien und Gemälde bietet. Hier machen wir die Bekanntschaft mit Dekemi, einer *adire*-Künstlerin, die mit pflanzlichem Indigo färbt. Bei ihr werden wir den Baumwollvoile in Auftrag geben, den sie zunächst mit kleinteiligen Musterungen mit einer Paste aus Cassava im Schablonendruck bedrucken und anschließend färben wird. Am Abend findet die zuvor beschriebene *Ifa*-Divination für Thompson statt, am Tag darauf werden wir Jide treffen, bei dem Thompson *adire* für seine letzte Kollektion produzieren ließ.

Jides Produktionsstätte liegt in einem Wohngebiet mitten in Oshogbo. In einem eingeschossigen, überdachten Rohbau, der Schutz vor der Sonne bietet und luftig durchweht ist, befinden sich die Arbeitsplätze für die Musteranfertigung, die mittels heißem Wachs erfolgt (Abb. 35). Draußen im Freien stehen Töpfe auf Feuerstellen, in denen gefärbt wird. Stoffe liegen zum Trocknen in der Sonne. Um die zehn Mitarbeiter:innen sind hier beschäftigt: Die Männer sind zuständig für den Auftrag der Musterungen, die Frauen übernehmen das Färben und Auswaschen der Stoffe. Einige der Stoffe sind bereits in verschiedenen Varianten vorgefärbt, so dass durch die nachfolgenden *adire*-Techniken vielfältige Farb- und Mustereffekte erzielt werden können. Jide, der seine Stoffe auf den Märkten in Abeokuta und Lagos verkauft, kann auf diese Weise auf Trends reagieren, diese aber auch selbst initiieren beziehungsweise mitgestalten.

Im Zentrum unserer Experimente, die mit Hilfe von Jide und seinen Produktionsmöglichkeiten durchgeführt werden sollen, steht der schwarze Baumwollbatist. Doch anstatt die Musterungen durch ein Reservemittel auszusparen und dabei die ursprüngliche Farbigkeit des Stoffes zu erhalten, sollen in unserem Falle die Musterungen durch ein Entfernen der Farbe erzeugt werden. Thompsons Freund Alara wird dafür die an der Grundstücksmauer befestigten Stoffe mit einem Bleichmittel im Graffiti-Stil bearbeiten. Dabei verwandelt sich die ursprünglich schwarze Farbe des Stoffs zunächst in ein leuchtendes Orange, das mit der Zeit immer heller wird (Abb. 36). Der gewünschte Farbton kann durch rasches Auswaschen des Stoffes fixiert werden. Diese Aktion zieht die Aufmerksamkeit von Jide und seinen Mitarbeitern auf sich, alle haben Tipps, Vorschläge oder wollen selbst etwas ausprobieren. Hier und im Folgenden zeigt sich, was als 'epistemic communities', als Wis-

⁷⁷⁶ In den 1960er Jahren war Oshogbo Zentrum eines "influential art movement [...], when art workshops, exhibitions, and theater performances made Oshogbo a focal point in Africa's history of liberation and decolonization", siehe Probst 2011, S. 1. 2005 wurde die Oshun Grove auf die Liste der UNESCO Weltkulturerbe gesetzt. Zur Diskussion des Begriffs "Heritage" siehe ebd.

sensgemeinschaften, bezeichnet werden kann und worauf an späterer Stelle ausführlich eingegangen wird.⁷⁷⁷

Nachdem die Stoffe von der Sonne getrocknet sind, folgt der nächste Schritt, die eigentliche *adire*-Herstellung (Abb. 37). Auch hier werden sowohl von uns als auch von den Mitarbeitern verschiedene Techniken des Wachsauftrags ausprobiert, mit einem Schwamm oder Rakel aufgetragen, aufgetropft oder aufgespritzt. Die Experimente um *post-adire* erweisen sich als Teamarbeit, bei der alle Beteiligten ihre Expertise einbringen.

Das (Über-)Färben der so vorbereiteten Stoffe kann allerdings nicht mehr am gleichen Tag stattfinden; diese werden in der darauf folgenden Woche fertiggestellt und dann nach Lagos geschickt.

Oshogbo ist neben Abeokuta eines der Hauptzentren für *adire*, wobei die Verwendung pflanzlichen Indigos laut Dekemi eher selten ist.⁷⁷⁸ In Lagos selbst hat sich *adire* zu einer Art 'signature fabric' entwickelt, die bei vielen Designer:innen zum Einsatz kommt. Von Shade wurde *adire* in vielfältigen Varianten aufgegriffen, ebenso von *Ade Bakare*, *Tiffany Amber*, *Maki Oh* und *Orange Culture*, um nur einige zu nennen. Auffällig ist dabei, dass *adire* in Lagos ethnienübergreifend eingesetzt wird, so beispielsweise auch von Amaka Osakwe, die für ihr Label *Maki Oh adire*-Stoffe als Branding im Stile internationaler Luxusfirmen wie *Louis Vuitton* oder *Gucci* einsetzt, indem sie ihre Seidenstoffe großflächig mit dem Schriftzug 'Oh' verziert.⁷⁷⁹

Adire bei *Lagos Space Programme* hingegen geht Hand in Hand mit dem Kollektionsthema – der Arbeitskleidung für den *babalawo* –, wobei der *Ifá-odu*-Print auf dessen Tätigkeiten und der *Infinity*-Print auf den Raum jenseits des Bekannten verweist. Doch gerade der *Infinity*-Print lässt noch andere Interpretationen zu, zumal das Muster Assoziationen an Galaxien und den Weltraum weckt. In Verbindung mit dem Namen '*Lagos Space Programme*', den Thompson 2018 einföhrte, drängen sich Bezüge zum Afrofuturismus auf, der sich in den 1950er Jahren in den USA als technokulturelle Bewegung mit futuristischer Ausrichtung in den Bereichen Musik, Literatur und Kunst entwickelte und schließlich eine Aktualisierung auf dem afrikanischen Kontinent erfuhr.

Als eine der frühen Initiativen in diesem Zusammenhang ist die Gründung eines afrikanischen Raumfahrtprogramms durch Edward Makuka Nkoloso im unabhängigen Sambia zu nennen, das ein Trainingsprogramm zur Ausbildung von 'Afronauts' enthielt und dem

⁷⁷⁷ Siehe Kapitel 5.1 in vorliegender Arbeit.

⁷⁷⁸ Interview mit Adekemi 'Dekemi' Iyalarp, Oshogbo, 27. Februar 2019.

⁷⁷⁹ Siehe *Maki Ohs* Kollektionen FW17, SS17 und FW18 beispielsweise auf *maki.oh*, Instagram, <https://www.instagram.com/maki.oh/?hl=de>, aufgerufen am 22. August 2023.

Anfang der 2010er Jahre neue Aufmerksamkeit zuteil wurde: Die spanische Fotografin Cristina de Middel griff das Thema 2012 für ihr Fotobuch *The Afronauts* auf, die ghanaische Regisseurin Nuotama Bodomo präsentierte ihren Kurzfilm *Afronauts* auf dem Sundance Film Festival 2014.⁷⁸⁰

Fasst man 'Lagos Space Programme' wiederum als eine programmatische Zielsetzung für Lagos auf, gerät die Überwindung von Begrenzungen und das Eröffnen neuer Räume in den Fokus. Dies gilt für wenig beachtete Aspekte der nigerianischen Kultur ebenso wie für den Aspekt der 'Queerness', der auch für Thompson selbst eine wichtige Rolle spielt. Wird in *Project 3.1 Awo Workwear* der Blick auf spirituelle Praktiken der Yoruba gelenkt, eröffnen seine folgenden Kollektionen den Raum für queere Identitäten.

Neue Räume eröffnen

Die Spring/Summer-Kollektion 2020 *Project 4 Guerrilla* ist dem afroamerikanischen homosexuellen Komponisten Julius Eastman gewidmet; der Kollektionstitel nimmt auf dessen Komposition *Gay Guerrilla* Bezug. Julius Eastman ist als Pianist, Komponist, Sänger, Choreograph und Tänzer Ende der 1960er Jahre Teil einer experimentellen Musikbewegung in Buffalo, New York, das als "world-renowned hotbed of musical avantgarde" gilt. Hier bringt er Stücke von Morton Feldman und John Cage zur Aufführung, schafft ein umfangreiches Konvolut eigener Kompositionen, arbeitet unter anderem mit Meredith Monk zusammen.⁷⁸¹ Er gilt als kompromisslos und provokativ, seine Werke tragen Namen wie *Crazy Nigger*, *Evil Nigger* oder *Gay Guerrilla*, sein Ziel lautet: "What I am trying to achieve is to be what I am to the fullest – Black to the fullest, a musician to the fullest, a homosexual to the fullest."⁷⁸² Drogen- und Alkoholkonsum sowie eine Depression verschlechtern jedoch zunehmend seinen Gesundheitszustand und seine berufliche Situation, bis er schließlich obdachlos wird und 1990 im Alter von nur 49 Jahren stirbt. Eastman gerät in Vergessenheit, ein Nachruf auf seinen Tod erfolgt erst Monate nach seinem Ableben.⁷⁸³ Jahre später begibt sich die Komponistin Mary Jane Leach, die mit Eastman zusammenarbeitete, auf die Suche nach seinen Werken: Sieben Jahre wird es dauern, bis sie mit

⁷⁸⁰ Siehe De Middel 2012.

⁷⁸¹ Zur Biographie von Julius Eastman siehe Levine Packer 2015, hier S. 22. Julius Eastman war von 1969 – 1974 Creative Associate am Center of the Creative and Performing Arts der Universität von Buffalo, New York.

⁷⁸² Ebd., S. 2. Dieses Zitat postet Thompson auch auf lagosspaceprogramme, Instagram [29.10.2019], <https://www.instagram.com/p/B4MxgDnINCB/?igsh=cWJjc2NpeG4yb3J2>, aufgerufen am 24. August 2023.

⁷⁸³ Ebd., S. 65. Der Nachruf von Kyle Gann erschien am 22. Januar 1991 in der *Village Voice*.

New World Records drei CDs mit Originalaufnahmen produzieren und Eastman auf diese Weise zurück ins kollektive Bewusstsein holen kann.⁷⁸⁴

Das Buch *Gay Guerrilla: Julius Eastman and His Music* – “a book about searches, primarily Julius Eastman’s search for identity as a black, gay musician, and for the form that his art would take” –, das Leach mit der ehemaligen Co-Direktorin des Center of the Creative and Performing Arts in Buffalo Renée Levine Packer herausgibt, dient Thompson neben dessen Musik als Grundlage für die Auseinandersetzung mit dem Komponisten.⁷⁸⁵ Für Thompson ist Eastman eine Art Identifikationsfigur, dessen Suche der eigenen gleicht.

Neben Eastman findet Thompson auch bei dem britischen Künstler, Regisseur und Aktivisten Derek Jarman und dessen Film *Blue Inspiration*. *Blue* ist der letzte Film Jarmans, der als Pionier des New Queer Cinema gilt.⁷⁸⁶ Dieser zeigt ein durchgehend blaues Bild, unterlegt von tagebuchartigen und poetischen Texten Jarmans, der auf assoziative Weise sein Leben reflektiert und auf seine Erblindung anspielt infolge einer HIV-Erkrankung. Die Farbe Blau, die Thompson in allen Kollektionen aufgreift, ist in *Project 4* Jarman gewidmet.⁷⁸⁷

Die Recherchen zu seinen jeweiligen Kollektionen werden auf seinem Instagram-Kanal 'lagosspaceprogramme' veröffentlicht, so dass seine Themen, Recherchen und Inspirationsquellen bereits während der Kollektionserstellung mitverfolgt werden können. So schreibt Thompson beispielsweise zum Kollektionstitel von *Project 4*:

GUERRILLA/PROJECT 4

a member of a small independent group taking part in irregular fighting, typically against larger regular forces.

'this town fell to the guerrillas.'

synonyms: freedom fighter, underground fighter, irregular soldier, irregular, resistance fighter, member of the resistance.⁷⁸⁸

⁷⁸⁴ Vgl. <https://www.mjleach.com/eastman.htm>, aufgerufen am 25. August 2023.

⁷⁸⁵ Levine Packer 2015, S. 2.

⁷⁸⁶ Vgl. Rich 2013.

⁷⁸⁷ Auf Instagram schreibt Thompson zur Farbe Blau: "My relationship with Blue started during my research on Monsieur Yves Klein and his monochrome paint studies around International Klein Blue, A [sic!] hue he developed that informed the seminal 1993 film; Blue, by Derek Jarman who died of AIDS in 1994. That film was a turning point for me on how colour can convey deep emotions." Siehe lagosspaceprogramme, Instagram [17.04.2021], <https://www.instagram.com/p/CNxSpbZA52S/?igsh=MWNsdGNrMWh1NzQ0>, aufgerufen am 24. August 2023.

⁷⁸⁸ lagosspaceprogramme, Instagram [23.07.2019], <https://www.instagram.com/p/B0QxaZDFnP1/?igsh=dmk4djMxbGFkN2o5>, aufgerufen am 24. August 2023.

Verbunden mit diesem Titel ist einerseits der Bezug auf Eastmans Komposition *Gay Guerrilla*, andererseits die Idee des Widerstandskampfs als eine subversive Form des Protests. In der zeitgenössischen Mode kann der Begriff zudem mit *Comme des Garçons* in Verbindung gebracht werden und deren 'Guerrilla Stores', temporären Boutiquen, die zwischen 2004 und 2009 für eine befristete Zeit in verschiedenen Städten über Nacht eröffneten.⁷⁸⁹

Wie drücken sich diese Referenzen nun in Thompsons Entwürfen aus? Für *Project 4 Guerrilla* arbeitet Thompson erstmals mit Nathan Jones – "a Savile Row trained tailor" – zusammen, der als Schnittmacher auf Herrenkleidung spezialisiert ist.⁷⁹⁰ Mit Jones werden klassische Schnitte erarbeitet, die passend zum Kollektionsthema Inspirationen aus dem Militär beziehen, wie beispielsweise 'field jacket', 'flight skirt' (eine Art Trägerrock), 'flight overall', 'cargo trousers' oder ein 'pullover shirt' mit zwei aufgesetzten Brusttaschen.⁷⁹¹ Diesen werden Wickelröcke, Lab Coats und längere Westen im Stile der *utiliy vest*, die bereits Teil der vorherigen Kollektion waren, kontrastierend zur Seite gestellt. Hinzukommen Culotte, 'apron vest' und ein langes, ärmelloses Trägerkleid. Erstmal werden mit dieser Kollektion auch die Strickteile gezeigt, die im Rahmen unserer Zusammenarbeit entstanden sind: eine Oversize-Strickjacke, gestrickt aus dem von Dekemi angefertigten *adire*-Stoffen, die in schmale Streifen gerissen wurden, ein Pullover aus den experimentellen *post-adire*-Stoffen sowie zwei dekonstruierte Tanktops, eines davon aus *adire*-Stoffresten aus der vorherigen Kollektion, das andere aus einem feinen schwarzen Seiden-Baumwoll-Batist.

Die Kollektion ist in Schwarz, Grau- und Blautönen gehalten, die dunklen Farben dominieren, werden gebrochen von hellem Grau, Sand und Weiß. Den monochromen Stoffen werden die Musterungen der experimentellen *post-adire*-Stoffe entgegengesetzt, ebenso wie die verpixelt wirkenden Texturen der Strickteile, deren changierendes Farbspiel in Blau-Weiß oder Schwarz-Orange aus den verstrickten Stoffstreifen resultiert (Abb. 10, 36, 38). Blaue Einsätze am oberen rechten Ärmel des Lab Coats und der Fliegerjacke nennt Thompson 'Julius Eastman tribute armband'.⁷⁹² Aufgesetzte oder versteckt eingearbeitete Taschen bilden funktionale Elemente, dieses Mal jedoch weniger im Sinne der Arbeitskleidung für den *babalawo*, sondern vielmehr im Hinblick auf ihren Gebrauch im 'Guerilla-

⁷⁸⁹ Die Räume wurden dabei wie vorgefunden mit Vintage-Möbel notdürftig eingerichtet und danach mit ebenso geringem Aufwand wieder verlassen.

⁷⁹⁰ lagosspacaprogramme, Instagram [28.10.2019], <https://www.instagram.com/p/B4KlkZMFm28/?igsh=eH> BkMXkydnVoamw2, aufgerufen am 24. August 2023.

⁷⁹¹ Die Bezeichnungen stammen aus dem Lookbook der Kollektion *Project 4/Guerrilla*, vgl. auch Instagram-Kanal lagosspacaprogramme.

⁷⁹² Ebd.

Kampf'. So ist auch diese Kollektion wieder wandelbar und funktional. Einige der Kleidungsstücke sind zum Wenden gedacht, so dass die experimentellen *post-adire*-Stoffe entweder nach innen oder nach außen getragen werden können. Hier zeigen sich Referenzen an Camouflage-Kleidung, die sich an verschiedene Situationen und Orte anpassen kann.

Die fließenden Kleider sowie die von Kleidern inspirierten Modelle wie die 'apron vest' stehen dazu nur in scheinbarem Kontrast, vielmehr ist *Guerrilla* eine Kollektion, die als dichotom verstandene Zuschreibungen zu einen sucht: Stärke und Vulnerabilität, Maskulinität und Feminität. In unserem ersten Interview sprach Thompson davon, dass ihm, als er nach seiner Rückkehr nach Lagos lange Tunika-Kleider trug, die er für sich selbst angefertigt hatte, 'girl-boy' nachgerufen wurde.⁷⁹³ Mit *Project 4 Guerrilla* werden erstmals kleiderähnliche Formen dem Formenrepertoire von *Lagos Space Programme* hinzugefügt, eine Vorgehensweise, die weniger im Sinne von *cross-dressing* zu verstehen ist als vielmehr in der Schaffung eines Möglichkeitsraums liegt, geltende heteronormative Vorstellungen und Beschränkungen zu überwinden.

Während *Project 4* den Raum für queere Identitäten öffnet, wendet sich *Project 5* wieder dem kulturellen Archiv zu. Kleidung als spirituelle Objekte zu erforschen ist das Thema der Spring/Summer-Kollektion 2021. Thompson behält auch hier seinen jährlichen Kollektionsrhythmus bei, der ihm die Zeit für seine intensiven Recherchen lässt und seinen diversen Kooperationen mit (Kunst-)Handwerker:innen und Künstler:innen in und außerhalb Nigerias. Der Kollektionstitel *Aṣo Lànki, Kí Ató Ki Èníyàn/We greet dress before we greet its wearer* bezieht sich auf ein Yoruba-Sprichwort und damit auf eine Auffassung von 'dress', wie *aso* gemeinhin übersetzt wird, die jenseits eng gefasster Definitionen liegt: "Beyond its narrow definition as dress and body adornment, *aso* [...] embraces meanings that are deeply embedded culturally, and distinct from Western concepts."⁷⁹⁴ Abiodun weist darauf hin, dass sich der Begriff *aso* aus der Vorsilbe 'a' und 'so', was 'to bud' oder 'to regenerate', auf Deutsch 'Knospen treiben, aufkeimen' beziehungsweise 'zu regenerieren, zu erneuern' bedeutet.⁷⁹⁵ Dies impliziert eine der Kleidung innewohnende metaphysische Ebene und kann laut Abiodun als "that which renews and survives one at death" interpretiert werden.⁷⁹⁶ Kleidung schlägt dabei eine Brücke zwischen der diesseitigen Welt und der Welt der Ahnen, ihr wird die Fähigkeit zugeschrieben, Wirkmacht zu

⁷⁹³ Interview mit Adeju Thompson, Lagos, 07. Oktober 2018.

⁷⁹⁴ Abiodun 2014, S. 142.

⁷⁹⁵ Ebd., S. 162.

⁷⁹⁶ Ebd.

entfalten: "Aṣo is the agency of regeneration, a rebirth among humans and the *òrìṣà*."⁷⁹⁷ Kleidung ist somit mehr als nur bloße Materie, vielmehr ist sie "the vehicle, or the outward and visible expression, of energy or life force".⁷⁹⁸

Während *Project 4* mit seinen Anleihen an Militär und klassischer Herrenmode und kontrastierenden kleidartigen Modellen in einem urbanen, kosmopolitischen Kontext verortet ist, wird mit *Project 5* der Fokus wieder zurück auf die lokale Kultur gelenkt. Die Gender- und Identitätsfragen, die Thompson in allen Kollektionen thematisiert, werden in *Project 5* über *gelede* verhandelt, einer performativen Praxis der Yoruba zu Ehren der weiblichen Ahnen, die mittels Maskeraden repräsentiert werden: "The collection deconstructs myths around gender roles and identity by highlighting the gender-bending ritual of the Gélédé, through which the Yoruba people celebrate female ancestors, deities and the community's elderly women – all embodied by men", so der begleitende Kollektionstext.⁷⁹⁹

In der neuen Kollektion finden diese Inspirationen und Referenzen ihre Entsprechung in mehrlagigen Rockvarianten als Verweis auf die *gelede*-Kostüme, über die Henry Drewal und Margaret Thompson Drewal schreiben, dass der Großteil von ihnen aus "a multitude of head ties (òjá), baby wrappers, and skirts (ìró) tied in various ways" besteht.⁸⁰⁰ Auch geliehene Frauenkleidung kann dabei zum Einsatz kommen.⁸⁰¹ Thompson nennt seine Rockvarianten 'Yoruba Wrapper Skirt', 'Wrap Skirt' oder 'Double-sided Yoruba Skirt' und kombiniert sie mit verschiedenen Westen-Typen wie der 'Venture Vest', der 'Gelede Apron Vest', der 'Okunrin Utility Vest', der 'Divination Venture Vest' und der 'Utility Vest'.⁸⁰² Dabei greift er auf Schnitte zurück, die abgewandelt aus früheren Kollektionen übernommen werden. Bei der 'Okunrin Utility Vest' handelt es sich beispielsweise um eine klassische Herrenweste, die für *Project 4* entwickelt wurde. Neben dem Lab Coat gibt es nun auch ein 'Labcoat Dress'. Zu den neuen Formen gehören neben einer kurzen 'Divination Bomber'-Jacke auch die 'Yoruba Wide Trousers', die es im Folgenden näher zu betrachten gilt: Bei dieser handelt es sich um eine sehr weite, dreiviertellange Hose, bei der die voluminösen Stoffmassen mittels Tunnelzug in die Taille zusammengerafft werden (Abb. 39, 5). Thompson beschreibt das Modell als "[a] replica of engineered traditional Yoruba work-

⁷⁹⁷ Ebd.

⁷⁹⁸ William Fagg zit. in Abiodun 1994, S. 69.

⁷⁹⁹ lagospaceprogramme, Instagram [15.01.2021], <https://www.instagram.com/tv/CKE0-bypuaC/?igsh=a3NqMTVzdXRydWI5>, aufgerufen am 25. August 2023.

⁸⁰⁰ Drewal und Drewal 1983, S. 120.

⁸⁰¹ Ebd.

⁸⁰² Diese und folgende Bezeichnungen und Beschreibungen der Modelle entstammen dem *Lagos Space Programme Lookbook Project 5 Aṣo Lànki, Kí Ató Ki Èniyàn/ We greet dress before we greet its wearer*, vgl. auch Instagram-Kanal lagospaceprogramme.

wear trousers"; es handelt sich dabei um die *sokoto*, die in Kombination mit *buba* und *agbada* das traditionelle *three-piece* der Yoruba-Männerkleidung ausmacht, und die Thompson von einem Schneider in Lagos anfertigen lässt, der das Modell auf traditionelle Weise und in originärer Schnittform herstellt. Thompson übernimmt auch das in Farbe und Material kontrastierende Bundteil der *sokoto*, um Modellvarianten erzeugen zu können, indem er verschiedene Stoffe miteinander kombiniert. Die *sokoto* ist zugleich ein Kleidungsstück, das relativ kostengünstig hergestellt werden kann und somit für eine Klientel erschwinglich ist, die bei den ansonsten eher hochpreisigen Modellen von *Lagos Space Programme* passen müsste. Das Kleidungsstück, das eigentlich Teil der Prestige-kleidung der Yoruba ist, wird von Thompson zu 'workwear' umdeklariert und damit als urbane Alltagskleidung nutzbar gemacht. In dieser Vorgehensweise zeigen sich Parallelen zu Shade, die in den 1960er Jahren ebenfalls die *sokoto* in Form der 'Culotte' für ihre Kollektionen adaptierte, diese aber schnitttechnisch verändert hatte.⁸⁰³

Dominierende Farbe der Kollektion ist Blau in den verschiedensten Schattierungen, kombiniert mit Schwarz und Weiß, Beige, Hellgrau und einem Farbton, der an Rosenholz erinnert. Auch kehrt mit *Project 5* das *Ifá-odu*-Motiv zurück. Dieses Mal handelt es sich jedoch um Thompsons eigenes *odu*. Zudem gibt es neue *adire*-Motive: Texte beispielsweise, die in Yoruba handschriftlich auf den Stoff geschrieben werden. Das Reflektormaterial kommt ebenfalls wieder zum Einsatz und bildet einen technoiden Kontrast zu den handgefertigten *adire*-Stoffen.

Internationale Kooperationen und Kleidung als multisensorische Erfahrung

Mit *Project 5* baut Thompson seine internationalen Kooperationen weiter aus: Mit der Schweizer Künstlerin Dunja Herzog entwickelt er in Benin City Messingobjekte in Zusammenarbeit mit der Werkstatt von Phil Omodamwen, die auf eine lange Familientradition im Bronze- und Messingguss zurückblicken kann. Im Mittelpunkt stehen Objekte wie "non-classical forms of bells, jewelry and other sculptural accessories".⁸⁰⁴ Dabei handelt es sich um quadratische Glocken in verschiedenen Größen, um Ringe und Armreifen, die auf der Grundlage von Pflanzenranken entwickelt wurden, oder um Objekte, die als Rasseln konzipiert sind (Abb. 39, 40). Mit dem britischen Künstler David Gardner arbeitet Thompson an der Anfertigung einer zeitgenössischen *gelede*-Gesichtsmaske, von dem amerikanischen Künstler Flatspot lässt er sogenannte 'tapestries' weben, die unter anderem

⁸⁰³ Siehe Thomas-Fahm 2004, Abbildung S. 152. Die Fotografie lässt den oberen Teil der Culotte nicht erkennen, da dieser von einem Oberteil überdeckt wird, es ist aber anzunehmen, dass bei Shades Culotte anstelle eines Tunnelzugs die Bundweite vorgekräuselt und von einem festen Bund fixiert wurde.

⁸⁰⁴ lagosspaceprogramme, Instagram [14.01.2021], <https://www.instagram.com/p/CKCWXcllfXy/?igsh=MXhtMG1jaXZjOHY1bg==>, aufgerufen am 25. August 2023.

Fotografien beziehungsweise Film-Stills seiner *Ifa*-Divination enthalten (Abb. 40, 39). Im Rahmen unserer Zusammenarbeit im Strickbereich entsteht die 'Post-Adire Gelede Cape Blouse', ein kurzes Cape mit rundem Halsausschnitt, ergänzt von einem Strickschlauch, der entweder als Rollkragen oder über den Kopf gezogen als Gesichtsmaske getragen werden kann. Außerdem gibt es ein 'hunter's tank top', das beidseitig zu tragen ist, mit einer glatten Seite und einer Seite, bei der die Enden der zusammengeknoteten Fäden aus dem Strick herausstehen, so dass eine dreidimensionale Textur entsteht. Auch hier schwingen Referenzen auf Kleidung als spirituelle Objekte mit, beispielsweise auf "war uniforms, hunters' vests, and jackets heavily adorned with amulets and charms 'loaded' with *àṣẹ* for defensive and offensive purposes".⁸⁰⁵

In *Project 5* setzt Thompson um, was Drewal als multisensorische Erfahrung bezeichnet:

Yorùbá artists (working in all forms and media – song, sculpture, painting, tattooing, dance, and so on) and audiences use the senses (sight, taste, hearing, speaking, touch, motion, and extrasensory perception) to create and respond to the affective and aesthetic qualities of art and design or *ona*, here defined as 'evocative form'.⁸⁰⁶

Diese multisensorische Erfahrung ist Teil eines (impliziten) kulturellen Wissens, das Thompson zu entdecken und zu verstehen sucht, um es für seine aktuelle Kollektion zu aktualisieren beziehungsweise zu übersetzen. Seine in Benin City hergestellten Messingobjekte, die als Rasseln oder Glocken konzipiert sind, verbinden das Visuelle mit dem Akustischen. Gerade der Hörsinn spielt in der Kunst der Yoruba eine wesentliche Rolle, ist mit Blick auf einen Kontinent "where oral traditions are essential to the production and reproduction of social, cultural, and artistic practices, [...] an extremely important sensorial mode of understanding in Yoruba society".⁸⁰⁷ 'Sacred sounds', wie sie etwa bei der *Ifa*-Divination auf dem *Ifa*-Tablett während der Divination erzeugt werden (basierend auf einem eingearbeiteten geheimen Klangraum), kommunizieren zwischen dieser Welt und der spirituellen Sphäre und erzeugen auf diese Weise eine "transcendent, evocative experience of art".⁸⁰⁸

"[W]e are inspired by the idea of creating soundscapes with the objects to reinforce the concept of clothing as spiritual objects akin to the masquerade ceremonies that informed the collection", schreibt *Lagos Space Programme* in einem Instagram-Post und verweist

⁸⁰⁵ Abiodun 2014, S. 85, siehe auch Abbildung 30 auf S. 86. Zum Begriff 'ase' siehe S. 199 in vorliegender Arbeit.

⁸⁰⁶ Drewal 2016, S. 326. Siehe auch Kapitel 2.1.2 in vorliegender Arbeit.

⁸⁰⁷ Drewal 2005, S. 6. Das Konzept von Erziehbarkeit, Bildungsfähigkeit ("educability") wird durch den Begriff *iluti* ausgedrückt, der Fähigkeit zum Hören, Kommunizieren und Erinnern, siehe ebd.

⁸⁰⁸ Ebd.

auf den “performative aspect of jewelry”.⁸⁰⁹ Doch geht bei *Project 5* die multisensorische Erfahrung weit über den Hörsinn hinaus: Zum Klang der akustischen Objekte gesellt sich das Rascheln der übereinander getragenen Stofflagen, Seh- und Tastsinn werden durch verschiedenartige Materialien mit ihren unterschiedlichen Texturen, Musterungen und Gewichten aktiviert, der Geruchssinn durch den an frisches Gras erinnernden Geruch der mit pflanzlichem Indigo gefärbten Stoffe. Kleidung ist hier mehr als Kleidung, ihr Tragen wird zu einer körperlichen – sensorischen – Erfahrung, die materielle und immaterielle Aspekte miteinander verbindet.

Formen von 'Zukunft' in *Lagos Space Programmes* 'sartorial projects exploring African futures'

Die Kollektion *Aṣo Lànki, Kí Ató Ki Èníyàñ / We greet dress before we greet its wearer*, die den bislang stärksten Rekurs auf die kulturellen Praktiken der Yoruba nimmt, bietet sich an, um einen tieferen Blick auf die Vorstellungen von 'Zukunft' zu werfen, die Thompsons "sartorial projects exploring African futures" zugrunde liegen.⁸¹⁰ Aktuelle Diskurse, die sich mit afrikanischen Zukünften beschäftigen, finden sich einerseits im Afrofuturismus, zum anderen in einer Bewegung, die sich als 'African Futurism' beziehungsweise als '(Post) African Futures' auf dem afrikanischen Kontinent herauszubilden beginnt.⁸¹¹

Der Begriff des 'Afrofuturismus' wurde in den 1990er Jahren von Mark Dery, Kodwo Eshun sowie weiteren Künstlern und Wissenschaftlern geprägt und verweist auf eine afroamerikanische Bewegung in Musik, Literatur und Kunst ab den 1950er Jahren, in der sich historische und gegenwärtige Erfahrungen und Träume einer schwarzen Diaspora in Gestalt von Science-Fiction, Cyberspace und einer futuristischen Ästhetik und Ikonografie manifestieren. Androide und Aliens werden mit afrikanischen Mythologien und Kosmologien verknüpft und spekulative Formen von Zukunft imaginiert.⁸¹²

Um hingegen auf eine explizit afrikanische Perspektive hinzuweisen, prägte die Künstlerin Pamela Phatsimo Sunstrum den Begriff 'African Futurism' beziehungsweise 'African Futures': "In endeavoring to position and conceptualize African futurism, it speculates on the political implications of Afro-sf and re-envisions sf as a political tactic for restructuring experiences of the African present through the imagining of new African futures".⁸¹³

⁸⁰⁹ lagosspaceprogramme, Instagram [14.01.2021], <https://www.instagram.com/p/CKCWXclffXy/?igsh=MXhtMG1jaXZjOHY1bg==>, aufgerufen am 25. August 2023.

⁸¹⁰ Interview mit Adeju Thompson, Lagos, 07. Oktober 2018.

⁸¹¹ Zu 'African Futurism' siehe Sunstrum 2013 und zu 'Post African Futures' Bristow 2014.

⁸¹² Vgl. Pinther, Weigand 2018, S. 19. Siehe auch Dery 1993 und Eshun 2003.

⁸¹³ <https://www.pamelaphatsimosunstrum.com/writing>, aufgerufen am 03. September 2023. Siehe auch Sunstrum 2013.

'Post African Futures' ist ein Begriff, den die südafrikanische Künstlerin und Direktorin des *Fak'ugesi African Digital Innovation Festival* Tegan Bristow mit der Vorsilbe 'Post' verwendet "as a means of inviting readers to look past the quick links that some European and North American critics and researchers ascribed to African aesthetic practices with technology. In particular those that immediately assume a version of African American Afro-Futurism."⁸¹⁴ Damit lenkt sie den Fokus auf "aesthetic mechanism evolving from very particular *cultures of technology* in Africa" und damit weg von global vorherrschenden Sichtweisen und Erwartungshaltungen.⁸¹⁵

Doch was genau unterscheidet Afrofuturismus von *(Post) African Futures*? Diesbezüglich ist eine kritische Analyse des simbabwischen Schriftstellers, Filmemachers und Kulturredakteurs Charles Tonderai Mudebe erhellend, die den afrofuturistischen Film *Black Panther* diskutiert, der Anfang 2018 in die Kinos kam. Der *Routledge Companion to Cyberpunk Culture* schreibt zum Film wie folgt:

Black Panther is a cinematic 'vision of black grandeur and, indeed, power [...] envisions a world not devoid of racism but one in which black people have the wealth, technology and military might to level the playing field'. Coogler [der Regisseur] therefore presents a truly remarkable vision of what the African continent could be without the advent of slavery followed by colonialism and the concretized white image of Africa as a primitive place, as first popularized by H. Rider Haggard's *King Solomon's Mines* (1885) and later legitimized by Joseph Conrad's *Heart of Darkness* (1899).⁸¹⁶

Mudebe ist hier anderer Meinung: Zwar würden Schwarze in einem guten Licht dargestellt – "black African scientists, engineers, technicians who were as good as (if not better than) white Westerners" –, die hier vertretene Vorstellung von Zukunft jedoch auf einem westlichen, kapitalistischen Gesellschaftssystem basieren.⁸¹⁷ Diese Perspektive bedeute "to *humanize black Africans* by showing that [...] they have the same capacity for technological and scientific innovations as the white races of the West".⁸¹⁸ Zudem sei Kapitalismus als System in einem spezifischen historischen (westlichen) Kontext entstanden, das basierend auf der Idee des Fortschritts in seiner Entwicklung linear verlaufe und nicht zyklisch, was afrikanischen Gesellschaften entsprechen würde. Afrofuturismus, im Kontext eines "capitalist value-driven development" gesehen, so seine Schlussfolgerung, enthalte

⁸¹⁴ Bristow 2014, S. 169.

⁸¹⁵ Ebd.

⁸¹⁶ Lavender III und Murphy 2019, S. 353.

⁸¹⁷ Mudebe 2020, S. 3.

⁸¹⁸ Ebd. Zudem findet Mudebe es irritierend, auf welche Art und Weise der Gesellschaft von Wakanda im Film Modernität zugeschrieben wird: "If the humanity of blacks in Africa or America or Europe cannot be contested (which is indeed the case), then the idea that a black African society obtained its modernity – in the Western sense [...] – from something that literally fell out of the sky is just insulting."

keine Vorstellung von Zukunft, denn: “The future, in capitalism, is not Utopia or a better world [...]. It is nothing but the time of the most profits; or put another way, it is future-time surplus value made present.”⁸¹⁹

Bristow weist zudem darauf hin, dass die Aneignung des literarischen Konzepts des Afrofuturismus und die Verwendung von Design als Medium “to broadly contextualise a continent tend to overemphasise style at the expense of regional experience and positions”.⁸²⁰ (*Post*) *African Futures* hingegen offerierten spezifische afrikanische Perspektiven, sowohl auf Zukunft als auch auf Technologie. Bristow spricht von letzterer nicht im Singular, sondern von “African cultures of technology”.⁸²¹ Diese sind Teil lokal situierter Wissenssysteme des Kontinents, zu denen beispielsweise “the presence of mathematical fractals evolving from self-organising social systems” zählt.⁸²² In seinem Buch *African Fractals: Modern Computing and Indigenous Design* zeigt Ron Eglash verschiedene Anwendungen von fraktalen Strukturen auf, die in soziokulturellen wie religiösen Kontexten zu finden sind, in afrikanischer Siedlungsarchitektur ebenso wie in Musterungen von Textilien, Keramik oder den Proportionen von Haushaltsobjekten, Musikinstrumenten oder rituellen Objekten.⁸²³

Zu den numerischen mathematischen Systemen gehört demnach auch die *Ifa*-Divination, die auf einem binären Code basiert. Während der Divination wird ein Muster – *odu* – ermittelt, das aus einem System von Strichen entsteht, die dem binären Code von 0 und 1 entsprechen. Zwei vertikale Reihen mit jeweils vier Abschnitten, die entweder eine oder zwei Markierungen enthalten können, ergeben ein Strichmuster von maximal sechzehn Markierungen insgesamt, die einem von 256 *odu* zugeordnet werden können (Abb. 33). Die Wurzeln digitaler Technologien liegen im numerischen System der *Ifa*-Divination somit implizit vor. Zugleich kann diese als eine spezifische afrikanische *Zukunftstechnologie* verstanden werden, da mit ihr Fragestellungen die Zukunft betreffend beantwortet werden können.

Thompson, der für *Project 5* sein eigenes *odu* einsetzt und dieses, wie auch schon für *Awo Workwear*, in der für *adire* typischen gerasterten Form mustermäßig anordnet, verweist damit im Sinne von *Post African Futures* auf eine afrikanische, genauer gesagt, nigerianische *culture of technology*, die Mathematik mit kosmologischem Wissen verbindet. Den handgefertigten *adire*-Stoffe mit ihrer reduzierten und modernistisch anmu-

⁸¹⁹ Ebd., S. 8.

⁸²⁰ Bristow 2016, S. 220.

⁸²¹ Ebd., S. 207.

⁸²² Ebd., S. 209.

⁸²³ Vgl. Eglash 1999.

tende Ästhetik stellt Thompson seine Tapisserien gegenüber, die er in Zusammenarbeit mit einem amerikanischen Künstler entwickelte. Die 'Post-Adire Tapestries' greifen die gerasterte Einteilung von *adire* auf, in die mustermäßig Fotos bzw. Filmstills von Thompsons *Ifa*-Divination eingesetzt werden (Abb. 39). Trotz der digitalen Erstellung des Musters und maschineller Herstellung der Textilien beziehen diese ihre zeitgenössische Ästhetik weniger aus ihrer Materialität denn aus ihren Motiven, so dass dichotome Zuordnungen von 'handwerklich – maschinell' und somit von 'traditionell – modern/zeitgenössisch' nicht nur verkompliziert, sondern aufgelöst werden. Damit beantwortet Thompson indirekt auch Bristows Frage “[H]ow can Africans innovate not just new tools but our *relationship to technology?*”, indem er in seinen Arbeiten die Existenz und Gleichzeitigkeit verschiedener Perspektiven und Auffassungen von Technologie zum Ausdruck bringt.⁸²⁴

Kulturelle 'Beweisführungen'

Wie bereits bei Shade werden auch bei *Lagos Space Programme* im Rahmen postkolonialer Gender- und Identitätsdiskurse Argumentationslinien aus der nigerianischen Kultur gespeist. Dies gilt auch für den Diskurs um Queerness. Während Thompson *mit* seinen Kollektionen auf international renommierte 'Vorreiter' wie Eastman oder Jarman verweist, ebenso wie auf den Künstler Rotimi Fani-Kayode, dessen (homo-)erotische Fotografien von Yoruba-Ritualen Thompson im Rahmen seiner Kollektionsrecherche auf Instagram veröffentlicht, wird der Versuch unternommen, *in* seinen Kollektionen Homosexualität aus der eigenen Kultur heraus zu legitimieren.⁸²⁵

Damit schließt Thompson an künstlerische Positionen an, wie sie beispielsweise die Künstlerin Yagazie Emezi vertritt, die 2018 vom niederländischen Stoffproduzenten Vlisco damit beauftragt wurde, ein Lookbook von den Entwürfen der nigerianischen Modelabels *Fruche* und *Gozel Green* zu erstellen, die diese für *Vlisco* entwickelt hatten.⁸²⁶ Unter dem Titel *Present and Forgotten – An amalgamation of Igbo Culture* lässt sich Emezi von gleichgeschlechtlichen Verbindungen in der Igbo-Kultur inspirieren, bevor diese in Kontakt mit dem Christentum kam:

Predating the introduction of Christianity in Igboland, same-sex marriages could take place as a result of the death of a husband where no child was produced. The woman could choose a wife and go through normal traditional marriage rites. To have children, they could freely choose a man and the child(ren) would bear the name of the woman-husband. In other cases, a

⁸²⁴ Bristow 2016, S. 220.

⁸²⁵ Siehe Instagram-Kanal *lagosspaceprogramme*, beispielsweise *lagosspaceprogramme*, Instagram [22.08.2022], <https://www.instagram.com/p/CEMe6cnlZVQ/?igsh=MTk3Y2RjdW1rc3JrMg==> und *lagosspaceprogramme*, Instagram [22.08.2022], <https://www.instagram.com/p/CEMdE3El1Ob/?igsh=MWd5Znc1OGdkOXFiZA==>, aufgerufen am 25. August 2023.

⁸²⁶ <https://www.yagazieemezi.com/present-and-forgotten#0>, aufgerufen am 02. September 2024.

single wealthy woman could choose a wife and sometimes, more than one. In our story, the women still have just themselves, at ease in their home and confident in their identity.⁸²⁷

Für ihre Fotostrecke werden diese Referenzen in Form eines weiblichen Paares aufgegriffen, das sich an den Händen hält oder die Kunst der Körperbemalung *uli* praktiziert.

Während Emezi auf diese Weise ebenfalls 'vergessenes' kulturelles Wissen thematisiert, aktualisiert und mit der Botschaft "Same-sex marriages in Igboland exist" zurück ins kollektive Gedächtnis holt, wählt Thompson als Referenz für seine 'Argumentation' die *gelede*-Praxis der Yoruba. Mit dieser spielt er auf eine Form des 'queeren' Ausdrucks in der Kultur der Yoruba an, da weibliche Gottheiten und Ahnen von männlichen Tänzern repräsentiert werden. Dabei kommt zum Tragen, was Margaret Thompson Drewal über die performativen Praktiken der Yoruba schreibt: "[B]oth men and women have institutionalized opportunities to take on the attributes of the opposite gender temporarily, either glorifying it or satirizing it, in either case engaging in an ongoing dialectic on gender".⁸²⁸

Mit dieser Referenz legitimiert Thompson aus der Yoruba-Kultur heraus, was in *Project 4* noch mit Bezug auf queere Persönlichkeiten in der Kunst (außerhalb des Kontinents) und in zurückhaltender Form geschah. Mit *Project 5* entsteht bei *Lagos Space Programme* eine neue Dimension von zeitgenössischer Männerkleidung, die Kleider für Männer als Teil des kollektiven Gedächtnisses ausmacht und diesen nun ganz selbstverständlich eine herausragende Stellung in der Kollektion einräumt.

Die *gelede*-Maske, die er in Zusammenarbeit mit dem in London lebenden Künstler David Gardner entwickelt, nimmt dabei persiflierende Züge an. Mit ihren überlangen Wimpern und den überzeichneten, perlenbesetzten Lippen erinnert die Maske an das Styling von Drag Queens, so dass hier zudem Verweise auf (internationale) queere Subkulturen mit-schwingen.

So kann, wie bereits bei Shade, auch bei *Lagos Space Programme* Identität im Hallschen Sinne als eine Politik der Positionierung verstanden werden, in der konzeptuelle Kleidung als alternative Erzählung überholten Vorstellungen von Männlichkeit, Genderzuschreibungen und 'nigerianischer' Mode neue Visionen entgegensemmt, die auf Basis von kulturellem Wissen und kulturellen Kodes – das heißt, legitimiert durch das kulturelle Archiv – Räume für neue (queere) postkoloniale Identitäten eröffnet.

⁸²⁷ Ebd.

⁸²⁸ Drewal 1992, S. 186.

4.3 *Iamisigo* – Von neuen Narrativen und transnationalen Netzwerken

Iamisigo präsentiert am letzten Tag der Lagos Fashion Week 2018 seine Kollektion mit dem Titel *Gods of the Wilderness*. Die Models erscheinen als Wesen zwischen Mensch und Tier, archaisch anmutende, fließende Silhouetten umhüllen ihre Körper. Die Farben Königsblau, Burgunder- und Rostrot sowie Flaschengrün werden durch blasses Gelb- und Orangetöne kontrastiert, monochrome Baumwollstoffe mit rauen und sandigen Texturen durch bunt gestreifte, grob gewebte Materialien. Die Models tragen Kopfbedeckungen, die vage an Tiermasken erinnern, verziert mit Schlaufen und Quasten, die sich partiell auch an den Kleidungsstücken wiederfinden oder gar gesamte Outfits bedecken. Die texturierten, dreidimensionalen Materialien formen sich zu neuen Silhouetten, umschließen die Körper lose, Garnschlaufen schwingen dabei in sanftem Rhythmus auf und ab, als wehten Federn und Felle im Wind.

Während sich *Lagos Space Programme* in der Erforschung kulturellen Wissens auf das südwestliche Nigeria konzentriert, sieht die Gründerin von *Iamisigo*, Bubu Ogisi, den gesamten afrikanischen Kontinent als ihre Inspirationsquelle. Wären ihre Kollektionen Kapitel in einem Buch, so würde sich jedes Kapitel davon einem Land oder einer Region in Afrika mit ihren besonderen Traditionen widmen, seien es spezifische Praktiken, Textilien oder bestimmte Kleidungsstile, die Ogisi aufgreift und neu interpretiert. Ihre Referenzen reichen von Westafrika, den Wodaabe, einer nomadischen Fulani-Volksgruppe in der Sahelzone, über die Asante in Ghana, die Fon im heutigen Benin und die Itsekiri in Nigeria bis nach Äthiopien, Kenia und Uganda. Dabei erforscht sie die Orte persönlich, recherchiert Rohstoffe und Produktionsmethoden vor Ort und arbeitet mit lokalen Weber:innen, Färber:innen und Künstler:innen zusammen – und webt auf diese Weise ein transnationales Netzwerk.

Mein erstes Treffen mit Ogisi findet in ihrem Showroom statt, der ebenfalls in Victoria Island gelegen ist, im ersten Stock eines kleineren Firmengebäudes. Die Wände sind mit Silberfolie ausgekleidet, die Möbel wurden von einer befreundeten Architektin und Designerin, Ada Umeofia, aus recycelten Gegenständen entworfen, was zu einer für Lagos ungewöhnlichen DIY-Ästhetik führt (Abb. 41). Ogisi studierte zunächst Informatik in Accra, Ghana, bevor sie einen Master in Fashion Business an der ESMOD in Paris absolvierte. Ihr Label *Iamisigo* gründete sie in Accra und eröffnete nach einem Relaunch 2013 ihren Showroom in Lagos.

Der Name des Labels, der ihren Nachnamen rückwärts buchstabiert mit 'I am' verbindet, ist ein erster Hinweis darauf, dass ihre Arbeit auf einem Perspektivenwechsel basiert

– einer Perspektive, die das kreative Potenzial des afrikanischen Kontinents ins Zentrum setzt. „Collections are like *education media*“, sagt Ogisi, „we are so caught up with the Western world, but there is so much happening around us, in Africa“ und wendet sich mit ihrem Design sowohl an eine Klientel auf dem Kontinent als auch darüber hinaus.⁸²⁹ Bei ihren Kollektionen, die sich in Recherche, Beschaffung und Produktion ausschließlich auf den afrikanischen Kontinent konzentrieren, richtet Ogisi ihren Fokus auf die „ancestral textile techniques of her heritage“.⁸³⁰ Mit dieser Betonung des Materials verweist sie auf die zentrale Rolle, die Textilien in vielen Kulturen Afrikas schon immer gespielt haben. Textilien repräsentieren lokale Wissenssysteme, die nicht nur soziales Leben organisieren, sondern auch eng mit den jeweiligen Weltbildern verbunden sind: Ihnen werden heilende und schützende Eigenschaften ebenso wie spirituelle Bedeutungen zugeschrieben, die über das irdische Leben hinausreichen.⁸³¹ An die lokale Bedeutung von Textilien und ihren hohen Stellenwert anknüpfend arbeitet Ogisi jeweils vor Ort an der Herstellung von *kente* in Ghana, Lederbekleidung in Äthiopien, Baumwollstoffen in Benin und Nigeria, *barkcloth* in Uganda und *raffia fabrics* aus Palmblättern in Kenia, um nur einige Beispiele zu nennen. In ihren letzten Kollektionen ist 'Recycling' als wichtiges Thema in den Vordergrund gerückt, beispielsweise setzt sie in Lagos gesammeltes und recyceltes PVC für ihre Entwürfe ein. Lagos ist Ogisis Basis. Von hier aus unternimmt sie ihre Reisen in die verschiedenen Teile Afrikas, die sie, sofern möglich, mit ihrem eigenen Wagen zurücklegt. „Growing up in Africa, in different regions, has allowed me to connect with different people, from Sierra Leone, from Côte d'Ivoire and others, and I enjoy travelling, doing road trips across West Africa, driving to places where I have never been“, so Ogisi im Interview, eine Vorgehensweise, die sie mit ihrem Ziel – „to create our own possibilities and ideas“ – verbindet.⁸³²

Für ihre Spring/Summer-Kollektion 2019 *Gods of the Wilderness* lässt Ogisi alles, von der Kleidung bis zu den Schuhen, in der alten Weberstadt Kano im Norden Nigerias herstellen. Mit ihrer Entscheidung, nur Materialien zu verwenden, die ausschließlich aus nigerianischer Produktion stammen, verweist Ogisi auf die aktuelle Situation der Textilindustrie in Nigeria. Kano, das einst als 'Manchester Afrikas' galt, ist eine der letzten Bastionen

⁸²⁹ Interview mit Bubu Ogisi, Lagos, 31. August 2017. Zur Zeit des Interviews waren ihre Kollektionen in Abidjan, Accra, Lagos, Mumbai, New York und Paris erhältlich.

⁸³⁰ Ebd., siehe auch <https://industrieafrica.com/collections/iamisigo>, aufgerufen am 23. März 2020.

⁸³¹ Vgl. Renne 1995, Abiodun 2014, siehe auch Kapitel 2.1.1 und 2.1.2 in vorliegender Arbeit.

⁸³² Interview mit Bubu Ogisi, Lagos, 31. August 2017.

heimischer Produktion.⁸³³ Die ehemals weit entwickelte Textilindustrie, eines der “major world centers of cotton cultivation”, die in Westafrika spätestens seit dem elften Jahrhundert existierte, umfasste die gesamte textile Kette von der Rohstoffgewinnung über Spinnen bis hin zu Färben und Weben.⁸³⁴ Hier zeigen sich die Auswirkungen von Kolonialismus und Globalisierung am deutlichsten: Nach der Unabhängigkeit des Landes erlebte die Textilindustrie in den 1970er und 1980er Jahren einen Aufschwung und wuchs zur drittgrößten Afrikas heran – Nigeria war nach Ägypten der zweitgrößte Textilproduzent auf dem afrikanischen Kontinent.⁸³⁵ Als in den 1990er und frühen 2000er Jahren Billigimporte aus China den Markt überschwemmten, begann der Niedergang. Von den rund 180 Textilunternehmen in den späten 1980er Jahren existieren heute weniger als 25.

Der Schweizer Textilkaufmann Rolf Streib, Zeitzeuge des Aufschwungs und Niedergangs der nigerianischen Textilindustrie, die er ab Mitte der 1970er Jahre selbst mitprägte, spricht darüber im Interview.⁸³⁶ Er erinnert sich an die Anfänge: “Es gab keine Grenzen, alles war da”, zudem sei die Qualität erstklassig gewesen, “ganz Italien hat Leder von hier gekauft”.⁸³⁷ Streib begann seine Handelstätigkeit 1971 in Ghana und kam 1975 nach Nigeria. Zunächst vertrieb er Schweizer Stoffe und Nähmaschinen, später kamen Maschinen für die Textilproduktion hinzu. Eigenen Angaben zufolge stattete er um die 150 Betriebe mit Textilmaschinen aus der Schweiz und Deutschland aus, die er größtenteils, wie er wehmütig Revue passieren lässt, zu einem späteren Zeitpunkt wieder liquidieren musste. Hinter den Textilbetrieben standen zumeist indische oder libanesische Investoren, die in den 1970er Jahren die Dominanz amerikanischer und europäischer Investoren abzulösen begannen.⁸³⁸ So waren laut Streib beispielsweise die meisten Textilbetriebe in Kano in libanesischer Hand, die Nigerian Textile Mills (NTM) dagegen wurden von einem Schweizer Unternehmer aufgebaut und später von nigerianischen Investoren übernommen.⁸³⁹ Sunflag, ein noch heute existierendes Textilunternehmen, das unter anderem Garne aus nigerianischer Baumwolle herstellt, wurde von einem indischen Unternehmer

⁸³³ Beckert 2014, S. 370. In der Kolonialzeit wurde mit der Zerstörung der einheimischen Textilindustrie das Ziel verfolgt, einerseits heimische Baumwollwaren durch europäische Importe zu ersetzen, um neue Märkte zu schaffen, und andererseits den Anbau von Baumwolle für den Export nach Europa zu fördern. Siehe auch Onyeiwu 1997, zu “Manchester of Westafrika” siehe S. 234.

⁸³⁴ Picton und Mack 1979, S. 28. Siehe hierzu auch den Abschnitt 'Entwicklung der Textilindustrie in Nigeria' in Kapitel 3.3.1, S. 132, in vorliegender Arbeit.

⁸³⁵ Vgl. Onyeiwu 1997 und Gaestel 2017, S. 124.

⁸³⁶ Interview mit Rolf Streib, Lagos, 23. Oktober 2018.

⁸³⁷ Ebd.

⁸³⁸ Vgl. Onyeiwu 1997, S. 243.

⁸³⁹ Ebd. Zu Kano vgl. Murtala 2020, S. 48, zur NTM siehe auch Onyeiwu 1997.

gegründet.⁸⁴⁰ Die United Nigerian Textiles Limited (UNTL) entstand 1964 als Kooperation der chinesischen Cha Group mit der Northern Nigerian Regional Development Corporation und betrieb Fabriken in Kaduna und Ikorodu. Laut Streib produzierte UNTL auch für die niederländische Firma Vlisco und vertreibt aktuell mit der Eigenmarke *Da Viva* hochwertige zeitgenössische *ankara*-Designs in eigenen Geschäften in allen größeren Städten des Landes.⁸⁴¹ Streib spricht auch davon, wie ab den frühen 1990er Jahren die Billigimporte aus China beginnen und dann rasant ansteigen, da die in China produzierten Stoffe "70 % billiger sind als die, die hier produziert werden konnten".⁸⁴²

An der Tatsache, dass chinesische Firmen mittlerweile in Vietnam produzieren, so Streib, weil es dort für sie günstiger sei, zeigt sich die ganze Perversion eines Systems auf der Suche nach immer günstigeren Produktionsbedingungen – ein Aspekt, den Ogisi in ihren Kollektionen kritisch verhandelt. Eine große Bedeutung kommt daher dem jeweiligen Ort zu, an dem sie ihre Kollektionen erstellt: Er bestimmt die Materialität, die Formen und die Geschichten, die in die Kollektionen und um sie herum gewebt werden. Ihre in Kano gefertigten Textilien betonen die Ästhetik des Handgemachten. Diese findet sich in den leichten Baumwollstoffen mit ihren unebenen Oberflächen, die unifarben eingefärbt werden, ebenso wie in den grob gewebten und bunt gestreiften Stoffen mit eingewebten Schlingen, die dem Material eine dreidimensionale Textur verleihen (Abb. 42, 46). Neben Stoffen mit langem Flor, der an einigen Stellen Quasten bildet, gibt es noch einen fließenden Stoff mit langen Garnschlingen – das Ergebnis einer von ihr entwickelten Technik, die Ogisi nach dem Weben anwendet, um voluminöse Texturen zu schaffen (Abb. 43).

Die Kollektion *Gods of the Wilderness* ist nigerianischen beziehungsweise westafrikanischen Masken-Performances gewidmet, wie sie erklärt, und in erster Linie von Tieren inspiriert, was sie mit dem aktuellen Diskurs über Tierschutz verbindet. 'Animal Welfare' war 2018 auch das Jahresthema des Künstlerkollektivs *hFACTOR*, das seinen Sitz im beliebten Viertel Onikan in Lagos Island hat und dessen Gründungsmitglied sie ist.⁸⁴³

Assoziationen zu Tiermasken ergeben sich insbesondere aus den textilen Masken, die die Künstlerin Chioma Ebenema für die Kollektion entwickelt hat, finden sich aber auch in

⁸⁴⁰ Die Sunflag wurde in den 1930er Jahren von Satyadev Bhardwaj in Ostafrika gegründet, bespielte zunächst den kenianischen Markt und expandierte dann in den 1960er Jahren nach Nigeria, siehe <http://www.sunflag.com/about-us/group-history.php>, aufgerufen am 16. Oktober 2023.

⁸⁴¹ *Da Viva*-Shops finden sich in Lagos beispielsweise in der Shoprite-Mall in Lekki oder in der City Mall in Onikan. Zur United Nigerian Textiles Limited (UNTL) siehe auch Renne 2019.

⁸⁴² Interview mit Rolf Streib, Lagos, 23. Oktober 2018.

⁸⁴³ *hFACTOR* wurde 2018 von Bubu Ogisi, Dolapo Osunsina (Gründerin von *Streetlights Collective*), Tushar Hathiramani (Gründer und Kurator von *16/16*) und Osione Itegboje (Mitgründer des Modelabels *This is Us Nigeria*) gegründet. *hFACTOR* veranstaltet Kunstausstellungen, Screenings, DJ-Sets, Pop-ups, Live-Performances und Partys. Die Jahresthemen wie 'Animal Welfare' (2018), 'Queering Spaces' (2019) oder 'Mother Nature' (2020) greifen internationale Trends und Debatten auf.

den Materialien und Formen wieder, etwa einem langärmeligen, bodenlangen Kleid, das vollständig mit langen Garnschlingen bedeckt ist und das Ogisi 'Big Bird' nennt (Abb. 43). Die dreidimensionalen Texturen ihrer Materialien verweisen zudem auf lokale Kodes, sie referieren an die prestigeträchtigen Textilien der Ijebu-Yoruba namens *aso olona*, die den Mitgliedern der Oshugbo- beziehungsweise Ogboni-Society vorbehalten sind.⁸⁴⁴ *Aso olona* bedeutet 'Stoff mit Mustern' und wird mit Hilfe einer dritten Litze oder eines Musterstabs hergestellt, um eine breite Palette zusätzlicher Musterungen und Flortexturen zu erhalten, die assoziiert werden mit "power, prestige, and things that are good".⁸⁴⁵ Ästhetisches Wissen wie dieses zeigt sich auch auf der Ebene der Formen: Von den beiden verfügbaren Größen des Textils wird die größere Version im Toga-Stil getragen, eine Form, die Ogisi für ihre Kleider und Oberteile ihrer Kollektion aufgreift. Wie bei ihren meisten Kollektionen arbeitet Ogisi auch hier mit einfachen, klaren Formen. Die Stoffe werden ohne komplizierte Schnittgestaltung verarbeitet und lenken so die Aufmerksamkeit auf die aufwendig hergestellten Textilien selbst. Oft dienen die Webkanten als Abschluss, offen belassene Säume fransen aus. Formen und Silhouetten ihrer Kleidungsstücke zeigen Reminiszenzen an lokale Kleidungsstile wie *iro* und *buba* oder Kaftan und Tunika und mischen sich mit Hotpants, kurzen Tops, Trägerkleidern, Miniröcken und losen Hemdblusen.

In *Gods of the Wilderness* zeigt sich, wie Ogisi Materialästhetik und Formen, die ein lokales Publikum ansprechen, mit spezifischen "alternative aesthetic politics" und Narrativen verbindet, die in Richtung einer globalen Klientel kommunizieren.⁸⁴⁶ Gaugele und Titton sehen Materialität dabei als "one of the crucial components that formed an alternative aesthetic politics from a postcolonial as well as from an environmental and ethical perspective".⁸⁴⁷ Die *aesthetic politics* des 'Handgemachten' in *Gods of the Wilderness* sind somit einerseits Referenz an die jahrhundertealte Textilproduktion in Afrika, können aber auch als "style of decolonization"⁸⁴⁸ gelesen werden, der mit Mahatma Gandhi assoziiert wird: Gandhi trug einen handgewebten Dhoti, der zum Symbol des Widerstands, der Dekolonisierung und der politischen sowie wirtschaftlichen Unabhängigkeit wurde.⁸⁴⁹

⁸⁴⁴ Vgl. Aronson 1992, S. 52. Bei der Oshugbo bzw. Ogboni-Society handelt sich sich um eine "judiciary society called Oshugbo by the Ijebu and Elba Yoruba (and Ogboni by other Yoruba subgroups); it is made of male and female elders who oversee court cases at various levels [...]", siehe ebd.

⁸⁴⁵ Ebd. S. 54, 56.

⁸⁴⁶ Gaugele und Titton 2014, S. 165.

⁸⁴⁷ Ebd., S. 169.

⁸⁴⁸ Ebd., S. 165.

⁸⁴⁹ Vgl. Sircar 2014, S. 178.

Darüber hinaus können die handgefertigten Materialien im aktuellen Diskurs um ethische und ökologische Herangehensweisen in der Mode verortet werden, zumal Ogisi ihre Praxis als 'Slow Fashion' in Analogie zur Slow-Food-Bewegung bezeichnet.⁸⁵⁰

Im Fall von *kente*, um den sich die Spring/Summer-Kollektion 2016 mit dem Namen *Modern Hunters* dreht, bezieht sich Ogisi auf das Prestigetextil der Asante im heutigen Ghana sowie der Ewe im östlichen Ghana und Togo mit seiner kulturell kodierten Bedeutung von Farben und Motiven. *Kente* gehört zu den berühmtesten afrikanischen Textilien, assoziiert mit königlicher Herrschaft, Reichtum und Status und politisch konnotiert, wie bei Nkrumah gesehen. Doran Ross schreibt:

As *kente* rose to prominence with Nkrumah's independence initiatives, it became allied with the Pan African and Black nationalist ideologies of the time and helped promote ideas of 'Black power', 'Black pride', and 'Black is beautiful'. As the understanding of the cloth increased, it became a premier symbol of African heritage and a tangible link with the African continent and its history.⁸⁵¹

In *Modern Hunters* verknüpft Ogisi die *aesthetic politics* des Materials mit einer lokalen Legende: Dem hoch aufgeladenen *kente* wird die Geschichte der Asante-'queen mother' Yaa Asantewaa zur Seite gestellt, die den letzten Aufstand gegen die Briten im Jahr 1900 anführte und heute als "a pioneer of Pan-africanism"⁸⁵² beziehungsweise als Ikone "for all Ghanaians, Africans, and people of African descent in the diaspora"⁸⁵³ verehrt wird.

Für ihre Kollektion verwendet Ogisi jedoch nicht einfach nur die klassischen *kente*-Stoffe, sondern experimentiert mit *kente*-Webern in Bonwire bei Kumasi (Ghana), um neue Material- und Farbkombinationen zu entwickeln, die anschließend von den Webern aufgegriffen werden und Ausgangspunkt für weitere Experimente sind, wie beispielsweise ihr '11-colour *kente*'.⁸⁵⁴ Doch bis zum fertigen Stoff seien viele Schwierigkeiten zu überwinden, so Ogisi im Interview, insbesondere wenn es darum ginge, Neuerungen einzuführen oder gewohnte Abläufe zu verändern.

⁸⁵⁰ Interview mit Bubu Ogisi, Lagos, 31. August 2017. Siehe auch Gaugele 2014, die Analogien zwischen der Slow-Food-Bewegung und nachhaltiger Mode herstellt, und zwar in Bezug auf ein "valuing of local resources and distributed economies; transparent production systems [...]; and sustainable products that have a longer usable life and are more highly valued than typical 'consumables'", hier S. 212, siehe auch Gaugele und Titton 2014, S. 170.

⁸⁵¹ Ross 1998, S. 187.

⁸⁵² Pinther 2010, S. 65.

⁸⁵³ McCaskie 2007, S. 163.

⁸⁵⁴ Vgl. Pinther und Weigand 2018, S. 79.

Materielle Narrative

Wie bereits in den vorausgegangenen Ausführungen angedeutet, spielen bei *Iamisigo* die mit den Kollektionen verwobenen Narrative eine wichtige Rolle. In diesen verbindet Ogisi historisches Material mit aktuellen Debatten und postkolonialer Kritik. Definiert man Narrative als sinnstiftende Erzählungen, so stellt sich die Frage nach den damit verbundenen Intentionen. Mit dem Rückgriff auf historische Figuren wie Yaa Asantewaa in *Modern Hunters* oder Queen Nyabingi in *Cotton is Queen* greift Ogisi historische Frauenfiguren auf, die einem breiten Publikum bekannt sind und mit kolonialem Widerstand und Eigen-ermächtigung assoziiert werden.

In ihrem Kollektionstext, der die Autumn/Winter-Kollektion 2019 *Cotton is Queen* begleitet, wird zunächst auf die in Ruanda, Uganda und Tansania als legendär geltende Nyabingi Bezug genommen – “revered as a powerful ancestor in East Africa, who spoke through priestesses called Bagirwa” – und weiterhin auf Muhumusa, ein berühmtes Nyabingi-Medium, das sich gegen die europäische Kolonialmacht auflehnte und antikoloniale Bewegungen in Ostafrika Anfang des 20. Jahrhunderts inspirierte.⁸⁵⁵ Ohne inhaltliche Verbindung schließt sich daran (neo-)koloniale Kritik in Bezug auf die Ressource Baumwolle an, ein bedeutendes Wirtschaftsgut für den afrikanischen Kontinent, das exemplarisch für die Degradierung des Kontinents zum bloßen Rohstofflieferanten und vom Produzenten

⁸⁵⁵ iamisigo, Instagram [08.04.2019], <https://www.instagram.com/p/BwALLuHIWnk/?igsh=MXZIM2RsOHJrYjdqYg==>, aufgerufen am 19. Oktober 2023. Der Anthropologe Jim Freedman datiert Nyabingis Geburt auf den Zeitraum 1750–1800, vgl. Freedman 1984.

Der gesamte Text lautet wie folgt:

“In search for the relationship between the spirituality of becoming something else or someone else with the power of textiles and design. Inspired by the legend of Queen Nyabingi, revered as a powerful ancestor in East Africa, who spoke through priestesses called Bagirwa. Most of who were traditional healers, one especially called Muhumusa who fought against colonialism, chosen by Nyabingi as her prophets, had the ability to enter and possess human beings.

Wearing barkcloth veils, they entered paranormal states with 'stylized trembling movements' and prophesied in arcane language, with high-pitched voices, holding dialogues with Nyabingi and speaking in her name. Cotton was the first mass consumer commodity and one of the world's first luxury commodities, it was also the commodity whose production most dramatically turned millions of black human beings themselves into commodities and was worn by these commodities, thereby being possessed in themselves with what they assumed were commodities.

Despite the end of colonialism, there is still some sort of colonialism represented in the invasion intellectual. Most of Cotton is mostly produced exclusively for export, meaning that there is little local transformation of the cotton into finished products (textiles or clothing). At the same time, West Africans are the unique and voracious consumers of foreign textiles, which are manufactured mostly in Asia and Europe. As a result, African countries intervene in the value chain only at the beginning (production of cotton) and end (consumption). They realize relatively little profit from production, while spending large amounts on consumption – a phenomenon that perpetuates their position at the bottom of today's global economy.

Despite farmer independence, the system remains top-down, controlled by the buyer company, often the state. As we will see, this top-down system has had mixed consequences for the African cotton farmer today. This collection is questioning that divide and reinventing our acceptance of our own hands, aiming at changing this system through clothing and textile design. All textiles were sourced in West Africa and made in East Africa.”

zum Konsumenten während der kolonialen Herrschaft steht – eine Situation, an der sich bis heute wenig geändert hat.⁸⁵⁶

Auch bei anderen Kollektionen zeigen die begleitenden Texte ähnliche Strukturen auf. In der Regel sind es lose verbundene Referenzen auf heldenhafte Frauenfiguren, Bezüge zu Rohstoffen und symbolträchtigen Textilien oder Kleidungsstücken, Umweltthemen und koloniale Kritik. Die Spring/Summer-Kollektion 2018 *Mino* beispielsweise bezieht sich auf das Dahomey Amazonen Corps der Fon ('Mino') im heutigen Benin – "the fearless and ruthless all female military regime" –, wo Ogisi auch die Stoffe für die Kollektion herstellen lässt.⁸⁵⁷ In der von Yaa Asantewaa inspirierten *Modern Hunters*-Kollektion kommt dem *batakari*, der schon bei Nkrumah erfolgreich zum Einsatz kam, eine wichtige Rolle zu: Der *batakari* ist dasjenige Kleidungsstück, das Yaa Asantewaa auf einem der wenigen von ihr existierenden Fotografien trägt. Gefertigt aus den *kente*-Stoffen, die sie gemeinsam mit ghanaischen *kente*-Webern entwickelte, repräsentiert das Kleidungsstück spezifische historische Momente des Landes, die mit kolonialem Widerstand, Empowerment und Unabhängigkeit in Zusammenhang stehen: Es ist das Kleidungsstück, das Yaa Asantewaa als *war smock* in der Tradition der Asante trug und Nkrumah bei der Verkündung der Unabhängigkeit des Landes kleidete (Abb. 41, 45).⁸⁵⁸ Ogisi bedient sich dabei global zirkulierender ikonischer Bilder und Assoziationen, die bei den Dahomey Amazonen mit einem tapferen und gefürchteten Frauenheer einhergehen, bei Yaa Asantewaa mit der Vorstellung einer mutigen Kriegerin, die sich dem Feind furchtlos entgegenstellt und bei Nkrumah mit dem gewonnenen Kampf um die Freiheit.

Jan Assmann, der sich mit Formen kollektiver Erinnerung beziehungsweise Erinnerungskultur beschäftigt, schreibt dazu wie folgt:

Der Modus der fundierten Erinnerung arbeitet stets – auch in schriftlosen Gesellschaften – mit festen Objektivationen sprachlicher und nicht-sprachlicher Art: in Gestalt von Ritualen, Tänzen, Mythen, Mustern, Kleidung, Schmuck, Tätowierung [...], Zeichensystemen aller Art, die man aufgrund ihrer mnemotechnischen (Erinnerung und Identität stützenden) Funktion dem Gesamtbezug 'Memoria' zuordnen darf.⁸⁵⁹

In dieser Eigenschaft kann auch der *batakari* als 'Memoria' gelten, der die frühen Bestrebungen politischer wie kultureller Unabhängigkeit durch Yaa Asantewaa und Nkrumah nicht nur für die Gegenwart reaktiviert, sondern mit den lokal produzierten '11-colour *kente*' zudem auf das Potenzial wirtschaftlicher Unabhängigkeit des Kontinents verweist.

⁸⁵⁶ Zur Geschichte der Baumwolle siehe Beckert 2014.

⁸⁵⁷ iamisigo, Instagram [27.09.2017], <https://www.instagram.com/p/BZiVReLjPum/?igsh=MWlscGJIYjFnb3RuBg==>, aufgerufen am 19. Oktober 2023.

⁸⁵⁸ Siehe auch Kapitel 2.3.1 in vorliegender Arbeit.

⁸⁵⁹ Assmann 1992, S. 52.

In der Kollektion *Cotton is Queen* geht Ogisi noch einen Schritt weiter: Sie widmet ihre Kollektion dem Material, das zugleich Gegenstand ihrer (neo-)kolonialen Kritik ist. Die gesamte Kollektion besteht aus ungebleichter Baumwolle und ist partiell mit Pflanzenfarbe gefärbt – “[a]ll textiles were sourced in West Africa and made in East Africa”.⁸⁶⁰ Die Narrationen 'Nyabingi/Muhumusa' und 'Baumwolle' stehen zunächst unverbunden nebeneinander und finden dann über das Material ihre Vereinigung. Ogisi, die in vielen Kollektionen auf spirituelle Kräfte referiert, verwendet für *Cotton is Queen* die Farbe lokaler, kulturell kodierter Pflanzen: “Roselle plant associated with Mother Earth, symbolizing femininity, healing and protection against evil spirits. Brown and black using *Lawsonia inermis*, associated with spirituality, the soul’s connection to one’s ancestors, age, maturity and ability.”⁸⁶¹ Durch den Einbezug von historischen “symbolischen Figuren, an die sich die Erinnerung heftet” werden zudem Werte aktiviert, die im kulturellen Gedächtnis abgespeichert ihre (trans-)formativen Kraft in die Gegenwart tragen können.⁸⁶² Die historischen Referenzen werden dabei hergestellt, “um eine Gegenwart vom Ursprung her zu erhellen. [...] Dadurch wird sie nicht unwirklich, sondern im Gegenteil erst Wirklichkeit im Sinne einer fortdauernden normativen und formativen Kraft.”⁸⁶³

Der Historiker T. C. McCaskie verweist in seiner Analyse zu “The Life and Afterlife of Yaa Asantewaa” auf eine internationale Konferenz, die 2000 zum hundertsten Geburtstag des “Asante ‘resistance war’ of 1900” stattfand und unter dem Thema “Celebrating the Heroism of the African Woman” traditionelle Werte und die Selbstermächtigung der Frau in den Fokus stellte.⁸⁶⁴ Im Rahmen der Feierlichkeiten wurde Yaa Asantewaa als “trans-national, anti-colonial, black female role model and icon” stilisiert, die den Weg weisen würde für nachfolgende Aktivist:innen und Freiheitskämpfer:innen.⁸⁶⁵ Ogisi, sich selbst in dieser Tradition verortend, macht Yaa Asantewaa und Nyabingi/Muhumusa zu ihren Ahnen, deren Botschaften durch ihre Kollektionen widerhallen. Ihre Kollektionen bilden dabei die materielle Komponente im Diskurs um ein unabhängiges, aus eigenen Ressourcen schöpfendes Afrika, die sprachliche Narrative rahmt und aktiviert. Ogisi arbeitet dabei auf zwei Ebenen: Zum einen schließt sie mit ihren Kollektionen die Lücke, die zwischen

⁸⁶⁰ iamisigo, Instagram [08.04.2019], <https://www.instagram.com/p/BwALLuHIWnk/?igsh=MXZIM2RsOHJrYjdqYg==>, aufgerufen am 19. Oktober 2023. Siehe auch FN 853 in vorliegender Arbeit.

⁸⁶¹ iamisigo, Instagram [10.04.2019], <https://www.instagram.com/p/BwFvVNNlneB/?igsh=MWh1eWZhNmVsY3d0OQ==>, aufgerufen am 19. Oktober 2023.

⁸⁶² Assmann 1992, S. 52.

⁸⁶³ Ebd.

⁸⁶⁴ McCaskie 2007, S. 161. Die Konferenz fand am 02. August 2000 in der Kwame Nkrumah University of Science and Technology in Kumasi, Ghana, statt.

⁸⁶⁵ Ebd., S. 168, vgl. auch S. 172.

textiler Rohstoffgewinnung und Konsumption klafft, indem sie die gesamte Wertschöpfungskette auf den afrikanischen Kontinent verortet, zum anderen, indem sie das transformative Potenzial von Narrationen aktiviert.

Um das transformative Potenzial nicht nur von Materialien, sondern auch von Narrativen hervorzuheben, sei an dieser Stelle auf den Semiotiker Algirdas Julien Greimas verwiesen, demzufolge Narrationen eine universale Struktur von Aktanten haben. Zu diesen gehören Sender und Empfänger, Subjekt (Held) und Objekt (Ziel), Bösewicht (Widerstände/negative Werte/Bedrohungen) und Helfer:

Der Sender (Destinator) repräsentiert die Quelle der Werte in der Narration. Der Empfänger ist die Zielgruppe der Werte, Regeln, Normen. Das Subjekt oder der Held spielt die zentrale Rolle bei der Realisierung der Werte und Ziele. Das Objekt bezeichnet den Wunsch oder das Ziel, welches vom Subjekt realisiert werden soll. [...] Der oder die Helfer helfen dem Subjekt (Held) bei der Realisierung seines Ziels oder Bösewicht (Anti-Held) bei deren Verhinderung. Der Bösewicht repräsentiert die negativen Werte oder Bedrohungen für das Gemeinwesen.⁸⁶⁶

Diese klare wie plakative Struktur von Narrativen wird von *Iamisigos* Klientel im In- wie Ausland verstanden, ebenso die damit verbundene Botschaft, die für *Cotton is Queen* wie folgt lautet: “This collection is questioning that divide [hier bezieht sich Ogisi auf neokoloniale Strukturen, die den afrikanischen Kontinent zum Rohstoffproduzenten degradieren und zugleich die Gewinne aus Produktion und Verkauf abschöpfen] and reinventing our acceptance of our own hands, aiming at changing this system through clothing and textile design.”⁸⁶⁷

Materialität und Narrativ verstärken sich in Ogisis Kollektionen gegenseitig: Das Material *verkörpert* das Narrativ, das Narrativ *aktiviert* das Material. Diese gegenseitige Verstärkung von materiellen und verbalen Aspekten ist Teil kulturellen Wissens. Abiodun verweist in diesem Zusammenhang auf die Wichtigkeit von “utterances, pronouncements, voicing of blessings and curses, and the power of spoken words”.⁸⁶⁸ Hier zeigt sich erneut, dass *oriki* sowohl in verbaler wie visueller Form vorliegen und sich gegenseitig verstärken, beispielsweise in der *Ifa*-Divination oder auch bei medizinischen und spirituellen Ritualen.⁸⁶⁹ Zudem betont Abiodun, dass “*oríkì* energize, prepare, and summon their

⁸⁶⁶ Viehöver 2006, S. 196 unter Bezug auf Greimas 1970.

⁸⁶⁷ iamisigo, Instagram [08.04.2019], <https://www.instagram.com/p/BwALLuHIWnk/?igsh=MXZIM2RsOHJrYjdqYg==>, aufgerufen am 19. Oktober 2023. Siehe auch FN 853 in vorliegender Arbeit.

⁸⁶⁸ Abiodun 2014, S. 53.

⁸⁶⁹ Siehe hierzu beispielsweise Pierre Verger's Publikation *Ewé: The Use of Plants in Yoruba Society*, Rio de Janeiro 1995. Als initierter *babalawo* hat Verger die in der Yoruba-Pflanzenmedizin verwendeten Pflanzen und die dazugehörigen Invokationssprüche zusammengestellt, vgl. Verger 1995.

subject into action", so dass Kunstformen bei den Yoruba eher als aktives Verb denn als statisches Substantiv verstanden werden können.⁸⁷⁰

Aus dieser Perspektive heraus betrachtet lesen sich Ogisis Kollektionstexte wie Invokationen und weniger als informative oder atmosphärische, die Kollektion rahmende Begleittexte. Bei den Yoruba aktivieren Invokationen *ase*, was so viel wie "effective energy" and "lifeforce" bedeutet.⁸⁷¹ Abiodun definiert diese Kraft wie folgt: "[À]ṣẹ is the religio-aesthetic essence in which physical materials as visual *oríkì* and verbal *oríkì* support and empower each other to activate, actualize, and direct socio-political, religious, and artistic processes and experiences."⁸⁷² Das Konzept von *ase* ist weit über Nigeria hinaus verbreitet und wird bei den Yoruba und der Yoruba-Diaspora als Begriff für "power in secular and sacred contexts" verwendet.⁸⁷³ Die Fon des historischen Dahomey (im Süden des heutigen Benins gelegen) beispielsweise, auf die sich Ogisi in ihrer Kollektion *Mino* bezieht, haben daraus zwei verschiedene, aber miteinander verwandte Konzepte entwickelt: "ṣẹ, referring to divine and metaphysical aspects of àṣẹ; and *acẹ* (pronounce 'ache'), representing the social and political dimensions."⁸⁷⁴ Aktiviert oder 'eingeschaltet' wird *ase* durch "verbalizing, visualizing, and performing".⁸⁷⁵

Bei *Iamisigo* arbeiten diese drei Ebenen ebenfalls zusammen: Kleidung mit ihrer spezifischen Materialität, die Kollektion begleitenden Texte und schließlich die Präsentation, entweder als Show während der Fashion Week oder als Performance wie etwa ihre Spring/Summer-Kollektion 2020 *Supreme Higher Entity*. Diese wird bei *Temple Muse* vorgestellt, in dem gerade eröffneten imposanten Neubau in der Musa Yar' Adua Street in Victoria Island. Die Kollektion ist den drei Städten Nairobi, Kampala und Lagos gewidmet, die jeweils durch spezifische Materialien – Baumwolle, *barkcloth* und recyceltes PVC – repräsentiert werden. Auch hier wieder verweisen die verwendeten Materialien auf Produktionsbedingungen, Verbraucherverhalten und Umweltfragen. In Lagos wird recyceltes PVC zu transparenten oder schwarzen, wie lackiert erscheinenden Flächen verarbeitet. Die technisch wirkenden Materialien bilden einen starken Gegensatz zu den groben Baumwollstoffen, handgewebt von einer Weberinnen-Community in Nairobi, was Ogisi zum Anlass nimmt, auf die (oft prekäre) Situation von Frauen in der Textilindustrie hinzuweisen, die sie durch ihre Zusammenarbeit unterstützt. Die cognacfarbenen *barkcloth*, als

⁸⁷⁰ Abiodun 2014, S. 5.

⁸⁷¹ Ebd., S. 53.

⁸⁷² Ebd., S. 87.

⁸⁷³ Ebd., S. 57.

⁸⁷⁴ Ebd.

⁸⁷⁵ Ebd., S. 59.

eine Art Faux Leather in der Kollektion eingesetzt, werden in Zusammenarbeit mit dem Künstler Fred Mutebi in Kampala entwickelt.⁸⁷⁶

In dem Text, der die Kollektion begleitet, bezieht sich Ogisi auf die ökonomisch geringe Bedeutung des Materials in der Gegenwart als “ironically being one of the most sustainable fibers in the world”.⁸⁷⁷ *Barkcloth* wird von den Baganda im Süden Ugandas aus der Baumrinde des wilden Feigen- oder Mutuba-Baums gewonnen (ohne dass dieser dabei beschädigt wird) und durch einen Art Filzprozess – durch Schlagen und Ziehen des Materials – zu einem flexiblen und weichen Textil verarbeitet.⁸⁷⁸ Der künstlerische Fertigungsprozess von *barkcloth* wurde 2005 von der UNESCO zum 'Masterpiece of Oral and Intangible Cultural Heritage' deklariert und 2008 in die Liste des Immateriel World Cultural Heritage aufgenommen, um das Wissen, die Traditionen und die Lebensgrundlagen zu schützen, die mit seiner Herstellung verbunden sind. Seit einigen Jahren wird der Einsatz der nachhaltigen Materialalternative auch für innovative Verbundwerkstoffe erforscht.⁸⁷⁹

So kommuniziert Ogisi mit ihrer Spring/Summer-Kollektion 2020 erneut ihre Botschaft, lokal produzierten, traditionsreichen Textilien des Kontinents den Vorrang zu geben, denn die importierten, synthetischen Materialien können, wie sie in ihrer Kollektion zeigt, nur durch Recyclingprozesse ‘nachhaltig’ nutzbar gemacht werden. Der Name der Kollektion *Supreme Higher Entity* – in Kurzform 'SHE' – ist der Suche nach einer “divine female aesthetic” gewidmet.⁸⁸⁰ Wie eine Invokation liest sich einer der Instagram-Posts, die die Kollektion begleiten: “SHE is divine, SHE is unique, SHE is powerful, SHE is female energy, SHE is complex, SHE is taking you on a fibre and textile journey exploring African heritage and ancestral savoir-faire.”⁸⁸¹

Auf diese Reise werden auch die Teilnehmer:innen von *Iamisigo* Kollektionspräsentation bei *Temple Muse* mitgenommen (Abb. 44). Ogisi arbeitet hier mit der Künstlerin Sheila Chukwulozie zusammen, die sich selbst als “an Igbo Cyborg contending with the state of being simultaneously fixed and fluid, object and subject, matter and spirit, digital and analog, able and unable, and native and migrant” definiert und ihre Arbeit einer Zukunft widmet, “where performance, physiotherapy and technology meet at a powerful junction to

⁸⁷⁶ Zu Fred Mutebi siehe auch Siegenthaler 2019.

⁸⁷⁷ Instagram Post IAMISIGO vom 05. November 2019, <https://www.instagram.com/p/B4fohITKntz/?igsh=enR5YnJrajRyZ3pp>, aufgerufen am 19. Oktober 2023.

⁸⁷⁸ Vgl. Picton und Mack 1979, S. 43–46.

⁸⁷⁹ Siehe beispielsweise <https://barktex.com/en/node/110>, aufgerufen am 20. Oktober 2023.

⁸⁸⁰ iamisigo, Instagram [27.10.2019], <https://www.instagram.com/p/B4ldl6zlfBO/?igsh=azhqMHVuOWs0em5o>, aufgerufen am 25. Oktober 2023.

⁸⁸¹ iamisigo, Instagram [28.10.2019], <https://www.instagram.com/p/B4KZF57lyjy/?igsh=bXZ6MXptcG82NTd6>, aufgerufen am 25. Oktober 2023.

upgrade the current definition of healing".⁸⁸² Die Präsentation findet in einem nischenartigen Raum im Erdgeschoss statt, einem White Cube, der dem Konzept von *Temple Muse* entspricht, luxuriösen Lifestyle und Galerie miteinander zu verbinden. Auf dem Boden in der Mitte des Raums ist in quadratischer Form Rinde ausgelegt, auf der mehrere große Steine kreisförmig positioniert sind. Teil der Installation ist ein Kurzfilm, gedreht im Independence House in Lagos Island, der mittels Beamer auf den unteren Teil der Wand projiziert wird. Die Performance beginnt damit, dass Chukwulozie, gekleidet in einem *barkcloth*-Kleid die Szenerie betritt, unterlegt von rhythmischer Trommelmusik. Nach und nach erscheinen die Models, um in der Installation ihren Platz einzunehmen, entweder im Inneren des Rindenquadrats stehend oder sitzend auf einem der Steine oder dem Boden. Sie endet damit, dass Chukwulozie den zum Tableau Vivant arrangierten Models die Hand auf den Kopf legt oder diese an den Schultern berührt. Das Thema der Aktivierung, das bereits in früheren Kollektionen auftaucht, wird hier performativ umgesetzt. Die Performance offenbart ein Spiel mit Bildern, das zeitgenössische Mode mit archetypischen Bildern ritueller Zeremonien zur Aktivierung von immateriellen Kräften verbindet. Dieses Spiel mit Bildern, die oft stereotypisch 'afrikanisch' wirken, ist Teil von Ogisis Praxis.

Kollektiv kreativ und die Rückaneignung des stereotypisch 'Afrikanischen'

Zu den wenigen Initiativen auf dem Kontinent, die als ein rein afrikanisches Künstler:innen-Kollektiv den Creative Industries gewidmet sind, gehört das kenianische *The Nest Collective*. Das Kollektiv wurde 2012 in Nairobi gegründet und ist in den Bereichen Film, Musik, Mode, bildende Kunst und Literatur aktiv. Zu den Arbeiten von *The Nest Collective* zählt unter anderem der vielfach ausgezeichnete LGBT-Dokumentarfilm *The Stories of Our Lives*, zudem wurde von der Künstler:innengruppe der erste Fonds zur Förderung ostafrikanischer Kreativunternehmer:innen HEVA gegründet. Mitbegründer Sunny Dolat, ein wichtiger Förderer kenianischer Mode, ist ein Freund von Ogisi. Er ist auch Kreativdirektor des Modebuchs *Not African Enough*, das all jenen gewidmet ist, "who step outside the narrow confines of what the world – and Africans – are told it means to dress, talk, think and be like an African".⁸⁸³ Hier wird deutlich, dass insbesondere postkoloniale Diskurse um die Vorherrschaft westlicher Deutungshoheiten über 'afrikanische' Ästhetik eine wichtige Rolle spielen und der damit verbundenen – noch immer – statischen Vorstellung von 'Africanness', der es eine eigene Agenda entgegenzusetzen gilt.⁸⁸⁴ So widersetzt sich *Not African Enough*, wie der Titel bereits vermuten lässt, stereotypischen (west-

⁸⁸² <https://www.digitalearth.art/sheila-chukwulozie>, aufgerufen am 25. Oktober 2023.

⁸⁸³ *The Nest Collective* 2017, S. 71.

⁸⁸⁴ Ebd., S. 53.

lichen) Erwartungen an ein 'afrikanisches' Modedesign und verhandelt stattdessen mittels Kleidung "what it means to be Kenyan or African in relation to the world, [...] what this new space really means".⁸⁸⁵ Ogisi, die 2017 nach dem Vorbild von *The Nest* mit befreundeten Kreativschaffenden in Lagos das Kollektiv *hFACTOR* gegründet hat, beschäftigt sich mit ähnlichen Fragestellungen, kommt dabei jedoch zu einem anderen Ergebnis.⁸⁸⁶ Während Mode für *Not African Enough* in urbanem Umfeld oder neutralen Settings fotografiert wird, setzt Ogisi die Models für ihre Lookbooks oft in zeitlose Landschaften, savannenartig mit vereinzelten Tieren im Hintergrund für die Autumn/Winter-Kollektion 2020 *Chasing Evil* (für die Sunny Dolat das Styling übernahm), eine Dünenlandschaft für *Gods of the Wilderness*, Naturlandschaften für *Mino* und *Modern Hunters* (Abb. 43, 45, 46). Damit erinnern ihre Bildstrecken an anthropologisierende Methoden, ethische Gruppen in Afrika darzustellen.⁸⁸⁷ Dieser Thematik widmet sich auch der niederländische Künstler Jan Hoek in seinem Künstlerbuch *New Ways of Photographing the New Masai*. In diesem stellt er der stereotypen Repräsentationsweise – in einer Gruppe in savannenartiger Landschaft nebeneinander stehend und in der 'traditionellen' rotkarierten Shuka gekleidet – zeitgenössische Formen gegenüber, die von den in der Stadt lebenden Masai selbst ausgewählt und in einem zumeist urbanen und 'modernen' Setting verortet sind.⁸⁸⁸ Bei Ogisi liegt die Rückaneignung der Deutungshoheit über 'afrikanische' Ästhetik in einem Spiel mit 'Africanness', in dem die sogenannten 'Zeichen des Afrikanischen' für ihre Zwecke gezielt wie plakativ eingesetzt werden, was ebenso für die Erzählungen gilt, die ihre Kollektionen begleiten: *Iamisigos* Kollektionen sind Advokaten von *Africanness*. Die Bedienung von Stereotypen wird zum selbstbewussten Statement, zu einer Rückaneignung, die die Kontrolle über Deutungen wieder in die eigenen Hände nimmt. Dabei können auch Fremdbilder zu Eigenbildern werden, insbesondere dann, wenn ihre Wirkkraft genutzt und ausgetauscht beziehungsweise überschrieben werden kann, das heißt, mit neuen Kodes belegt wird, die die eigenen Botschaften verstärken.

Versteht man *Iamisigos* Kollektionen als 'education media', kann viel über die Vielfalt und das Zukunftspotenzial afrikanischer Textilien gelernt werden, aber auch über eine kulturelle Strategie, Materialien, Bilder und Texte in kommunikationsstarke materielle Narrative zu überführen.

⁸⁸⁵ Ebd., S. 245.

⁸⁸⁶ Zu *hFACTOR* siehe S. 192, FN 841, in vorliegender Arbeit.

⁸⁸⁷ Siehe hierzu Garb 2013.

⁸⁸⁸ Siehe Hoek 2014.

4.4 **Maxivive** – Jenseits der Norm

Auch *Maxivive* zeigt, ebenso wie *Lagos Space Programme*, am ersten Tag der Lagos Fashion Week 2018. Die eigens für die Show rekrutierten männlichen und weiblichen Models, mengenmäßig den von der Fashion Week zur Verfügung gestellten Models weit überlegen, konfrontieren das Publikum mit exzentrischen Outfits und Slogans wie 'BAD BITCH NO UNDERWEAR', 'THIS DICK NEEDS A PRIVATE JET' oder 'BUYSEXUAL', aufgedruckt auf Hoodies, T-Shirts und Hosen. Zu Carly Simons Song "You're so vain" präsentiert sich die Kollektion mit dem Namen *How to Marry a Billionaire* in glitzernden, funkeln den und handwerklich aufwendig gearbeiteten Outfits, von trashig über sportlich bis elegant, unkonventionell und genderneutral, mit einem ironischen Seitenhieb auf 'dressing for seduction' und den damit verbundenen monetären Interessen.⁸⁸⁹ Unter Missachtung geltender Gendernormen kündigen Brautschleier tragende männliche Models das Finale an, eine Hochzeit, bei der ein androgyn aussehender (weiblicher) Bräutigam schließlich den Schleier der männlichen Braut lüftet (Abb. 47).

Ich treffe Papa Oyeyemi, den Gründer von *Maxivive*, in seinem Atelier in Onipanu, einem belebten Viertel auf dem Festland nördlich von Yaba, in dessen Nähe sich der geschäftige Tejuoso-Markt befindet und das unweit von Mushin mit seinem Ledermarkt liegt, wo Lagos' Designer:innen (wie Thompson und Ogisi) ihr Leder beziehen. Das Atelier befindet sich im Hinterhaus eines kolonialen Gebäudekomplexes. Ebenezer steht in Großbuchstaben am Hauptgebäude; der Komplex ist ein Mikrokosmos im Makrokosmos der Metropole, eine chaotische Mischung aus gewerblicher und privater Nutzung, aus legalen wie illegalen, permanenten wie kurzzeitigen Bewohner:innen, "a hybrid place filled with every kind of urban denizen and subculture – tenants, squatters, hustlers, refugees – and a place of stark and often stunning contrasts".⁸⁹⁰ Mein Weg führt vorbei an einer Druckwerkstatt, die überall im Innenhof Plakate zum Trocknen ausgelegt hat, bevor mich eine schmale Treppe an der Rückseite des Hintergebäudes in den ersten Stock bringt. Das Atelier ist Arbeits- und Lagerraum zugleich. Eine der beiden Nähmaschinen ist in Betrieb, an den Wänden hängen Kleider auf Stangen, sortiert nach 'in season', 'season' und 'out season' (Abb. 50). Von den Modelabels in Lagos ist *Maxivive* mit Abstand das umstrittenste. Papa Oyeyemi gründete sein Label bereits zu Schulzeiten und baute es während seines Studiums der Kinder- und Familienpsychologie in Lagos aus. Seine Arbeitsweise

⁸⁸⁹ Der Begriff 'Bingo' wird hier doppeldeutig verwendet, er ist auch eine Anspielung auf Wettplattformen in Nigeria.

⁸⁹⁰ <https://www.glamcult.com/articles/introducing-maxivive-with-creative-director-papa-oyeyemi/>, aufgerufen am 15. Januar 2024.

ist geprägt vom Experiment, damals wie heute. In seinen Anfängen kaufte er Kleidung von den lokalen Märkten, um diese zu dekonstruieren und in abgewandelter Form wieder zusammenzufügen. Bei seinen Recherchen stieß er auf die Mode von Martin Margiela und Yohji Yamamoto, was ihm half, den eigenen Ansatz mit seiner spezifischen Ästhetik besser zu verstehen – einer Ästhetik, die so wenig den Vorstellungen und Vorlieben seiner Mitmenschen entsprach: "It was a very lonely space for me, there was no other person doing what I was doing ... What was pretty to me wasn't pretty to anybody else."⁸⁹¹

Im Rahmen seiner unkonventionellen Vorgehensweise stellt Oyeyemi zudem das saisonale (westliche) Modesystem in Frage, das Kollektionen in Spring/Summer und Autumn/Winter unterteilt. Im Jahr 2013 war *Maxivive* das erste Modelabel, das die Jahreszeiten 'Wet', 'Dry' und 'Harmattan' einführt, die den klimatischen Bedingungen Nigerias gerecht werden.⁸⁹² Für diese entwickelt er ein Jahresthema, das dann den jeweiligen Saisons entsprechend interpretiert wird:

Every year I work with a singular idea, for 2018 it is called 'Glistening'. The collection is called 'How to Marry a Billionaire' and is the rounding part of all the 'Glistening'-series. Imagine the effects of sunlight on a big amount of water, an ocean or something, that is glistening. Things that shine but when they actually shine they are quite deceptive in nature – it is only the surface that you see.⁸⁹³

Das Kollektionsthema steht in direktem Bezug zu Lagos – "Lagos people are not avant-garde, Lagos people are shiny – which is one of the effects of glistening"⁸⁹⁴ – und ist damit ein kritischer Kommentar zum ostentativen Habitus seiner Landsleute. Für die Kollektion *How to Marry a Billionaire*, eine Anspielung auf den Hollywood-Film *How to Marry a Millionaire* aus den 1950er Jahren ebenso wie eine Referenz an die nigerianische Nollywood-(Video-)Filmproduktion und deren Ästhetik, stellt er großflächig bedruckte Baumwolljersey-, Sweatshirt- und Jeansstoffe neben glitzernden Lurex, hochglänzende Technostoffe und an Raumanzüge erinnernde Materialien mit Silberbeschichtung.⁸⁹⁵ Bedruckte oder bestickte Spitzenstoffe, schimmernder Pannesamt, Strickwaren aus glänzender Viskose, transparente PVC-Folie, unifarben, mit Slogans vollflächig bedruckte Gewebe, Tüll, Jersey und eine Vielzahl weiterer, auf irgendeine Weise glänzender Stoffe vervollständigen das Material-Potpourri (Abb. 47, 48, 49). Die Materialien werden selten in ihrer ursprüng-

⁸⁹¹ Interview mit Papa Oyeyemi, Lagos, 12. Oktober 2018.

⁸⁹² Harmattan ist die Saison von etwa Ende November bis Mitte März, die von einem trockenen und staubigen Wüstenwind aus Nordafrika gekennzeichnet ist.

⁸⁹³ Interview mit Papa Oyeyemi, Lagos, 12. Oktober 2018.

⁸⁹⁴ Ebd.

⁸⁹⁵ Zur Ästhetik von Nollywood-Filmproduktion siehe Krings und Okome 2013 und Diawara 2010, siehe auch Kapitel 4.1.2 in vorliegender Arbeit.

lichen Form belassen, stattdessen mit farbenfrohen Drucken, Stickereien aus bunten Perlen, Pailletten, farbigen Fäden, Fransen oder Häkelapplikationen versehen. Kunstvoll gearbeitet ist auch die Verbindung einzelner Schnittteile, die mittels einer Häkeltechnik in farblichem Kontrast zusammengefügt werden.

Die aufgedruckten Slogans wecken Assoziationen an die Gestaltung der *danfo*-Busse, der allgegenwärtigen gelben Kleinbusse, die das Stadtbild von Lagos prägen. Versehen mit Bildern und Textbotschaften, Gebeten, Sprichwörtern oder einem einfachen Verweis auf den Betreiber des Busses oder die beteiligten Künstler, dienen diese Verzierungen der Herstellung von Identität und Individualität, können aber auch als eine Form der Subversion und des Widerstands gegen die (staatliche) Standardisierung verstanden werden – eine Strategie, der sich Oyeyemi ebenfalls bedient.⁸⁹⁶

Ein weiteres lokales Kommunikationssystem, das dem materiellen Archiv von *Maxivive* eingeschrieben ist, referiert auf die bevorzugte Ästhetik der Eliten in Lagos (und Nigeria) und ihre Prestigekleidung, die Renne als “expensive garments made from African lace, cotton damasks, and figured velvets” beschreibt und sich auszeichnet durch “embroidery, shining crystals, and supplementary weft patterning with glossy silk/rayon threads, as well as cloth woven with shiny lurex threads and openwork techniques”.⁸⁹⁷

Während sich *Lagos Space Programme* und *Iamisigo* dieser Ästhetik weitestgehend entziehen, spielt *Maxivive* bewusst mit ihr. Das Faible für eine Ästhetik des Glanzes und Glitzerns kennzeichnet jedoch nicht nur die Wohlhabenden und Reichen, die auf diese Weise ihre sozialen und wirtschaftlichen Errungenschaften zur Schau stellen, sondern auch diejenigen am anderen Ende des gesellschaftlichen Spektrums. Hier wird die sogenannte 'Knock-Off-Mode' genutzt, um den ostentativen Stil der Reichen zu imitieren, den Allyn Gaestel als glamourös und laut beschreibt, charakterisiert von einer Ästhetik “scream[ing] of money, for money, in the glitzy taste of the nouveau riche”.⁸⁹⁸ Hinter der Knock-Off-Mode, die Gaestel 'Versage' nennt, in Anlehnung an den Schriftzug, mit dem die Raubkopien in Lagos auf das italienische Label *Versace* referieren, verbirgt sich ein eigenes Modesystem, dessen Wege nach China führen. In China ansässige nigerianische Designer, die *Versage* im nigerianischen Stil produzieren, kreieren in ständigem Austausch mit Händlern in Nigeria ihre eigenen Trends innerhalb der Knock-Off-Mode, was wiederum für Lagos spezifische *flows* und Mode-Welten hervorbringt.

Aber auch in Lagos selbst, in den vielen kleinen Schneiderwerkstätten, die überall in der Stadt zu finden sind, werden sowohl Stoffe als auch Outfits wirkungsvoll aufgepeppt, mit

⁸⁹⁶ Vgl. Osinulu 2008.

⁸⁹⁷ Renne 2010, S. 82.

⁸⁹⁸ Gaestel 2017, S. 123.

Glitzersteinen und Pailletten, Stickereien und Spitzenapplikationen (Abb. 51). Glanz und Glitzer, so zeigt sich hier, haben eine Doppelfunktion: Sie sind nicht nur ein ästhetisches Ideal, das Status und wirtschaftlichen Erfolg symbolisiert, sondern auch ein Vehikel, um diese Eigenschaften zu aktivieren.

Mit der Verwendung von Spitze zum Kollektionsthema *Glistening* wird auf ein jüngeres Kapitel der nigerianischen Modegeschichte verwiesen, das der 'African lace'. Während des Ölbooms in den frühen 1970er Jahren kamen aufwendige 'Spitzen' (bei denen es sich im engen Sinne um Lochstickereien handelt) in Mode, die vor allem aus der Schweiz und Österreich importiert, aber auch vor Ort hergestellt wurden. Die große Beliebtheit der *lace* für festliche Kleidung sowohl bei Frauen als auch bei Männern lässt sich einerseits auf die Ästhetik und andererseits auf das Prestige des opulenten und hochpreisigen Materials zurückführen, das den hohen sozialen Stand seiner Träger:innen nach außen wider-spiegeln. *Lace* veranschaulicht die ästhetischen Vorlieben einer Kultur, die größten Wert darauf legt, "to be elaborately dressed".⁸⁹⁹ Mit der Verwendung von matter Baumwollspitze, die mit spärlichen Stickereien oder grobem Handdruck für Kleidung im Streetwear-Stil zum Einsatz kommt, greift Oyeyemi diese ästhetischen Referenzen auf, um ihre ostentative und klassentrennende Wirkung jedoch zu konterkarieren und zu dekonstruieren (Abb. 49).

Auch auf der Ebene der Formen und Silhouetten rüttelt *Maxivive* an den Normen seiner Landsleute, gerade was ästhetische und moralische Vorstellungen angeht. *How to Marry a Billionaire* ist eine kaleidoskopische Mischung aus Elementen der Männer- wie Frauenkleidung, globalem Streetstyle und losen Bezügen zu lokalen Formen, wie beispielsweise kaftanartigen Oberteilen, langen Hemden oder die *gele* (hier von einem männlichen Model getragen); eine Kollektion, die sowohl von männlichen wie auch von weiblichen Models präsentiert wird, auf nonkonforme Art und Weise. Die Dekonstruktion von Geschlechter-normen – "the mass market is gender conform" – ist eines von Oyeyemis Hauptanliegen, der seine Mode als einen Post-Gender-Ansatz versteht, um jegliche Kategorien von Gen-der zu hinterfragen und zu überwinden.⁹⁰⁰ "We design for humans in the first place", sagt Oyeyemi, "when I did research on that collection, I saw that we have over 40 gender types. The idea of having 40+ gender types – that is too much! It doesn't make the move-ment faster, it slows it down."⁹⁰¹ Oyeyemi, der für sein Engagement für die LGBTQ-

⁸⁹⁹ Layiwola 2010, S. 171.

⁹⁰⁰ Interview mit Papa Oyeyemi, Lagos, 12. Oktober 2018.

⁹⁰¹ Ebd.

Community und als Verfechter von Vielfalt bekannt ist, kommuniziert durch seine Kollektionen: "I want to talk about how to find freedom in whatever context you are in."⁹⁰²

Mit seinem kompromisslosen Design jenseits von Geschlechternormen, sozialen Klassen und ästhetischen Standards fordert er die vorherrschenden Werte der nigerianischen Gesellschaft heraus: "There has been much talk that the brand went too far, was too controversial and is not representative of the prevailing norms and values of a country that for all its flamboyance is conservative."⁹⁰³

Im Fall von *Maxivive* zielt die Wirkmacht von Mode darauf ab, Grenzen zu verschieben. Gleichzeitig stellt er den gesellschaftlichen Habitus in Lagos sowie die (kulturell bedingten) konstitutiven Elemente von Mode selbst in Frage, indem er ihre Strategien entlarvt und untergräbt. Seine Kollektionen können daher als Vorboten einer freieren, von sozialen Normen losgelösten Post-Gender-Gesellschaft verstanden werden: "My designs are things that you would think of wearing in the future, not now, in a time when there is more acceptance."⁹⁰⁴

Oyeyemi, der sein Label auf Instagram als "A blend of Fashion, Art & Activism" bezeichnet, präsentiert mit seiner *How to Marry a Billionaire*-Show einen Gegenentwurf zu vorherrschenden gesellschaftlichen Normen in Bezug auf Gender und Klasse, die eng mit sozialem, ästhetischem und habituellem Wissen verbunden sind.⁹⁰⁵ Diesem Gegenentwurf liegen zwei Strategien zugrunde, die im Folgenden eingehender untersucht werden sollen: 'Undoing Gender' und das Unterwandern geltender Klassenzuschreibungen, analog dazu im weiteren 'Undoing Class' genannt.

Undoing Gender und neue Formen von 'kinship'

Mit dem Begriff 'Undoing Gender' ist eine Neu-Perspektivierung des Körpers als 'Konstruktion' verbunden, die auf Judith Butler zurückgeht.⁹⁰⁶ In dieser wird Geschlecht "erst in und durch die Markierung(en) der Geschlechtsidentität *ins Leben gerufen*", zu denen auch die Kleidung zählt.⁹⁰⁷ Versteht man Gender dabei als "an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a *stylized repetition of acts*", so kann

⁹⁰² Ebd.

⁹⁰³ Odu 2018.

⁹⁰⁴ Interview mit Papa Oyeyemi, Lagos, 12. Oktober 2018.

⁹⁰⁵ Account-Beschreibung *maxivive*, Instagram, <https://www.instagram.com/maxivive/?hl=de>, aufgerufen am 02. Oktober 2023.

⁹⁰⁶ Butler 1991, S. 26.

⁹⁰⁷ Öhlschläger und Wiens 1997, S. 12.

genau dieser Vorgang genutzt werden, um bestehende Gendernormen aufzulösen – oder zumindest in ihrer Konstruktion offenzulegen.⁹⁰⁸ Handlungen, Gesten und Inszenierungen von Geschlechtsidentität sind laut Butler “*performative in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are fabrications manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means*”.⁹⁰⁹

Diese Konstruktionen aufzudecken, ebenso wie damit verbundene Zeichen, macht sich Oyeyemi zur Aufgabe. Dabei nutzt er das performative Element von Modenschauen, um die “surface politics of the body”⁹¹⁰ sichtbar zu machen und in Form von *undoing gender* zu unterwandern. Die provokativen Slogans, die dem Publikum direkt zu Beginn der Show präsentiert werden, erfüllen sowohl die Aufgabe, Kleidung in ihrer Eigenschaft als ökonomische Strategie im Hinblick auf ein 'dressing for seduction' zu entlarven, als auch im Hinblick auf ihre Konstruktion von Gender. Gesellschafts- und Konsumkritik werden auf ironische Weise mit Genderkritik verbunden, besonders plakativ im doppeldeutigen Slogan 'BUYSEXUAL' oder in 'ALL THAT GLITTERS ARE COCKS AND DIAMONDS' (Abb. 48). Kleidung wird in *How to Marry a Billionaire* enttarnt als “a surface whose permeability is politically regulated, a signifying practice within a cultural field of gender hierarchy and compulsory heterosexuality”, die es aufzusprengen gilt, um Neukonstellationen generieren zu können, jenseits der Norm.⁹¹¹

How to Marry a Billionaire zeichnet sich als Kollektion weniger durch einen homogenen Stil (wie bei *Lagos Space Programme* oder *Iamisigo*) denn durch Heterogenität aus: Die ersten Looks zeigen Streetwear – Kombinationen von Sweatshirts, Hoodies, Jeans und Trainerhosen –, dann wird es eleganter, gefolgt von Kleidung im Wäsche-Stil. Ein Outfit der letzteren Kategorie besteht beispielsweise aus einem bestickten (Bade-)Mantel, zu dem das männliche Model Slip und Strumpfhalter trägt. Der eklektische Stil der Kollektion wird durch das Styling unterstützt: Einige der männlichen Models tragen grellen Lippenstift und Rouge, das sich von den Wangenknochen zur Schläfe zieht (Abb. 47).

Zu Oyeyemis Show findet sich auf der Lagos Fashion Week kein vergleichbares Pendant – *Maxivive* verkörpert nicht das Etablierte, sondern das Subkulturelle. Darin erinnert die Show an den Film *Paris is Burning*, der für *Maxivives* vorausgegangene Kollektion Pate stand.⁹¹² Die einflussreiche, 1990 erschienene Dokumentation von Jennie Livingston por-

⁹⁰⁸ Butler [1990] 1999, S. 179.

⁹⁰⁹ Ebd., S. 173.

⁹¹⁰ Ebd.

⁹¹¹ Ebd., S. 177.

⁹¹² Odu 2018.

trätiert die Ballroom-Kultur afroamerikanischer und lateinamerikanischer Gay- und Transgender-Communities in New York Mitte bis Ende der 1980er Jahre. Im Mittelpunkt des Films stehen die Wettbewerbe, die sich um Drag-Darbietungen, Tanzkünste oder Kleidung drehen und wie Modenschauen organisiert sind. Es sind Veranstaltungen von der Community für die Community, die das gesellschaftlich Etablierte aufgreifen, nachahmen oder parodieren und sich dabei auf "original or primary gender identity" beziehen, die, wie Butler schreibt, "within the cultural practices of drag, cross-dressing, and the sexual stylization of butch/femme identities" zu finden sind.⁹¹³

Doch bringen die subkulturellen Praktiken auch eigene Formen hervor, etwa den Tanzstil 'Voguing' (der in der Folge von Madonna populär gemacht wurde). Parodie nimmt laut Butler dann eine politische Dimension an, wenn sich diese der Subversion bedient, und verweist auf den Pastiche-Effekt parodistischer Praktiken, in denen das Original, das Authentische und das Reale selbst als Effekte konstituiert werden.⁹¹⁴ Da die Konstruktion von Genderidentität einem performativen Akt und dessen Wiederholung(en) zugrunde liegt – "instituted in an exterior space through a *stylized repetition of acts*" –, ergeben sich Butler zufolge Möglichkeiten zur Subversion nur innerhalb dieser Praktiken.⁹¹⁵

Eine Modenschau während einer Fashion Week bietet somit einen geeigneten Rahmen, gesellschaftliche Normen innerhalb des Systems zu unterwandern. Die politische Dimension von *How to Marry a Billionaire* liegt daher in der Konfrontation eines weitestgehend heteronormativen Publikums mit Genderkonstruktionen und -dekonstruktionen, "to destabilize and render in their phantasmatic dimension the 'premises' of identity politics".⁹¹⁶ *Maxivives* Identitätspolitik besteht darin, die Konstruktion von Gender in ihren Strategien, Motiven und Symbolen offenzulegen und diese Elemente, neu gemischt, in alternativen Konstellationen zusammenzuführen. Diese Alternativen werden jedoch nicht in 'klassischen' Gegenentwürfen wie Drag oder Cross-Dressing fixiert, sondern propagieren die Überwindung von Gendernormen per se. Im Sinne dieser 'New Gender Politics' zeigt sich Kleidung als diskursive wie politische Praxis, die ihrer Community in Ermangelung einer Stimme eine nonverbale, aber mindestens ebenso mächtige materielle Form des Ausdrucks verleiht.⁹¹⁷

Damit einhergehend, sowohl im Falle der Ballroom-Culture von *Paris is Burning* als auch bei *Maxivive*, ist eine Neuformulierung von Verwandtschaftsverhältnissen, auf die Butler

⁹¹³ Butler [1990] 1999, S. 174.

⁹¹⁴ Ebd., S. 186–187.

⁹¹⁵ Ebd., S. 179.

⁹¹⁶ Ebd., S. 188.

⁹¹⁷ Butler 2004, S. 4.

verweist, "in particular, the redefining of the 'house' and its forms of collectivity".⁹¹⁸ Neue Formen von (Wahl-)Verwandtschaft, die über die biologischen hinausgehen, finden ihre Entsprechung in 'houses', oft nach Modemarken benannt oder den berühmtesten Mitgliedern, werden von einer 'mother' geführt und nehmen auch 'children' auf. Diese "rearticulations of kinship" finden sich auch bei *Maxivive* wieder.⁹¹⁹ Oyeyemi, der sich als Advokat für die LGBTQ-Community in Lagos versteht, gestaltet seine Schauen als 'community work'. Dabei greift er nicht auf die von der Lagos Fashion Week zur Verfügung gestellte Infrastruktur zurück, sondern schafft seine eigene: "I cast my own models – I don't want to use their models. I bring my photographers, hair and make up stylists, I provide my own team myself."⁹²⁰

Kann Oyeyemis Mode als Ausdruck von Familienbande, als 'social unit' und somit als 'community cloth' oder 'family cloth' verstanden werden, als eine Form von *aso-ebi*? Abimbola A. Adelakun schreibt in ihrem Essay "Collective Identity in Yoruba Culture", dass "[m]embers of a collective who experience trauma define their relationship in ways that facilitate solidarity and a stronger sense of collectivity and oneness".⁹²¹ Die Formierung von Gemeinschaft geht einher mit einem "formation process that is strongly conditioned by self-identification of group members in relation to other groups and the State [...] and emerges as a response or pushback against oppressive conditions".⁹²² Adelakun nennt dabei zwei Kulturtechniken zur Identifikation von Gruppen, die beide den Körper zum Zentrum haben: Körpermarkierungen und *aso-ebi*. Wie bereits erörtert kann Letzteres als eine Politik der Zugehörigkeit verstanden werden, "since the same fabric is worn by a social group to project 'oneness'".⁹²³ Adelakun weist aber auch darauf hin, dass *aso-ebi* nicht unbedingt durch das Tragen des gleichen Stoffs zum Ausdruck gebracht werden muss:

In some instances, Aso-Ebi is about color and not about the fabric itself [...]. Thus, when for instance the color gold is chosen, all the members of the assembled family are at liberty to wear what they please as long as it is of this color. Unlike its precedent, facial marking, Aso-Ebi allows individuality and self-expression through diverse tailoring styles, patterning and adornments.⁹²⁴

⁹¹⁸ Butler 1993, S. 28.

⁹¹⁹ Ebd.

⁹²⁰ Interview mit Papa Oyeyemi, Lagos, 12. Oktober 2018.

⁹²¹ Adelakun 2015, S. 147.

⁹²² Ebd.

⁹²³ Ebd., S. 155.

⁹²⁴ Ebd., S. 157.

Teil des kollektiven Gedächtnisses in Nigeria ist der Einsatz von *aso-ebi* auch für politische Zwecke, insbesondere dann, wenn es darum geht, Einheit zu demonstrieren. So im Falle des wegen Korruption angeklagten Politikers Chief Olabode George: Dessen Anhängerschaft brachte ihre Unterstützung während des Prozesses durch *aso-ebi* zum Ausdruck und schockierte die Nation "in showing the extent to which the celebratory nature of Aso-Ebi could be employed to counter the social and moral values of a society".⁹²⁵ Dass die kulturelle Praxis von *aso-ebi* auf eine so moralisch zweifelhafte Weise eingesetzt wurde, war laut Adelakun skandalös, offenbarte aber auch die kulturell verankerte Macht von Kleidung als ein bedeutendes materielles Kommunikationsmedium, das soziales und politisches, ästhetisches und habituelles Wissen in sich vereint.

In diesem Sinne kann Oyeyemis Kollektion als *aso-ebi* in erweiterter Form verstanden werden, als 'community cloth' für die LGBTQ-Community, bei der die Gruppenidentität durch "this vehicle of fashion and clothing" konstituiert wird.⁹²⁶ Der Einsatz einer kulturellen Praxis wie *aso-ebi* kann hier als eine sartoriale Strategie verstanden werden, die kulturelle Wissensbestände mittels Kleidung aktiviert und im vorliegenden Falle soziale Einheit zum Ausdruck bringt.

Undoing Class

Ebenso wie sich *Maxivives* Kollektionen über Gendernormen hinwegsetzen, unterlaufen sie auch vorherrschende Zuschreibungen in Bezug auf Klassenzugehörigkeit und die damit verbundenen Statussymbole. Dies geschieht, indem Oyeyemi den Stil der Straße zur High Fashion erhebt, das Subkulturelle aus seiner Nische herausholt und es einem nationalen wie internationalen Publikum im Rahmen einer internationalen Modewoche auf dem Laufsteg präsentiert. Während sich *Lagos Space Programme* in der Tradition internationaler *postfashion* verortet, mit Referenzen an Yamamoto oder Margiela, und diese mit lokalen Kodes verbindet, und *Iamisigo* das Potenzial afrikanischer Textilien in seiner zeitgenössischen Ausdrucksform erforscht, bleibt *Maxivive* der urbanen Ästhetik von Lagos verbunden, insbesondere der Ästhetik der Straße. Dabei interessiert ihn vor allem das Ungewöhnliche:

I would not say that the way people dress regularly on the streets of Lagos influence my work but I would say that in some cases, the way how some people dress on the streets of Lagos, people that I would like to associate myself with in terms of dressing capacity, it does. Like including this fabric in my collection [zeigt auf einen bestimmten Stoff], was from a market woman I saw. She had this kind of material on, she had lace on top of it and literally

⁹²⁵ Ebd., S. 159.

⁹²⁶ Ebd.

used it as a wrapper, and I was inspired by that mix. One might think she was terribly dressed, but to me it looked amazing.⁹²⁷

Doch den Stil der Straße auf dem Laufsteg präsentieren zu wollen, ist bereits Provokation an sich. Mode, insbesondere in Form von High Fashion, wird hier als Distinktionsmerkmal der herrschenden Klasse, als eine ästhetische Position, die “den eigenen Rang und die Distanz zu anderen im sozialen Raum” beweist und bekräftigt, ins Wanken gebracht.⁹²⁸ Oyeyemis Kollektionen verkomplizieren die Rolle von Kleidung als gesellschaftlichem Marker, als Identifikationsmittel von gesellschaftlicher Stellung und damit von Macht. Die *aesthetic politics* der Materialien erschweren ihre Zuordnung, denn in den seltensten Fällen sind sie qualitativ hochwertig, wenn auch handwerklich aufwendig bearbeitet. Sie passen in keine der gängigen Kategorien. Weder sind es Materialien, denen symbolischer Wert aufgrund von Exklusivität und hohem Preis zugeschrieben werden kann, noch handelt es sich um lokale Prestigetextilien wie *aso-oke* oder *adire*. Zwar werden Stoffe und Stilelemente eingesetzt, die in Nigeria mit Status in Verbindung stehen, etwa Spitze, Samt oder Stickereien, diese befinden sich jedoch aufgrund ihrer Antiästhetik jenseits des Etablier-ten, in einem Zwischenbereich, der sich klaren Zuordnungen entzieht.

How to Marry a Billionaire missachtet soziale Ordnungen, vermischt Versatzstücke ästhetischer Positionen und fordert damit die 'gatekeeper' von Stil und Geschmack heraus, denn “das Unerträglichste in den Augen derer, die sich für die Inhaber des legitimen Geschmacks halten, besteht *vor allem anderen* in der frevelhaften Vereinigung von Geschmacksrichtungen, die der Geschmack auseinanderzuhalten befiehlt”, wie Bourdieu in *Die feinen Unterschiede* bemerkt.⁹²⁹

Oyeyemis Models entstammen seiner Community und repräsentieren Vielfalt – und bilden dadurch einen starken Kontrast zu den Models, die von der Lagos Fashion Week gestellt werden. Auch treten sie bei *Maxivives* Schauen in einer großen Anzahl auf, was insbesondere beim Finale deutlich wird, das einer Invasion der Straße auf dem Laufsteg gleicht. Individuell wie Menschen sind auch die Outfits, Oyeyemi entwirft Einzelteile: “Pieces are designed singular.”⁹³⁰ Wenig kompatibel mit der High-Fashion-Klientel in Lagos verwundert es daher nicht, dass *Maxivives* Kundschaft vorwiegend aus Personen besteht, “who are coming to Nigeria, not so much Nigerians – unless they are Nigerians coming from

⁹²⁷ Interview Papa Oyeyemi, Lagos, 12. Oktober 2018.

⁹²⁸ Bourdieu [1979] 1987²⁸, S. 107. Bourdieu bezieht sich explizit auf “Kosmetik, Kleidung oder Wohnungs- ausstattung” als ästhetische Positionen.

⁹²⁹ Ebd., S. 106.

⁹³⁰ Interview im Papa Oyeyemi, Lagos, 12. Oktober 2018.

abroad".⁹³¹ Oyeyemis nigerianische Kund:innen stammen zumeist aus der Musikbranche und setzen *Maxivive* als Bühnenoutfits ein. Bei einem späteren Treffen berichtet er, dass sich aus dem Verleih von Outfits, gerade für Musikvideos, ein eigenes Geschäftsmodell entwickelt hat, mit wachsendem Potenzial.⁹³² Und er stellt fest: "Things are changing – I don't have to fight for everything any more, maybe people are getting used to it."⁹³³

Auch wenn Oyeyemi als vermeintliches 'Enfant terrible' seine Landsleute mit einer Aufsprengung des kulturellen Archivs und den dort hinterlegten sozialen und ästhetischen Normen herausfordert und mit provokanten Neukonstellationen konfrontiert, sind doch seine Kollektionen zugleich eine Hommage an die Stadt Lagos, deren große Diversität an Kulturen und Subkulturen sie widerspiegeln.

4.5 Standortbestimmungen, alternative Zukünfte und eine neue Form von Nachhaltigkeit

Mit *Lagos Space Programme*, *Iamisigo* und *Maxivive* wurden drei Positionen zeitgenössischen Modedesigns betrachtet, die mittels konzeptueller Herangehensweisen und neuer Narrative eine neue Form von Mode in Lagos hervorbringen. Diese konzeptuelle Form der Mode eröffnet den Raum für neue ästhetische und habituelle Erfahrungen, die heteronormativen und statischen Vorstellungen von Identität neue fluide Formen von postkolonialer urbaner Identität entgegensetzen. Zugleich ist sie Spiegel gesellschaftlichen Wandels, der, wie auch schon bei Shade, nicht nur abgebildet, sondern mittels sartorialer Strategien mitkonstituiert wird.

Den Arbeiten der drei Designpositionen liegt eine im Hallschen Sinne prozesshafte Auffassung von kultureller Identität zugrunde, die weniger in einer kollektiv geteilten Vergangenheit gegründet ist als vielmehr in einer Neu- oder Nacherzählung, einem 'retelling' der Vergangenheit.⁹³⁴ Die Arbeit mit und an dem kulturellen Archiv dient hier als Strategie, Argumentationslinien aus der eigenen Kultur zu speisen, dabei 'hidden histories' zu identifizieren, die es in materielle Narrative zu überführen gilt. Dazu gehört auch, was Assmann "Erinnerung als Widerstand" bezeichnet und auf eine Funktion des kulturellen Gedächtnisses verweist, in der die Erinnerung die Funktion der Befreiung hat: der Befrei-

⁹³¹ Ebd.

⁹³² Interview mit Papa Oyeyemi, Lagos, 12. Februar 2019.

⁹³³ Interview im Papa Oyeyemi, Lagos, 12. Oktober 2018.

⁹³⁴ Vgl. Hall [1990] 2021, S. 259.

ung aus einer Gegengeschichte, wie sie beispielsweise von einer kolonialen Fremdmacht geschrieben wurde.⁹³⁵

Bei *Lagos Space Programme* kann die Arbeit mit und an dem kulturellen Archiv als ein autoethnographischer Ansatz verstanden werden, bei dem persönliche Themen, Fragestellungen und Erfahrungen den Ausschlag geben, die eigene Kultur zu beforschen, um Antworten und Inspirationen für alternative afrikanische Zukünfte zu generieren. Die Arbeit mit und an dem kulturellen Archiv des Kontinents bei *Iamisigo* besteht im Erforschen des kulturellen, ästhetischen, ökologischen, sozialen und ökonomischen Potenzials von (Roh-)Materialien und Kulturtechniken, mit denen ein neues Kapitel eines autonomen Afrikas durch Kleidung geschrieben werden kann, in Form neuer materieller Narrative.

Das Aufspüren 'verborgener' Geschichten dient bei *Lagos Space Programme* wie bei *Iamisigo* einer Reaktivierung, um diese zurück ins kollektive Bewusstsein zu holen. Bei *Lagos Space Programme* dienen sie dem Füllen persönlicher wie kollektiver Lücken ebenso wie der Legitimierung spezifischer Kleidungsstile. In der Zusammenführung von lokalen Materialien und Formen mit historischen, symbolisch stark aufgeladenen Geschichten und Bildern repräsentieren *Iamisigos* Kollektionen ein Mapping lokal situierter kultureller Wissensformen des afrikanischen Kontinents, die in ihrer aktualisierten Form eine klare Positionierung im Diskurs um die ästhetische wie ökonomische Autonomie des Kontinents sowie im globalen Diskurs um nachhaltige Entwicklung und Empowerment darstellen.

Die Arbeit mit und an dem kulturellen Archiv liegt bei *Maxivive* in dessen Dekonstruktion. Durch das Zusammenfügen der Versatzstücke entstehen jenseits von Gendernormen, sozialer Klassen und ästhetischen Standards alternative Archive, die zukunftsgerichtet sind und deren kulturelle Kodes mit neuen Bedeutungen überschrieben werden. *Maxivives* Kollektionen schaffen durch das materielle Thematisieren von Tabus Raum für Subkulturen in Lagos, einhergehend mit einer (ästhetischen) Emanzipation von Erwartungshaltungen, die nicht nur die Kleidung selbst, sondern auch die damit verbundenen Lebensweisen betreffen.

Als materielle Narrative bringen die Kollektionen von *Lagos Space Programme*, *Iamisigo* und *Maxivive* nicht nur verborgene Geschichten zum Vorschein, die für die Gegenwart aktualisiert und/oder transformiert werden, sondern sind auch Gegengeschichten oder Neuerzählungen bestehender Narrative. Hier zeigt sich, "wie sozialstrukturelle Faktoren ebenso wie kulturelle Traditionen im Prozess des Erzählens" nicht nur "in Narrationen eingewoben werden und somit Diskurse strukturieren", sondern auch in die Kleidung selbst.⁹³⁶ Aus dieser Perspektive heraus besitzen auch materielle Narrative die Fähigkeit, Brücken

⁹³⁵ Assmann 1992, S. 83.

⁹³⁶ Viehöver 2006, S. 179.

zu bauen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, zwischen kulturellem Wissen und zeitgenössischem Diskurs, zwischen dem Lokalen und dem Globalen.

Mit Visionen und Praktiken rund um "African cultures of technology", die während der Kolonialzeit wenig Beachtung fanden, kann die Vorgehensweise von *Lagos Space Programme*, *Iamisigo* und *Maxivive* mit Bristow als eine zeitgenössische künstlerische Praxis auf dem Kontinent verstanden werden, die *African Futures* hervorbringt.⁹³⁷ Die Prozesse um die Aktualisierung lokaler Textiltraditionen und Kulturtechniken führen dabei auch zu einer zeitgenössischen Form der Wissensproduktion: Im Sinne von 'Open Source' wird in gemeinsamen Produktionsprozessen Wissen generiert, das anschließend von den Beteiligten genutzt und weiterentwickelt werden kann. Dabei werden nicht nur neues Wissen und neue Ästhetiken generiert, sondern auch ein Gegenmodell zur Fast Fashion mit ihren inhärenten kapitalistischen, neokolonialen und antiökologischen Strukturen geschaffen. Zudem findet ein Wandel von vertikalen Strukturen zugunsten horizontaler Strukturen statt, der mit einem "process of knowledge production that is open to 'epistemic diversity'" einhergeht.⁹³⁸ Somit erfährt das kulturelle Archiv auch auf struktureller Ebene Aktualisierungen. Und mit der Produktion von Mode als 'Slow Fashion' wird zudem ein System regionaler Kreislaufwirtschaft, das an präkoloniale Konditionen anknüpft, in neuer Form reaktiviert.

In diesem Zusammenhang findet auch eine Neubewertung und Neupositionierung von Handwerk und Handarbeit statt, bei der das 'Artisanale' eine Wertsteigerung erfährt, was sich auch in den Verkaufspreisen von *Lagos Space Programme*, *Iamisigo* und *Maxivive* widerspiegelt, die insbesondere bei *Lagos Space Programme* und *Iamisigo* auf hohem Niveau liegen. Alle drei Labels bieten vorwiegend kleinere Editionen oder Unikate an, die sich aus der handwerklichen Produktion ergeben. *Iamisigo* betont diesen Aspekt dadurch, dass sie ihre Kollektionen als 'wearable art' bezeichnet. Auch wird die ökologisch und sozial nachhaltige Produktion betont, wobei der Aspekt der 'community' bei allen drei Positionen eine wichtige Rolle spielt.

Mit ihrer Vorgehensweise repräsentieren *Lagos Space Programme*, *Iamisigo* und *Maxivive* zudem eine erweiterte Form von Nachhaltigkeit, die der *kulturellen* Nachhaltigkeit. Der Einbezug von 'Kultur' als wichtiger Aspekt nachhaltiger Entwicklung gehört jüngeren Entwicklungen an. Erst 2010 wurde sie als vierte Säule den Aspekten Wirtschaftswachs-

⁹³⁷ Bristow 2016, S. 207.

⁹³⁸ Mbembe 2019, S. 241, unter Bezug auf Hountondji 2008.

tum, soziale Integration und ökologisches Gleichgewicht hinzugefügt.⁹³⁹ Dabei wird anerkannt, dass “[w]ith meaning tied to place, and the evolution of ideas, attitudes, and practices, local knowledge of traditional handcrafts can be considered as a sustainable repository of culture”.⁹⁴⁰ Im Manifest von *Lagos Space Programme* heißt es dazu: “lagos space programme is an ethical movement: we will always focus on craftsmanship, japanese and african typologies, a return to the idea of durable, long-lasting clothing and artisanal sensibilities that are sustainable! [sic!]”.⁹⁴¹

Als Aspekte kultureller Nachhaltigkeit können regionales Sourcing, die Zusammenarbeit mit lokalen Communities, regionales Kreislaufwirtschaften, ein Beitrag zur Erhaltung lokaler Wissenssysteme und deren Aktualisierung zur Erschließung neuer Märkte gelten, ebenso wie ein Verständnis von Design als Ergebnis eines Wertschöpfungsprozesses, der durch eine Zusammenarbeit auf Augenhöhe mit den Produzierenden entstanden ist. Das bedeutet auch, dass Designer:innen nicht länger “autocratic decision makers” sind, sondern vielmehr Teil von sogenannten Wissensgemeinschaften ('epistemic communities').⁹⁴² Damit geht, ebenso wie bei Open Source, eine erweiterte Form kultureller Wertschöpfung einher. Problematiken, die mit kultureller Aneignung und Fragen nach kultureller Urheberschaft, geistigem Eigentum und ungleichen Machtverhältnissen in Verbindung stehen, können auf diese Weise thematisiert und angegangen werden.⁹⁴³

Aus dieser Perspektive heraus betrachtet sind *Lagos Space Programme*, *Iamisigo* und *Maxitive* nicht nur Teil afrikanischer Zukünfte, sondern erproben auch zukunftsträchtige Modelle, die weltweit Anwendung finden können.

⁹³⁹ Vgl. Brown und Vacca 2022, S. 590. Siehe hierzu auch United Cities and Local Governments (UCLG). 2010. *Culture: The Fourth Pillar of Sustainability*. Barcelona, online unter [https://www.uclg.org/sites/default/files/9890675406_\(EN\)_culture_fourth_pillar_sustainable_development_eng_0.pdf](https://www.uclg.org/sites/default/files/9890675406_(EN)_culture_fourth_pillar_sustainable_development_eng_0.pdf), aufgerufen am 11. September 2024.

⁹⁴⁰ Ebd.

⁹⁴¹ lagosspaceprogramme, Instagram [17.05.2018], <https://www.instagram.com/p/Bi25HknnfLX/?igsh=MTUzZzZhYnp2N3RjNg==>, aufgerufen am 10. September 2024.

⁹⁴² Brown und Vacca 2022, S. 598. Zu 'epistemic communities' siehe Kapitel 5.1 in vorliegender Arbeit.

⁹⁴³ Siehe hierzu beispielsweise Scafidi 2015.

5 Mode und Agency – Eine Schlussbetrachtung

“Die Dinge waren es und nicht die Worte [...].”⁹⁴⁴

Das letzte Kapitel dieser Arbeit über postkoloniales Modedesign in Nigeria, über sartoriale Strategien und konzeptuelle Mode, richtet abschließend einen vertiefenden Blick auf Mode und Agency: Im Verlauf der Arbeit wurde postuliert, dass Mode in Zeiten gesellschaftlicher Umbrüche einen wirkmächtigen Beitrag leisten kann, dass Einschreibungen auf symbolischer wie materieller Ebene kommunikatives Potenzial besitzen und dass soziale, politische, ästhetische und habituelle Wissensformen in Objekten selbst und mittels gestalteter Objekte verhandelt werden, wobei diese Wirkmacht entfalten. Dabei gilt es zu klären, ob sich das agentische Potenzial von Dingen rein aus ihrem Gebrauch ergibt oder ob Dinge auch aus sich selbst heraus wirkaktiv werden können. Im Hinblick auf die Parameter Körper – Kleidung – Raum ergeben sich folgende Fragestellungen: Wie entfaltet Kleidung Agency in Bezug auf den Körper und wie in Bezug auf den Raum?

Mit Blick auf das Verhältnis von Kleidung und Körper wird der Fokus zunächst auf die Kleidung selbst gesetzt und der Frage nachgegangen, wie Kleidung Körper-Habitus-Relationen verändert und auf diese Weise Agency entfaltet. “Die Stofflichkeit der Dinge interagiert mit dem menschlichen Körper und bietet praktische und sinnliche Erfahrungsmöglichkeiten”, so Bosch, was auf eine Mittlerrolle von Dingen verweist.⁹⁴⁵ In diesem Sinne kann das in Kleidung gespeicherte Wissen – kulturelles Wissen in seiner sozialen, politischen, ästhetischen und habituellen Form – in Verbindung mit den jeweiligen Absichten und Motivationen der Designer:innen seine Wirkung auf den Körper entfalten. Kleidung als Wissensobjekte zu untersuchen wird daher einer der Schwerpunkte der folgenden Ausführungen sein.

Ein zweiter Schwerpunkt wird auf dem Verhältnis von Kleidung und Raum liegen, der “in sozialem und symbolischem Handel” entsteht und erfahrbar ist “über die Dinge/Körper im Raum und deren Anordnung sowie ihre Bewegung”.⁹⁴⁶ In dieser Auffassung werden Räume nicht länger als “statische Gefäße” verstanden, sondern “als Felder, die beweglich sind und sich durch gesellschaftliche Praktiken verschieben können”.⁹⁴⁷ In diesem Zusammenhang wird der Frage nachgegangen, wie Kleidung mittels räumlicher Strategien Agency entfalten kann und sich dadurch gesellschaftliche Grenzen verschieben lassen.

⁹⁴⁴ Wünsche 1989, S. 25ff, zit. in Hackenschmidt 2011, S. 252.

⁹⁴⁵ Bosch 2012, S. 52.

⁹⁴⁶ Lehnert 2012, S. 9.

⁹⁴⁷ Leutner 2012, S. 236.

5.1 Mode und Kleidung als Wissensobjekte

“A focus on objects can reveal the iterative, even dialogical processes through which knowledge is developed by both subjects and objects as agents.”⁹⁴⁸

Zur Untersuchung der Frage, wie sich Agency durch die Kleidung selbst entfaltet, bietet sich eine Perspektive an, die Design als Wissenspraxis und Designobjekte als Wissensobjekte versteht. Diese fragt danach, wie in Designprozessen Wissen generiert und den Objekten eingeschrieben wird und diese dabei zu “significant participants in knowledge work” werden.⁹⁴⁹ Im Prozess der Wissensgenerierung stellen Objekte sowohl während der Herstellung als auch im späteren Gebrauch eine Rolle als wichtige Aktanten dar.

Hierzu gibt eine Studie von Boris Ewenstein und Jennifer Whyte Aufschluss, die sich “Knowledge Practices in Design” widmet.⁹⁵⁰ Ewenstein und Whyte sprechen von Designpraktiken als Wissenspraktiken und betonen dabei die epistemische Rolle von Objekten bei der Entstehung von (Design-)Wissen, das sich aus einer großen Bandbreite von technischen, sozialen und ästhetischen Wissensformen zusammensetzt.⁹⁵¹ Dabei nehmen sie Bezug auf den ‘practice turn’, der sich auf die Arbeitspraktiken selbst bei der Entwicklung von Wissen und Innovation und damit auf die Rolle der Objekte im (Design-)Prozess konzentriert: “A focus on objects brings practice into view and the rich material contexts and dense social relations in which production takes place.”⁹⁵² Im Mittelpunkt ihrer Studie stehen visuelle Darstellungen wie Skizzen, Pläne, Fotografien, 2D- und 3D-Zeichnungen und die Rolle, die sie in Prozessen der Wissensgenerierung in Architekturbüros spielen. Diese können als “epistemic objects” in dem Sinne gelten, dass sie eingesetzt werden “to communicate design ideas, to work collaboratively in problem-solving and to coordinate the inputs of different parties”.⁹⁵³ Die Rolle von visuellen Darstellungen als Wissensobjekte sehen Ewenstein und Whyte unter anderem in deren Kapazität, “to embed or inscribe knowledge”.⁹⁵⁴

Diese Sichtweise ist auf Kleidung übertragbar, die als Ergebnis von (Wissens-)Praktiken verstanden werden kann, die (konzeptuelle) Intentionen und kulturelle Wissensformen im

⁹⁴⁸ Ebd., S. 29.

⁹⁴⁹ Ewenstein und Whyte 2009, S. 5.

⁹⁵⁰ Vgl. hierzu auch Mareis 2011, S. 11.

⁹⁵¹ Vgl. Ewenstein und Whyte 2009, S 2. Die Studie untersucht die Rolle von visuellen Repräsentationen wie Pläne, Skizzen, 2D- und 3D-Zeichnungen u.a. bei der Projektarbeit eines Architekturbüro. Zu ‘epistemischen Dingen’ siehe auch Rheinberger 1997.

⁹⁵² Ebd., S. 3. Zum ‘practice turn’ siehe Schatzki, Knorr Cetina u.a. 2001.

⁹⁵³ Ebd., S. 15.

⁹⁵⁴ Ebd., S. 22.

Objekt manifestieren. Da Kleidung jedoch keine Mittlerfunktion in Entwurfsprozessen einnimmt, sondern deren Ergebnis ist, lassen sich für Kleidung zwei wesentliche zeitliche Abschnitte ihres 'sozialen Lebens' unterscheiden: ihre Herstellung und ihr Gebrauch.⁹⁵⁵ Im Zusammenhang mit der Herstellung von Kleidung ist dabei insbesondere die "collaborative knowledge practice" von Interesse, bei der Designwissen in enger Zusammenarbeit und Verhandlung zwischen verschiedenen 'epistemic communities' entsteht und dabei das jeweils spezifische Wissen aller Beteiligten integriert.⁹⁵⁶ Ewenstein und Whyte heben hervor, dass die wichtige Rolle von Wissensobjekten nicht nur in ihrem Vermögen liege, Wissen einzuschreiben, sondern im experimentellen Entwurfsprozess das Entstehen zukünftigen Wissens vorzubereiten: "Inscribing, embedding and containing is only part of the story; the other is lacking, wanting and unfolding in uncharted directions."⁹⁵⁷ Karin Knorr Cetina spricht in diesem Zusammenhang von einer "unfolding ontology"⁹⁵⁸ Dies zeigt sich in der Entwicklung neuer Materialien, beispielsweise wenn Ogisi mit *kente*-Webern neue Farb- und Materialästhetiken erarbeitet, die anschließend von den Webern fortgeführt und weiterentwickelt werden. Oder wenn sie in Kenia zur Entwicklung neuer textiler Flächen mit lokalen *raffia*-Fasern experimentiert. Hier kommt dem Rohmaterial eine epistemische Rolle zu, anhand dessen sich die 'dialogische Natur kollektiver Wissensarbeit' entfalten kann.⁹⁵⁹

Was die Kleidung selbst angeht, so entfaltet diese ihre epistemische Rolle erst im Gebrauch. Dazu benötigt sie den Körper, mit dem sie in Dialog tritt, um gespeichertes Wissen zu aktivieren und Agency zu entfalten, im Sinne einer "evolution of knowledge [...] through a 'conversation with materials'".⁹⁶⁰ Bei Shade zeigt sich dies in den modernisierten Varianten lokaler Kleidung, die als zeitsparende 'get-up-and-go'-Kleidung den modernen Lebensstil ebenso körperlich erfahrbar machen wie ihre innovativen Adaptionen aus der Männerkleidung. Deutlich wird hier das Wechselspiel zwischen "objects and cultural transformations", in dem Objekte einerseits den Wandel zum Ausdruck bringen, ihn andererseits erst ermöglichen: Die neuen Kleidungsstile vermitteln dem Körper neue ästhetische und habituelle Erfahrungen, die sich dann als neuer Habitus manifestieren.⁹⁶¹

⁹⁵⁵ Vgl. hierzu auch Appadurai 1986, S. 41–42.

⁹⁵⁶ Ewenstein und Whyte 2009, S. 21.

⁹⁵⁷ Ebd., S. 22.

⁹⁵⁸ Knorr Cetina 2001, S.182. Vgl. auch Ewenstein und Whyte 2009, S. 9.

⁹⁵⁹ Ewenstein und Whyte 2009, S. 29.

⁹⁶⁰ Ebd., S. 9, unter Bezug auf Schön 1983.

⁹⁶¹ Thomas 1999, S. 6.

Zugleich findet, dadurch dass die neuen Kleidungsstile in der nigerianischen Kultur verwurzelt sind, beim Tragen der Kleidung am Körper eine (Re-)Aktivierung von kulturellem Wissen und somit eine kulturelle Rückanbindung statt. Hier wird deutlich, dass Designobjekte als Akteure Kultur- und Erkenntnisprozesse konstituieren können und dass diese jenseits sprachlicher Wissensvermittlung auf nonverbale und sinnesbasierte Wissensmodi zurückgreifen – der Erkenntnisgewinn findet auf materieller Ebene in Verbindung mit dem eigenen Körper statt.

Der Anthropologe Webb Keane weist darauf hin, dass neue Kleidungsformen “new practices, habits and intentions” ermöglichen: “[I]t invites new projects”.⁹⁶² Innerhalb dieser sind “forms, qualities, practical capacities, and, thus, their place within causal relations” zu beachten.⁹⁶³ Er verweist dabei auf eine Studie des Anthropologen Nicolas Thomas zu Kleidung in Polynesien, die der Frage nachgeht, wie durch den Einsatz neuer Kleidungsformen neue Werte und soziale Ordnungen geschaffen werden – “what they make manifest” – und auf welche Art und Weise diese aktiv neue soziale Kontexte konstituieren.⁹⁶⁴ Thomas untersucht in dieser Studie die Rolle der ‘tiputa’, einer Art Poncho, bei der Christianisierung im Samoa des 19. Jahrhunderts. Der Poncho gelangte durch tahitische Missionare nach Samoa und erwies sich als geeignetes Kleidungsstück, um die christlichen Standards in Bezug auf Anstand und Sittsamkeit insbesondere während des Gottesdienstes umzusetzen, da es den zuvor nackten Oberkörper bedeckte. Thomas führt aus:

If *tiputa* started out, in Samoa, by bearing a Samoan strategy of empowerment, these artifacts also entailed certain Christian values of individual self-presentation. The idea that a set of garments constituted one's 'Sunday best' implied both a new temporal order and a new spatial orientation, that made out of the church not only a space of worship, but a theatre in which people might display their persons in a novel way.⁹⁶⁵

Mit der Übernahme des Ponchos wurden also nicht nur die neuen christlichen Werte zum Ausdruck gebracht, sondern deren Umsetzung erst ermöglicht, da er konkrete, das heißt materielle Möglichkeiten der Bedeckung beziehungsweise der Bekleidung anbot.⁹⁶⁶ So gehen hier – und das gilt auch für Shady Innovationen – zwei Aspekte Hand in Hand, die einem neuen Kleidungsstück zur Akzeptanz verhelfen: Einerseits sind es Neuheit und Besonderheit des Kleidungsstückes und andererseits spezifische kulturelle Werte – wie

⁹⁶² Keane 2005, S. 193.

⁹⁶³ Ebd.

⁹⁶⁴ Thomas 1999, S. 5, vgl. auch S. 6.

⁹⁶⁵ Ebd., S. 17–18.

⁹⁶⁶ Vgl. Keane 2005, S. 193.

etwa die Vorstellung von 'Empowerment' durch Kleidung oder die Teilhabe am modernen urbanen Lebensstil in nigerianischer Variante –, die eng mit der Kleidung verknüpft sind. Die neuen Kleidungsformen sind daher nicht nur Ausdruck eines neuen Kontexts, sondern "technologies that created that context anew".⁹⁶⁷ An diesem Beispiel wird nicht nur die Verbindung zum Körper, sondern auch zum Raum deutlich: Es sind der sonntägliche Kirchgang und die Kirche, die einen Raum für Selbstrepräsentation bieten, nicht nur in Samoa, sondern auch in Nigeria, wo sich die Vorführung des 'Sunday best' ungebrochener Beliebtheit erfreut.

Kleidungsstücke wie die *tiputa* oder Shades Entwürfe nehmen in Zeiten gesellschaftlicher Umbrüche eine strategische Rolle ein, als eine Art Technologie "towards a new way of being in the world".⁹⁶⁸ Diese 'neue Art, in der Welt zu sein' findet auch im Modedesign der Gegenwart ihre materielle Entsprechung. Ein neuer Habitus entsteht durch genderfluide Silhouetten, die bei *Lagos Space Programme* sowohl an internationale *postfashion* wie an präkoloniale Kleidungsstile in Nigeria anschließen. Auf der körperlichen Ebene aktivieren sie lokales habituelles Wissen, auf der ästhetischen Ebene kulturelle Konzepte der Yoruba, vermittelt über Prints wie *Ifá-odu*, spezifische Materialästhetiken und multisensorische Erfahrungen, die zugleich eine Aktualisierung erfahren. So kann auch das in allen Kollektionen zum Einsatz kommende Reflektormaterial als zeitgenössische Umsetzung der Qualität von Licht und seiner transformativen Eigenschaften verstanden werden.

In den neuen Kleidungsformen von *Lagos Space Programme* finden sich neue Perspektiven auf den Körper, die neue – genderneutrale – Körpertechniken bedingen. Diese führt José Teunissen mit Blick auf japanisches Design aus: "The Japanese designers also gave a new definition of notions of masculinity and femininity. The idea of 'sexy' does not appear in the Japanese vocabulary. Through the consistent use of flat shoes, abstract make-up and walking in an 'ordinary' way during the shows, the models always look androgynous and abstract."⁹⁶⁹ Ihre agentischen Fähigkeiten entfaltet die Kleidung bei *Lagos Space Programme*, indem sie es ermöglicht, eine zeitgenössische Form von 'Nigerianess' beziehungsweise 'Yorubaness' körperlich zu erfahren, die gleichzeitig in der internationalen Avantgarde-Mode verortet ist.

Auch bei *Iamisigo* entstehen Erkenntnisprozesse auf habitueller Ebene, doch entfaltet sich Agency hier vor allem durch neue 'afrikanische' Materialästhetiken. Die dichten, in Kano handgewebten groben Stoffe drängen den Körper zu einer bestimmten Haltung, die

⁹⁶⁷ Thomas 1999, S. 18.

⁹⁶⁸ Ebd., S. 17.

⁹⁶⁹ Teunissen 2005, S. 15.

rauen, handgewebten Baumwollstoffe mit ihren sandigen Texturen erzeugen neue haptische Sinneseindrücke. Auch die aus *barkcloth* oder *raffia* hergestellten Stoffe vermitteln dem Körper neue Erfahrungen, auf ästhetischer, habitueller wie multisensorischer Ebene. Die *aesthetic politics* der Materialien aktivieren zugleich Diskurse um nachhaltige Entwicklung sowie um *Africanness* und verbinden sich mit post- und neokolonialer Kritik, die in Verbindung mit dem Körper zu *body politics* wird.

In *Maxivives* eigenwilligem, für Lagos singulären Stil verbinden sich *aesthetic politics* ebenfalls mit *body politics*, mittels derer Klassen- und Genderzugehörigkeiten verzerrt, parodiert und aufgelöst sowie neue hybride Formen hervorgebracht werden. Diese ermöglichen als eine erweiterte Form von *aso-ebi*, als Familienkleidung der LGBTQ-Community, ästhetische wie habituelle Erfahrungen von Community-Zugehörigkeit auf körperlicher Ebene. Die agentische Fähigkeit von Kleidung in Verbindung mit dem Körper bewirkt das Entstehen neuer kultureller Kodes, die neue soziale Zugehörigkeiten markieren und subkulturelle Räume schaffen.

5.2 Mode als Praktik zur Erschaffung neuer (Erfahrungs-)Räume

“Was existiert, ist ein sozialer Raum, ein Raum von Unterschieden, in denen die Klassen gewissermaßen virtuell existieren, unterschwellig, nicht als gegebene, sondern als herzustellende.”⁹⁷⁰

Wurde zuvor das Entstehen von Agency im Zusammenspiel von Mode und Körper betrachtet, richtet sich nun der Fokus auf das Verhältnis von Mode und Raum: “Modisches Handeln – wie alles menschliche Handeln – findet im Raum und als räumliches – raumaneignendes, raumschaffendes – Handeln statt.”⁹⁷¹ Gertrud Lehnert unterscheidet dabei drei Dimensionen: zunächst die “Schauplätze, in denen Mode inszeniert und aufgeführt wird”, also Orte für Modenschauen, Geschäfte, Zeitschriften, Internet, Social Media, Museen etc., dann die “Räumlichkeit der Kleidung selbst, die sich im Extremfall als textile Skulptur verselbständigen kann” und schließlich “Körpertechnik als räumliches, raumgreifendes und raumschaffendes Handeln”⁹⁷². Während sich diese Aspekte auf konkrete Orte, die Kleidung selbst oder den Körper in Verbindung mit Kleidung beziehen, soll hier eine weitere Dimension zur Betrachtung kommen: Mode als eine 'raumschaffende' Disziplin, die zur Eröffnung und Konstitution neuer Erfahrungs- und Diskursräume beiträgt.

In Kapitel 4 wurde am Beispiel des Concept-Stores *Stranger* beschrieben, wie sich konzeptuelle Formen von Mode und ihr räumliches Pendant, der Concept-Store, gegenseitig

⁹⁷⁰ Bourdieu 1998, S. 26.

⁹⁷¹ Lehnert 2012, S. 8.

⁹⁷² Ebd., S. 8–9.

bedingen und wie sich spezifische *aesthetic politics* sowohl in der Kleidung als auch im Raum widerspiegeln. Ebenso wie bei Shades Mode und deren räumlichem Pendant, der Boutique, wird deutlich, dass sich neue gesellschaftliche Bedingungen im Zusammenspiel körperlicher und räumlicher Faktoren konstituieren. Neue Räume entstehen aber auch durch die Kleidung selbst, wenn diese als 'alternative voice' Positionen im Raum einnimmt, die das Potenzial zur Transformation besitzen.⁹⁷³ Doch wie genau entstehen neue (Erfahrungs- und Diskurs-)Räume, was zeichnet sie aus und unter welchen Bedingungen entfaltet sich Agency?

Die Soziologin Martina Löw schlägt vor, Räume als fluide Formationen aufzufassen, die durch eine relationale (An-)Ordnung von sozialen Gütern und Menschen geprägt sind. Dass sowohl Menschen als auch soziale Güter zum Prozess der Raumkonstitution beitragen – im Sinne einer strukturierenden Anordnung sowie im Prozess des Anordnens –, ermöglicht es, die Rolle der handelnden Menschen wie auch der sozialen Güter aus ihrer jeweiligen Perspektive heraus zu betrachten.⁹⁷⁴

Mit der Entstehung von Räumen gehen Platzierungen einher – von Menschen wie von sozialen Gütern – ein Vorgang, den Löw 'Spacing' nennt: "Spacing bezeichnet bei beweglichen Gütern oder bei Menschen sowohl den Moment der Platzierung als auch die Bewegung zur nächsten Platzierung."⁹⁷⁵ Raum wird demnach durch die Verknüpfung von positionierten Menschen und Gütern konstituiert, wobei der Prozess der Raumkonstitution als Syntheseleistung über Wahrnehmungs-, Vorstellungs- und Erinnerungsprozesse zu verstehen ist.⁹⁷⁶ Durch repetitives Handeln im Alltag verfestigen sich Strukturen, die dann im Habitus zum Ausdruck kommen.⁹⁷⁷ Mit Blick auf die Reproduktion von Klassen- und Geschlechterverhältnissen hält Löw allerdings fest: "Im Unterschied zu räumlichen, zeitlichen, juristischen oder ökonomischen Strukturen gehen sie in die Körperlichkeit des Menschen ein und finden nicht nur in Routinen, sondern im gesamten Habitus ihren Ausdruck."⁹⁷⁸ Sie schlägt daher vor, Klasse wie auch Geschlecht als Strukturprinzipien zu verstehen, was bedeutet, dass diese "im Handeln konstituiert und über Routinen reproduziert" werden.⁹⁷⁹ Dabei sind diese nicht nur den Körpern eingeschrieben, "sondern

⁹⁷³ Siehe auch Kapitel 4.1.3 in vorliegender Arbeit.

⁹⁷⁴ Vgl. Löw 2001, hier S. 178.

⁹⁷⁵ Ebd., S. 158–159. Löw verwendet den englischen Begriff, da eine deutsche Übersetzung nur unzureichend den Begriffsinhalt wiedergeben würde.

⁹⁷⁶ Vgl. ebd., S. 159.

⁹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 161ff.

⁹⁷⁸ Ebd., S. 173.

⁹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 176.

strukturieren den gesellschaftlichen Umgang mit Körpern in einer Weise, dass diese als geschlechts- und klassenspezifisch in die Welt treten".⁹⁸⁰ Judith Butler merkt dazu an:

"In a sense, all signification takes place within the orbit of the compulsion to repeat; 'agency,' then, is to be located within the possibility of a variation on that repetition. If the rules governing signification not only restrict, but enable the assertion of alternative domains of cultural intelligibility, i.e. new possibilities for gender that contest the rigid codes of hierarchical binarisms, then it is only *within* the practices of repetitive signifying that a subversion of identity becomes possible."⁹⁸¹

Das bedeutet, dass Veränderungen nur im Rahmen, oder besser gesagt, in Räumen institutionalisierten Handels stattfinden können, dass das Potenzial zur Veränderung von Strukturen nur dann gegeben ist, wenn sich Menschen und soziale Güter nicht einem bekannten Habitus zuordnen lassen und/oder die Symbolik sozialer Güter widersprüchlich erscheint.⁹⁸²

Mit Blick auf Mode bieten sich in diesem Zusammenhang die Fashion Weeks und mit ihnen die Modenschauen an, die zum einen (räumlich) institutionalisiert sind und zum anderen an vorderster Stelle stehen, wenn es darum geht, das Publikum mit 'Visionen kommender Mode' zu konfrontieren.⁹⁸³ Die kurzen Beschreibungen der Präsentationen von *Lagos Space Programme*, *Iamisigo* und *Maxivive* auf der Lagos Fashion Week 2018, die den Fallstudien vorangestellt sind, mögen diesbezüglich einen Eindruck vermitteln.

Doch bevor hierauf näher eingegangen wird, zunächst noch ein Blick auf die Rahmenbedingungen, die bei der Veränderung repetitiver und habitualisierter Strukturen sowohl von Seiten Handelnder als auch in Bezug auf soziale Güter wie Kleidung eine Rolle spielen: Anthony Giddens unterscheidet 'diskursives Bewusstsein', das sich auf Sachverhalte bezieht, die Handelnde in Worte fassen können, und 'praktisches Bewusstsein', das implizites Wissen darstellt, welches im Alltag ohne bewusste Reflexion zum Einsatz kommt und zu dem auch körperliches und emotionales Bewusstsein gehört.⁹⁸⁴ Implizites kulturelles Wissen wiederum ist, wie die vorausgegangenen Untersuchungen aufgezeigt haben, sowohl Shades Mode als auch den Kollektionen von *Lagos Space Programme*, *Iamisigo* und *Maxivive* eingeschrieben.

⁹⁸⁰ Ebd.

⁹⁸¹ Butler [1990] 1999, S. 185.

⁹⁸² Vgl. Löw 2001, S. 184. Löw bezieht sich hier auf Giddens 1988.

⁹⁸³ Mit 'Visionen kommender Mode' ist hier gemeint, dass die Fashion Weeks Mode mit einem Vorlauf von einem halben Jahr antizipieren: Die Spring/Summer-Kollektionen werden international im September/Oktober des Vorjahres gezeigt, die Autumn/Winter-Kollektionen im Februar/März des gleichen Jahres.

⁹⁸⁴ Löw 2001, S. 161.

Wie die Kleidung Agency durch raumschaffende Praktiken entfaltet, die eine Veränderung habitualisierter Strukturen bedingen, steht im Zentrum der nun folgenden Ausführungen.

Von neuen (Erfahrungs-)Räumen

Die Kulturwissenschaftlerin Alicia Kühl, die sich für die Rolle von Modenschauen interessiert, hebt hervor, dass Modenschauen nicht nur ein visuelles Erlebnis sind, sondern eine Schwellenerfahrung bewirken. Diese entsteht durch die Schaffung von Metaräumen, die für kurze Zeit zu real erlebbaren Räumen werden. Unter Metaräumen versteht sie "noch-nicht-realisierte, gedachte Räume, Vorformen eines Raums, die 'Idee' eines Raums", die "erst im Prozess der Verräumlichung während der Aufführung zu einem Raum" werden, sich aber wieder auflösen, wenn die Schau vorbei ist.⁹⁸⁵ Teil des Verräumlichungsprozesses sind konkrete Inszenierungsstrategien "wie das Tragen der Kleidung an einen bestimmten Körper, Choreographie von Bewegungen und Pausen, die Schaffung bestimmter Atmosphären", letzteres etwa durch Musik, Licht oder Styling, die eine zentrale Rolle spielen, da sie bestimmte Affekte und Emotionen erzeugen.⁹⁸⁶ Kühl untersucht, wie der Aspekt des 'Neuen', der der Mode inhärent ist und sie so begehrlich macht, mittels Modenschauen erzeugt und vermittelt wird. Dabei geht sie davon aus, dass das 'Neue' "nicht mehr der Kleidung verhaftet, sondern ein produzierbares Bild ist, das in der Modenschau auf die Kleidung projiziert wird".⁹⁸⁷ Diese Aufgabe übernehmen die Metaräume, die vom jeweiligen Label für den Zeitraum der Schau geschaffen werden. Diese sind aber nicht nur in Bezug auf das 'Neue' von Interesse, sondern nehmen auch im Hinblick auf die Frage, wie Kleidung Agency durch räumliches Handeln entfaltet, eine zentrale Rolle ein.⁹⁸⁸

Wird bei neuen Kollektionen oft ein erstes Spacing im Rahmen von Modenschauen vorgenommen, findet weiteres Spacing zumeist in (Re-)Präsentationsräumen von Mode statt. Im Falle von Shade sind dies Boutiquen und Kaufhäuser, bei *Lagos Space Programme*, *Iamisigo* und *Maxivive* zunächst Concept-Stores wie *Stranger*, später Lifestyle-Stores wie *Alára* (*Lagos Space Programme*), *Temple Muse* (*Iamisigo*) sowie eigene Showrooms (*Iamisigo* und *Maxivive*) oder sogenannte 'Pop-ups' (*Lagos Space Programme*). Bei letzterem handelt es sich um ein temporäres Verkaufsmodell, das ebenfalls in den 2010er Jahren aufkommt.

⁹⁸⁵ Kühl 2012, S. 62.

⁹⁸⁶ Ebd., S. 59.

⁹⁸⁷ Ebd., S. 58.

⁹⁸⁸ Zur Bedeutung von Metaräumen in Bezug auf 'das Neue' siehe ebd. Vgl. auch Kühl 2015.

Mit dem Kauf von Kleidung und ihrem Gebrauch wird diese dann in den Stadtraum hinausgetragen. Städte bestehen aus Ensembles verschiedener Räume: Ein Stadtteil ist beispielsweise ein Ensemble, das als Raum begriffen werden kann und mit anderen Stadtteilen zusammen den Stadtraum bildet, was gerade in Lagos aufgrund der großen Heterogenität der Stadtteile eine nicht unbedeutende Rolle spielt.⁹⁸⁹

Modeschauen sind bereits bei Shade von zentraler Bedeutung, mittels derer sie ihre Mode räumlich wie sozial positionieren kann. Wie aufgezeigt wurde, fanden diese im Kontext karitativer, kultureller oder gesellschaftlicher Organisationen und Institutionen in Nigeria oder auf internationaler Ebene statt und zeigen eine Strategie des Spacings, die Mode in gesellschaftlich hochstehenden und gut vernetzten Zirkeln der Stadt verortet.⁹⁹⁰

Shades Vision von Mode 'Made-in-Nigeria' wird somit eine institutionelle wie kosmopolitische Rahmung gegeben. Was die (Re-)Präsentationsräume ihrer Mode angeht, setzt sie auf eine Strategie des Spacings, die diese in einem modernen urbanen Kontext situiert: Mit dem Format der Boutique greift sie ein neues Retailkonzept auf, das als erstes seiner Art in Lagos im architektonisch modernistischen Federal Palace Hotel positioniert wird. Neuheit und Modernität kennzeichnen ebenso die Kaufhäuser, die ihre Kollektionen ins Sortiment aufnehmen.

Die 'neue Art, in der Welt zu sein' wird bei Shade nicht nur über die Kleidung selbst, sondern auch über Räume erfahrbar gemacht, die der körperlichen eine räumliche Erfahrung hinzufügen. Durch strategisches Spacing und repetitives Handeln gelingt es ihr, lokale Materialien als soziale Güter mit einer (zunächst) widersprüchlichen Symbolik in neue Kontexte zu transferieren und zu neuer Wertschätzung zu verhelfen.

Während Spacing bei Shade im Wesentlichen an konkreten, physischen Orten stattfindet, spielen im Modedesign der Gegenwart Metaräume eine wichtige Rolle, für die die Lagos Fashion Week zweimal im Jahr eine Plattform bietet.⁹⁹¹ Kühl beschreibt die Entstehung von Metaräumen auf Modenschauen wie folgt:

⁹⁸⁹ Vgl. Löw 2001, S. 157. Parallel zu diesen Räumen existiert auch noch der 'Bildraum', den sich Image-Kampagnen wie Fotoshootings zunutze machen, um Mode in bestimmten räumlichen Kontexten zu positionieren, die wiederum mit spezifischen Botschaften verknüpft sind. Dies wurde im Zusammenhang mit *lamisigos* Fotostrecken bereits angesprochen, siehe Kapitel 4.3, S. 202 in vorliegender Arbeit.

⁹⁹⁰ Auch Shades Models sind aus respektablen Familien, einflussreich und gut vernetzt. Zu ihnen gehören unter anderem Abiola Dosunmu-Elegbede-Fernandez, die spätere *Erelu of Lagos*, Franca Afegbu, später Nigérias erste weibliche Senatorin oder Doyin Abiola, die erste Herausgeberin einer nigerianischen Tageszeitung. Siehe hierzu Thomas-Fahm 2004, S. 103.

⁹⁹¹ 2018 fand die LFW in hierfür errichteten Zelten auf einer ungenutzten Fläche hinter dem Hotel Four Points by Sheraton in Victoria Island statt, 2019 auf dem Gelände des Federal Palace Hotels.

Während der Modenschau, wenn der gedachte Metaraum beginnt, übertreten die Zuschauer die Grenzen, werden Teil des Spektakels. Der Zuschauer hat dadurch Zugang zur neuen Mode und zu den in ihr eingeschriebenen Ideen und Bedeutungen, seine Aufmerksamkeit wird durch die zahlreichen Inszenierungsstrategien geleitet, seine Emotionen, seine Erinnerungen und Assoziationen, seine Wahrnehmung der Körper der Models, der Kleidung, der Musik [...], alles verschmilzt zu einer einzigartigen Erfahrung.⁹⁹²

Diese Erfahrung kann, je nach Metaraum, dazu dienen, bestehende Strukturen zu bestätigen oder diese zu erschüttern.

Auf der Lagos Fashion Week 2018 schafft *Lagos Space Programme* einen Metaraum für eine neue Form von (Männer-)Mode: Im Zusammenspiel von sphärischer Instrumentalmusik, fließenden Silhouetten, reduzierter Farbpalette, technisch anmutenden Materialien, grafischen Musterungen und dahingleitenden Models entsteht ein futuristisches Momentum, das Kodes des Nigerianischen mit Referenzen an den avantgardistischen Stil eines Yohji Yamamotos zusammenführt und nigerianisches Modedesign als (internationale) *post-fashion* positioniert.

Iamisigos Metaraum erlaubt den Einblick in eine Vision, in der der afrikanische Kontinent aus sich selbst heraus zu schöpfen vermag, sei es im Hinblick auf den Reichtum seiner Materialien als auch auf die Vielfalt seiner Formen. Kleidung wird hier als Kunstform, als 'Wearable Art', positioniert, bei der dem Material die Hauptrolle zukommt.

Doch obwohl *Lagos Space Programme* als auch *Iamisigo* das Publikum mit genderfluider Kleidung und/oder alternativen *aesthetic politics* konfrontieren, die "gesellschaftlich ausdifferenzierte Blickregimes, die unter anderem durch Geschlechterordnungen vorgeprägt sind", herausfordern, lassen sich die hier geschaffenen Metaräume aufgrund der kulturellen Verankerung der Mode und ihrem spezifischen Stil, der internationaler High Fashion zugeordnet werden kann, als Visionen nigerianischer/afrikanischer Zukünfte erfahren.⁹⁹³

Bei *Maxivive* liegt der Fall ein wenig anders: Hier wird ein Metaraum geschaffen, der zwar ebenfalls eine Vision präsentiert – die einer gender- wie klassenfreien Gesellschaft –, sich hierfür aber der Ästhetik der Straße bedient: Diese ist laut und plakativ und trägt Schriftzüge wie die Plakate, die vor *Maxivives* Studio zum Trocknen liegen, oder die allgegenwärtigen Danfo-Busse zieren, und ist inspiriert von den geschäftigen Märkten in Lagos und ihren sich ständig in Bewegung befindenden Menschenströmen. *Maxivives* Metaraum zeigt ein anderes Gesicht von Lagos, das einer Subkultur, die jenseits der exklusiven Viertel und Straßenzüge existiert.

⁹⁹² Kühl 2012, S. 63–64.

⁹⁹³ Leutner 2012, S. 237. Petra Leutner beschäftigt sich in ihrem Essay "Die unheimlichen Räume des Rocks" unter anderem mit Blickregimen der Macht im Hinblick auf das – im westlichen Kontext – weiblich konnotierte Kleidungsstück des Rocks.

Die in Lagos lebende Journalistin Allyn Gaestel beschreibt diese Gegensätze wie folgt: "Lagos is a land of extremes. Extravagance and deprivation slip past each other. The poor cannot help but stare at the wealthy, while the rich do their best to avert their gaze. Invisibilization is one form of oppression."⁹⁹⁴ Doch Blickvermeidungen oder Ausblendungen sind auf einer Fashion-Week schwer möglich. Bei *Maxivive* wird das Publikum mit einer Invasion der Straße auf dem Laufsteg konfrontiert und einer Mode, die ohne den Rahmen der Fashion Week nicht unbedingt den Status 'High Fashion' bekommen würde. So vielfältig wie die präsentierten Outfits sind daher auch die Affekte, die im Verlauf der Show gesteigert werden, bis hin zur finalen Abschlussszene, in der ein androgyner Bräutigam einer männlichen Braut den Schleier lüftet. Es sind die bewusste Inszenierung und die geleiteten Emotionen, die das Publikum in ihren Bann ziehen und ein Wegsehen nahezu unmöglich machen.

Maxivives Metaraum spielt mit einer Verkehrung wie Auflösung gesellschaftlicher Erwartungshaltungen, über die Otto Penz in *Schönheit als Praxis. Über klassen- und geschlechtspezifische Körperlichkeit* schreibt:

Die körperlichen Inszenierungsformen veranschaulichen auch weiterhin den sozialen Rang der Menschen und eine gesellschaftliche Ordnung, die vom Geschmack der oberen Klassen geprägt ist. Körperliche Attraktivität ist ein wesentliches Distinktionskriterium in hochgradig visuellen Kulturen, das entsprechend genutzt und normiert wird, um ökonomische und soziale Vorherrschaft anzudeuten.⁹⁹⁵

Die Schwellenerfahrung liegt bei *Maxivive* in der Auflösung gesellschaftlicher Ordnungen, im Überschreiten von Grenzen, bei der sich die Zuschauer:innen plötzlich auf der 'anderen' Seite wiederfinden: inmitten konfrontativer Slogans, provokativer Outfits und schließlich einer Hochzeit, die heteronormativen Erwartungshaltungen zuwiderläuft. Zugleich werden die Strategien von *body politics* offengelegt, die sowohl Normen erschaffen und diese dann interessengeleitet zum Einsatz bringen. Dass Oyeyemi seine Schau mit einer Hochzeit in der Tradition klassischer Couture-Schauen abschließt, bei denen die Präsentation eines Hochzeitskleids den dramatischen Höhepunkt der Schau bildet, zeigt seine strategische Vorgehensweise: "[I]t is only *within* the practices of repetitive signifying that a subversion of identity becomes possible."⁹⁹⁶

How to Marry a Billionaire ist ein Spiel mit Tabus, mit Erwartungshaltungen, eine Verkehrung von Machtverhältnissen, die Offenlegung von und der Bruch mit gesellschaftlich ausdifferenzierten Blickregimen, in Bezug auf Klasse wie auf Geschlecht, die nun auf die

⁹⁹⁴ Gaestel 2017, S. 3.

⁹⁹⁵ Penz und Dachs 2010, S. 36.

⁹⁹⁶ Butler 1999, S. 185.

Zuschauer:innen zurückfallen. „Als die vergesellschaftete Person und als soziale Seite des Körpers hält der Habitus Körperpraktiken als nicht explizites Verhaltensreservoir bereit, die Körper und Raum in Einklang bringen“, so Petra Leutner, “[d]eshalb gewinnen gerade symbolische Grenzen, die den Blick leiten oder verbieten, ihn aber nicht wirklich aufhalten können, große Bedeutung“.⁹⁹⁷ Kleidung übernimmt in diesem Zusammenhang die Rolle symbolischer wie materieller Grenzen, die bei *Maxivive* jedoch nicht respektiert, sondern gebrochen werden. Slogans wie 'BAD BITCH NO UNDERWEAR' oder 'THIS DICK NEEDS A PRIVATE JET' lenken den Blick auf den nackten Körper, den die symbolische/ materielle Grenze eigentlich abschirmen soll. In dieser Vorgehensweise zeigen sich Parallelen zu den Protesten der Marktfrauen in Aba und Abeokuta, bei denen sozioreligiös konnotierte symbolische Grenzen, die der bekleidete Körper verbarg, durch das Entkleiden – auf materieller wie symbolischer Ebene – aufgelöst wurden. Hier wird deutlich, wie Machtverhältnisse, die durch Körper – Kleidung – Raum konstituiert werden, durch Veränderung der Parameter Transformation erfahren können.

Doch entsteht in *Maxivives* Metaraum noch eine andere räumliche Dimension: eine Überlagerung von normalerweise getrennten Stadträumen, bei der Oyeyemis Onipanu für den Zeitraum der Präsentation ins physische Victoria Island transferiert wird. Es ist die Auflösung symbolischer wie materieller Grenzen, die *Maxivives* Schau bewirkt, nicht nur in Bezug auf Körper und Kleidung, sondern auch in Bezug auf den Raum.

Agency, so lässt sich zusammenfassen, entfaltet sich hier im Zusammenspiel von Mode, Körper und (Meta-)Raum als 'gegenkulturelle' Erfahrung. Widerständiges Handeln bringt laut Löw „unabhängig davon, ob es sich um einmalige Aktionen oder um regelmäßige Abweichungen handelt, gegenkulturelle Räume“ hervor.⁹⁹⁸ Reibung entsteht auch durch die Überlagerung verschiedener Räume: kultureller Räume, klassen- und genderspezifischer Räume, aber auch von Stadträumen, wie sich insbesondere bei *Maxivive* zeigt.

Durch strategisches Spacing und entsprechende *body politics*, die sich des Körpers im Zusammenspiel mit Kleidung als symbolischer und materieller Grenze bedienen, findet im Metaraum eine Veränderung von Machtverhältnissen statt. Ein neuer Habitus kann dann entstehen, wenn mittels Spacing bestehende Routinen durchbrochen, transformiert und neue Routinen erzeugt werden, auch wenn diese zunächst nur in gegenkulturellen (Meta-)Räumen stattfinden. Langfristig kann die Wiederholung von Setzungen und Abweichungen zu Akzeptanz und Gewöhnung führen, so dass sich neue Kleidungsstile als Ausdruck veränderter Körper-Habitus-Relationen und neuer, kollektiv geteilter zeitlich-räum-

⁹⁹⁷ Leutner 2012, S. 237.

⁹⁹⁸ Löw 2001, S. 185.

licher Ordnungen ihren Weg von den Metaräumen der Modenschauen in den Alltag hinein zu bahnen vermögen.

5.3 Lokalität und Zukunft

*"And as the process of globalization continues to generate complex new crises of circulation, we need to commit ourselves to a partisan position, at least in one regard, and that is to be mediators, facilitators, and promoters of the ethics of possibility against the ethics of probability."*⁹⁹⁹

Diese Arbeit widmete sich der Rolle von Mode in Lagos in Zeiten gesellschaftlichen Wandels und untersuchte die sartorialen Strategien, die nach der Unabhängigkeit des Landes sowie im konzeptuellen Modedesign der Gegenwart zur Anwendung kamen. Mit einer Perspektive auf Mode als kulturelles Speichermedium, das über Materialität und Form kulturelles Wissen in Bezug auf aktuelle Diskurse reaktiviert, umkodiert und neufiguriert, wurde das agentische Potenzial von Mode herausgearbeitet, gesellschaftlichen Wandel nicht nur zum Ausdruck zu bringen, sondern aktiv mitzustalten.

Mode fungiert dabei als zentrales 'Interface' im Potvinschen Sinne zwischen Körper und (Stadt-)Raum: Dem Körper vermittelt sie neue soziale, ästhetische und habituelle Wissensbestände, die veränderte gesellschaftliche Realitäten körperlich erfahrbar werden lassen.¹⁰⁰⁰ In dieser Konstitution von Erkenntnisprozessen auf körperlicher Ebene, jenseits der Sprache, liegt das Potenzial von Mode, gesellschaftlichen Wandel mitzustalten.

In Bezug auf den (Stadt-)Raum werden durch (Neu-)Positionierungen neue immaterielle wie materielle Räume geschaffen, die ebenfalls das Potenzial zur Transformation besitzen: In Metaräumen ebenso wie in physischen Räumen können habitualisierte Strukturen durch bewusstes Spacing verändert, durch widerständiges Handeln kulturelle Gegenräume erzeugt werden.

Die Perspektive auf Mode als Medium der Speicherung und Kommunikation kulturellen Wissens sowie ein Verständnis von Modedesign als Arbeit mit und an dem kulturellen Archiv erweisen sich dabei als geeignet, expliziten wie impliziten Einschreibungen zu folgen sowie die vielfältigen Wissensbestände zu untersuchen, die in und über Mode kommunizieren. Diese Perspektive erlaubt es zudem, die Rolle von Mode sowohl als Seismograph wie auch als konstituierendes Element gesellschaftlichen Wandels zu untermauern: Sie zeigt sich in den Umkodierungen des kulturellen Archivs, im Verschieben von Grenzen, im Schaffen neuer Sehgewohnheiten und Körpererfahrungen.

⁹⁹⁹ Appadurai 2013, S. 299.

¹⁰⁰⁰ Vgl. Potvin 2008, S. 2.

Der Blick auf Modedesign als Archivarbeit ermöglicht es, Mode als Dialog zwischen den Kulturen, in denen sie entsteht, und dem Rest der Welt zu sehen, nicht im Sinne von Zentrum und Peripherie, sondern als lokal situierte Positionierungen im globalen Zeitgeschehen. In der Mode manifestiert sich dies als “grounded in [one’s] roots but deliberately looking outwards and to the future”, wie *Lagos Space Programme* es übertragbar auf alle betrachteten Designpositionen formuliert.¹⁰⁰¹ Shade, die sich als Botschafterin ihres Landes versteht, interpretiert dabei globale Entwicklungen aus einer lokalen Perspektive, die sowohl nach innen – für kulturelle wie ökonomische Unabhängigkeit – als auch nach außen – Positionierung nigerianischer Mode auf internationaler Ebene – ihre Wirkung entfaltet. *Lagos Space Programme* setzt auf die Handwerkskunst und Wissenssysteme der Yoruba als Ausgangspunkt für einen dialogischen Austausch mit 'resonierenden' Kulturen, während bei *Iamisigo* lokal situiertes Wissen in Form von Materialien, Geschichten und Orten den Dialog mit globalen ökologischen, ethischen und postkolonialen Diskursen sucht.¹⁰⁰² *Maxivives* Verankerung liegt in der Stadt Lagos selbst, in ihren Subkulturen und visuellen Versatzstücken, die von hier ausgehend ihren lokalen Dialog auf globaler Ebene fortsetzen.

In diesem Zusammenhang rückt noch einmal die Rolle des 'Lokalen' ins Blickfeld und mit ihr die Frage nach ihrem Verhältnis zur Zukunft im Sinne einer “future culture”, wie *Lagos Space Programme* es postuliert.¹⁰⁰³ In *The Future as a Cultural Fact* untersucht Appadurai, wie Gesellschaften Zukunft als “cultural horizon” definieren beziehungsweise “cultural futures” konstruieren.¹⁰⁰⁴ Dabei kommt er zu dem Schluss, dass Lokalität selbst eine Konstruktion, ein Prozess ist: “[A] creation that required effort, imagination, deliberation, and persistence, and that it was quite the opposite of a default state or condition.”¹⁰⁰⁵ Übertragen auf die Designpositionen in vorliegender Arbeit würde das bedeuten, dass im Werk von Shade ebenso wie in den Kollektionen von *Lagos Space Programme*, *Iamisigo* und *Maxivive* von einer bewussten “production of locality” gesprochen werden kann, die in Zeiten gesellschaftlichen Wandels kulturelle Anker setzt.¹⁰⁰⁶ Hierin zeigt sich eine weitere räumliche Dimension von Mode und ihrer Mittlerrolle, Körper und (geografischen) Raum zu verbinden, das heißt, kulturelle Zuordnungen und Verwurzelungen vorzunehmen.

¹⁰⁰¹ <https://www.lagospaceprogramme.com/about>, aufgerufen am 24. September 2024.

¹⁰⁰² Ebd.

¹⁰⁰³ Ebd.

¹⁰⁰⁴ Appadurai 2013, S. 5.

¹⁰⁰⁵ Ebd., S. 254.

¹⁰⁰⁶ Ebd.

In diesem Lokalisierungspotenzial von Mode findet sich die materielle Entsprechung dessen, was Hall unter 'Identität als eine Frage der Positionierung' versteht: Modedesign, wie es in dieser Arbeit zur Betrachtung kam, produziert Lokalität als eine Form von Identität, als postkoloniale Positionierungen mittels materieller Verortungen in sich verändernden sozialen Räumen. Lokalität ist dabei nicht rückwärtsgewandt, sondern zukunftsgerichtet: Sie ist konstituierendes Element afrikanischer Modernen ebenso wie afrikanischer Zukünfte.

Epilog

Seit meinem letzten Forschungsaufenthalt in Lagos vor mehr als drei Jahren ist einiges geschehen:

Shades Position als bedeutende Modepionierin im unabhängigen Nigeria wurde mit der Ausstellung *Africa Fashion* im Victoria & Albert Museum South Kensington (2022/23) bestätigt. Gemeinsam mit ihrer ghanaischen Kollegin Juliana Norteye von *Chez Julie* gebührt ihr die Ehre, die bislang einzige bekannten Vertreter:innen modernen Mid-Century-Mode-Designs in Subsahara-Afrika zu sein.

Maxivive ist mittlerweile international vertreten, seine Kollektionen werden auf den Fashion-Weeks in Mailand und in Amsterdam präsentiert. In Amsterdam arbeitet Oyeyemi zudem mit den Künstler:innen-Kollektiven SAAC und DARKMATTER Collective zusammen, beispielsweise 2023 für ein künstlerisches Projekt im Stedelijk Museum. 2024 wird er als *Creative of the Year* im Rahmen der *The Equality Awards* ausgezeichnet für seine herausragende kreative Arbeit “that celebrates and empowers the LGBTQIA community through fashion as an artistic medium”.¹⁰⁰⁷

Auch *Iamisigo* hat seine internationale Präsenz ausgeweitet: Ogisis Kollektionen werden auf den Fashion-Weeks in London und Paris, in Durban (Südafrika) sowie auf der Bogota Fashion Week oder der Rakuten Fashion Week in Tokio gezeigt, ihre textilen Kunstprojekte auf der *Art X Lagos* ebenso wie auf der *FNB Art Fair* in Johannesburg ausgestellt. 2023 wird sie vom US-amerikanischen Wäschelabel *Victoria's Secret* als eine von vier Designer:innen ausgewählt, Kollektionsteile für den *Victoria's Secret World Tour 2023*-Film zu entwerfen, die unter anderem von Topmodell Naomi Campbell getragen und auf der New York Fashion Week vorgeführt werden. 2024 wird ihr der *S+T+ARTS Prize Africa Award of Distinction* für ihr *Digital Mystery System*, eine interaktive Plattform zum Erlernen von Webmustern, verliehen. Im Jahr darauf erhält sie den *Zalando Visionary Award*.

Lagos Space Programme wird auf der Arise Fashion Week 2020 im Rahmen der *30 under 30* unter die Top 8 gewählt, 2021 wird Thompson für den *LVMH Prize for Young Fashion Designers* nominiert. 2023 gewinnt er den *International Woolmark Prize* sowie den *Fashion Trust Arabia Emerge Prize*. Auch seine Kollektionen werden auf den Fashion-Weeks in Mailand und Paris präsentiert. Ebenso wie Shade und *Iamisigo* ist *Lagos Space*

¹⁰⁰⁷ queercitymedia, Instagram [21.06.2024], <https://www.instagram.com/p/C8eIXMIN4Fq/>, aufgerufen am 02.10.2024.

Programme in der Ausstellung *Africa Fashion* in London vertreten (2022/23), zudem sind Entwürfe des Labels in der ständigen Sammlung des Rhode Island School of Design Museum (RISD) zu sehen. In Zusammenarbeit mit Nike (2022) werden *post-adire*-Dessins für die Fußballtrikots der *Super Eagles*, der nigerianischen Fußballnationalmannschaft, entwickelt, so dass zeitgenössisches Modedesign aus Lagos nicht nur auf den Laufstegen, sondern nun auch auf den Spielfeldern dieser Welt zu finden ist.

“[Fashion] is what establishes the possible in excess of the real;
it points, it points elsewhere, and when it is embodied,
it brings the elsewhere home.”¹⁰⁰⁸

¹⁰⁰⁸ Butler 2004, S. 217.

6 Glossar

*Yoruba-Schreibweise in Klammern

***adire* [àdìre]**

Blau-weiß gemusterter Stoff, bei dem die Musterung durch Reservetechniken erzielt wird, entweder durch ausgeklügelte Abbindemethoden oder mittels Auftrag einer Reservepaste aus Cassava oder Wachs. Nach der mustermäßigen Vorbereitung des Stoffes wird dieser gefärbt, entweder mit heimischem Indigo oder, was heute üblicher ist, mit synthetischen Farbstoffen. *Adire* gehört zu den Prestigetextilien der Yoruba.

***agbada* [agbádá]**

Kleidungsstück aus der Männerkleidung, das in den 1960er Jahren für die Damenmode adaptiert wurde. Bei diesem handelt es sich um ein voluminöses, knöchellanges Übergewand mit tiefem Armloch und überschnittenen Ärmeln, die auf der Schulter drapiert werden. Moderne Adaptionen in der Damenmode werden auch mit Ärmeln gefertigt. Die *agbada* ist Bestandteil des klassischen Dreiteilers und auch unter dem Namen *boubou* bekannt.

akwadzan

Kleidungsstück der Männermode in Ghana, das aus einer Stoffbahn besteht, die um den Körper drapiert und dann togaartig über eine Schulter geworfen wird. In den 1960er Jahren wurde der *akwadzan* schnitttechnisch modernisiert und in die Damenmode überführt.

ankara

Bezeichnung für Wachsdruckstoffe.

***aso* [aṣo]**

Bezeichnung für Textilien und Kleidung.

***aso-ebi* [aṣo-ébi]**

Textile Praktik, die bei wichtigen gesellschaftlichen Festivitäten und Feierlichkeiten wie Hochzeiten, Taufen und Beerdigungen aber auch bei politischen Veranstaltungen zum Einsatz kommt und bei der alle (Familien-)Mitglieder und Gäste Kleidung aus dem gleichen Stoff tragen. *Aso-ebi* kann als 'Familien-Stoff' oder 'Familien-Kleidung' übersetzt werden. Das jeweils zu verwendende Material wird von den Gastgeber:innen festgelegt, beliebte Stoffe sind *aso-oke*, *lace* und *ankara*.

***aso-oke* [aṣo-òkè]**

Schmalbandgewebe, das in vielfältigen Ausführungen hergestellt wird. Die schmalen Bänder werden nach dem Weben zusammengenäht, um entsprechende Stoffbreiten zu erhalten. *Aso-oke* zählt zu den prestigeträchtigsten Textilien der Yoruba.

***babalawo* [babaláwo]**

Der 'Vater der Geheimnisse' der Yoruba, der in das Wissen von *Ifa* eingeweiht ist und die *Ifa*-Divination durchführt.

babban riga

Pendant zur *agbada* bei den Hausa im Norden Nigerias.

batakari

Oberteil der Männerkleidung im Norden Ghanas, bei dem es sich um ein ärmelloses, durch Keileinsätze ausgestelltes und somit schwingendes Kleidungsstück handelt, das in Zentral- und Süd-Ghana als Kriegskleidung getragen wurde.

***buba* [bùbá]**

Bezeichnung für Oberteil, ist sowohl in der Frauen- wie Männerkleidung Bestandteil des klassischen Dreiteilers.

***gele* [gèlè]**

Ein um den Kopf drapiertes Stoffstück, das bei den Yoruba-Frauen als Kopfschmuck getragen wird und je nach Form bestimmte Bedeutungen kommunizieren kann.

***iborun* [iborùn]**

Stoffstück, das als Schal getragen den klassischen Dreiteiler der Frauenkleidung komplettiert.

***Ifa-Divination* [Ifá]**

Geomantisches Wissenssystem der Yoruba, durch das der *babalawo* Vorhersagen oder Deutungen zu gegenwärtigen oder zukünftigen Entwicklungen und Ereignissen machen kann. Während der Divination wird ein binärer Kode ermittelt, der mit einem bestimmten *oriki* in Verbindung steht. Dieses wird von dem *babalawo* rezitiert und in der Folge interpretiert. Der Begriff 'Ifá' umfasst den Divinationsprozess, den Korpus an mündlichen Überlieferungen und stellt selbst einen komplexen Wissensbestand dar, der noch nicht zur Gänze erforscht ist.

***iro* [iró]**

Wickelrock der Yoruba, auch *wrapper* genannt, der aus einer Stoffbahn besteht und um die Hüfte gewickelt wird. Der *iro* ist Teil des klassischen Dreiteilers der Frauenkleidung, bestehend aus *iro*, *buba* und *iborun*.

lace

Ein spitzenartiger Stoff mit hohem Prestigewert. Im engeren Sinne handelt es sich bei *lace* um Lochstickereien, die vor allem aus der Schweiz und Österreich importiert wurden beziehungsweise noch immer werden. Der Stoff wurde in den 1970er Jahren populär und wird sowohl von Frauen wie Männern getragen.

***odu* [odù]**

Kodifizierte Botschaft in grafischer Form, die von den *babalawo* während der *Ifa*-Divination zuerst ermittelt und dann interpretiert wird. Das *odu* entsteht aus einem System von Strichen, die dem binären Kode von 0 und 1 entsprechen. Zwei vertikale Reihen mit jeweils vier Positionen, die entweder eine oder zwei Markierungen enthalten können, ergeben ein Strichmuster von maximal sechzehn Zeichen, die jeweils einem von 256 *odu* zugeordnet werden können.

***oriki* [oríkí]**

Der mündlich überlieferte Korpus von *Ifá*. Während *oriki* im Allgemeinen als 'Lobpreis-Poesie' oder 'Zitate-Poesie' übersetzt wird, gelten laut Abiodun im weitesten Sinne alle verbalen und visuellen Anrufungen als *oriki*.

***sokoto* [ṣòkòtò]**

Weite Männerhose der Yoruba, Bestandteil des klassischen Dreiteilers der Männermode, bestehend aus *buba*, *sokoto* und *agbada*.

uli

Kunstform der Körper- und Wandbemalung der Igbo, die traditionell von Frauen durchgeführt wird.

wrapper

Wickelrock, der aus einer Stoffbahn besteht, die um die Hüfte gewickelt und zur Fixierung am oberen Taillenrand eingesteckt wird.

7 Bibliographie

- Abiodun 1994:** Abiodun, Rowland. 1994. Understanding Yoruba Art and Aesthetics: The Concept of Ase. *African Arts* 27 (3): 68–78+102–103.
- Abiodun 2014:** Abiodun, Rowland. 2014. *Yoruba Art and Language: Seeking the African in African Art*. Cambridge.
- Adams 1989:** Adams, Monni. 1989. Beyond Symmetry in Middle African Design. *African Arts* 23 (1): 34–43+102–103.
- Adelakun 2015:** Adelakun, Abimbola A. 2015. So That We Might Find Ourselves: Collective Identity in Yoruba Culture. In *Body Talk and Cultural Identity in the African World*, herausgegeben von Augustine Agwuele, 147–161. Sheffield u.a.
- Adebayo und Iweka 2014:** Adebayo, Anthony K. und Anthony C.O. Iweka. Inter-ethnic Mix and Housing Unit Allocation in the Lagos State Development and Property Corporation Estates in Lagos Metropolis. *Urban and Regional Planning Review* 6 (1): 16–21.
- Agbonkhese 2015:** Agbonkhese, Josephine. 2015. Nigeria was much more favorable 55 years ago – Sade Thomas-Fahm [04.10.2015], *Vanguard*, <https://www.vanguardngr.com/2015/10/nigeria-was-much-more-favourable-55-years-ago-sade-thomas-fahm/> [aufgerufen am 22.07.2024].
- Agwuele 2015:** Agwuele, Augustine. 2015. *Body Talk and Cultural Identity in the African World*. Sheffield u.a.
- Akinmoyesin und Vaughan-Richards [1977] 2009:** Akinsemoyin, Kunle und Alan Vaughan-Richards. 2009. *Building Lagos*. Lagos.
- Allman 2004:** Allman, Jean. 2004. *Fashioning Africa: Power and the Politics of Dress*. Bloomington.
- Amaza 2020:** Amaza, Mark. 2020. #EndSARS-Proteste könnten Geburt eines neuen Nigerias sein [28. Oktober 2020], *Heinrich Böll Stiftung*, <https://www.boell.de/de/2020/10/28/endsars-proteste-koennten-geburt-eines-neuen-nigerias-sein> [aufgerufen am 30.06.2024].
- Appadurai 1986:** Appadurai, Arjun. 1986. *The Social Life of Things. Commodity in Cultural Perspective*. New York.
- Appadurai 1990:** Appadurai, Arjun. 1990. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Public Culture* 2 (2): 1–24.
- Appadurai 2013:** Appadurai, Arjun. 2013. *The Future as Cultural Fact. Essays on The Global Condition*. London u.a.
- Appiah 1999:** Appiah, Kwame Anthony. 1999. The Postcolonial and the Postmodern. In *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, herausgegeben von Olu Oguibe und Okwui Enwezor, 48–73. Cambridge.
- Apter 2005:** Apter, Andrew. 2005. *The Pan-African Nation. Oil and the Spectacle of Culture in Nigeria*. Chicago.
- Areo und Kalilu 2013:** Areo, Margaret und Razaq Kalilu. 2013. Origin of and Visual Semiotics in Yoruba Textile of Adire. *Arts and Design Studies* 12: 22–34.
- Aronson 1992:** Aronson, Lisa. 1992. Ijebu Yoruba “Aso Olona”: A Contextual and Historical Overview. *African Arts* (Special Issue: West African Textiles) 25 (3): 52–63+101–102.

Assmann [1999] 2003: Assmann, Aleida. 2003. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München.

Assmann 1992: Assmann, Jan. 1992. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München.

Azieb Pool 2016: Azieb Pool, Hannah. 2016. *Fashion Cities Africa*. Bristol.

Azubuike und Ezeanya 2023: Azubuike, Callistus Francis und Vincent Emeka Ezeanya. 2023. Globalization and Economic Development: A Study of Nigeria 2010–2021. *International Journal of Academic and Applied Research (IJAAAR)* 7 (5): 13–24.

Bakare 2018: Bakare, Ade. 2018. Evolution of Fashion in Nigeria. *Escape Magazine – The Fashion Issue* 3: o.S.

Bal 1994: Bal, Mieke. 1994. Telling Objects. A Narrative Perspective on Collecting. In *The Cultures of Collecting*, herausgegeben von John Elsner und Roger Cardinal, 97–155. London.

Balakrishnan 2017: Balakrishnan, Sarah. 2017. The Afropolitan Idea: New Perspectives on Cosmopolitanism in African Studies. *History Compass* 15 (2): 1–11.

Barbour und Simmonds 1971: Barbour, Jane und Doig Simmonds. 1971. *Adire Cloth in Nigeria. Preparation and Dyeing of Indigo Patterned Cloths Among the Yoruba*. Ibadan.

Barthes 1988: Barthes, Roland. 1988. *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt am Main.

Bastian 1996: Bastian, Misty. 1996. Female “Alhajis” and Entrepreneurial Fashions: Flexible Identities in South-Eastern Nigerian Clothing Practice. In *Clothing and Difference: Embodied Identities in Colonial and Post-Colonial Africa*, herausgegeben von Hildi Hendrickson, 97–132. Durham u.a.

Beckert 2014: Beckert, Sven. 2014. *Empire of Cotton: A Global History*. New York.

Behrend 2002: Behrend, Heike. 2002. Flugapparate aus dem Jenseits. Geisterarchive im interkulturellen Vergleich. In *Archivprozesse: Die Kommunikation der Aufbewahrung*, herausgegeben von Hedwig Pompe und Leander Scholz, 84–99. Köln.

Benjamin [1940] 1991: Benjamin, Walter. 1991. *Gesammelte Schriften Bd. 1*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main.

Berger und Luckmann 1966: Berger, Peter L. und Thomas Luckmann. 1966. *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Garden City.

Bernheim und Bernheim 1963: Bernheim, Marc und Evelyne Bernheim. 1963, A New Kind Of African Woman [07.07.1963], in: *New York Times*, <https://www.nytimes.com/1963/07/07/archives/a-new-kind-of-african-woman.html> [aufgerufen am 10.08.2025].

Bhabha 1994: Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London.

Bishop 2014: Bishop, Catherine P. 2014. African Occasional Textiles. Vernacular Landscapes of Development. *African Arts* 47 (4): 72–85.

Borgatti 1983: Borgatti, Jean. 1983. *Cloth as Metaphor: Nigerian Textiles at the Museum of Cultural History*. Los Angeles.

Bosch 2012: Bosch, Aida. 2012. Sinnlichkeit, Materialität, Symbolik. Die Beziehung zwischen Mensch und Objekt und ihre soziologische Relevanz. In *Das Design der Gesellschaft. Zur Kulturosoziologie des Designs*, herausgegeben von Stephan Moebius und Sophia Prinz, 49–70. Bielefeld.

Bosman [1705] 1907: Bosman, William. 1907. *A New and Accurate Description of the Coast of Guinea, Divided into the Gold, the Slave, and the Ivory Coasts*. London.
Online unter <https://archive.org/details/newaccuratedescr00bosm/page/n557/mode/2up> [aufgerufen am 10.12.2023].

Bourdieu 1976: Bourdieu, Pierre. 1976. *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabylischen Gesellschaft*. Frankfurt am Main.

Bourdieu [1979] 1987²⁸: Bourdieu, Pierre. 1987²⁸. *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main.

Bourdieu 1989: Bourdieu, Pierre. 1989. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge.

Brett-Smith 1984: Brett-Smith, Sarah Catharine. 1984. Speech Made Visible: The Irregular as a System of Meaning. *Empirical Studies of the Arts* 2 (2): 127–147.

Breuer 2003: Breuer, Franz. 2003. Subjekthaftigkeit der sozial-/wissenschaftlichen Erkenntnistätigkeit und ihre Reflexion: Epistemologische Fenster, methodische Umsetzungen. *Forum: Qualitative Sozialforschung* 4 (2), Art. 25: o.S.
Online unter <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/698/1509> [aufgerufen am 04.07.2025]

Brown 2017: Brown, Marie Grace. 2017. *Khartoum at Night: Fashion and Body Politics in Imperial Sudan*. Stanford.

Brown und Vacca 2022: Brown, Sass und Federica Vacca. 2022. Cultural Sustainability in Fashion: Reflections on Craft and Sustainable Development Models. *Sustainability: Science, Practice and Policy* 18 (1): 590–600.

Bristow 2014: Bristow, Tegan. 2014. From Afro-Futurism to Post African Futures. *Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research* 12 (2+3): 167–173.

Bristow 2016: Bristow, Tegan. 2016. Access to Ghosts. In *African Futures. Thinking About the Future Through Word and Image*, herausgegeben von Lien Heidenreich-Seleme und Sean O'Toole, 207–220. Bielefeld.

Burman und Turbin 2002: Burman, Barbara und Carole Turbin. 2002. Introduction: Material Strategies Engendered. *Gender and History* 4 (3): 375.

Butler 1991: Butler, Judith. 1991. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main.

Butler 1993: Butler, Judith. 1993. Critically Queer. *GLQ: A Journal of Gay and Lesbian Studies* 1 (1): 17–32.

Butler [1990] 1999: Butler, Judith. 1999. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York u.a.

Butler 2004: Butler, Judith. 2004. *Undoing Gender*. New York.

Byfield 2000: Byfield, Judith. 2000. “Unwrapping” Nationalism: Dress, Gender, and Nationalist Discourse in Colonial Lagos. *African Humanities* 30: 1–21.

Byfield 2002: Byfield, Judith. 2002. *The Bluest Hands: A Social and Economic History of Women Dyers in Abeokuta (Nigeria), 1890–1940*. Oxford.

Byfield 2004: Byfield, Judith. 2004. Dress und Politics in Post-World-War II Abeokuta (Western Nigeria). In *Fashioning Africa. Power and the Politics of Dress*, herausgegeben von Jean Allman. Bloomington u.a.

Calefato 2019: Calefato Patrizia. 2019. Fashionscapes. In *The End of Fashion. Clothing and Dress in the Age of Globalization*, herausgegeben von Adam Geczy und Vicki Karaminas, 31–45, London u.a.

Campbell 2016: Campbell, Bolaji. 2016. Of Color, Character, Attributes, and Values of Orunmila. In *Ifá Divination, Knowledge, Power, and Performance*, herausgegeben von Jacob Olupona und Rowland Abiodun, 294–307. Bloomington.

Carlson 2007: Carlson, Amanda. 2007. Nsibidi: Old and New Scripts. In *Inscribing Meaning: Writing and Graphic Systems in African Art*, herausgegeben von Kreamer, Christine Mullen, Mary Nooter Roberts, Elizabeth Harney und Allyson Purpura, 146–153. Mailand.

Checinska 2022: Checinska, Christine. Hrsg. 2022. *Fashion Africa* (Ausstellungskatalog Victoria & Albert Museum South Kensington). London.

Chuku 2009: Chuku, Gloria. 2009. Igbo Women and Political Participation in Nigeria, 1800s–2005. *The International Journal of African Historical Studies* 42 (1): 81–103.

Clarke 1997: Clarke, Duncan. 1997. *The Art of African Textiles*. London.

Clarke 1998: Clarke, Duncan. 1998. *Aso Oke: The Evolving Tradition of Hand-Woven Textile Design among the Yoruba of South-Western Nigeria* [Dissertationsschrift, SOAS University of London].

Cole und John 2001: Cole, Alistair and Peter John. 2001. *Local Governance in England and France*. London.

Craik 2009: Craik, Jennifer. 2009. *Fashion: The Key Concepts*. Oxford u.a.

Crowder 1961: Crowder, Michael. 1961. The Chase Manhattan Sculpture. *Nigeria Magazine* (September 1961) 70: 285–289.

Davis 2022: Davis, John. 2022. *Waterloo Sunrise: London from the Sixties to Thatcher*. Princeton.

De Greef 2018: De Greef, Erica. 2018. Tracing the Quiet Cultural Activism: Laduma Ngxokolo and Black Coffee. In *Flow of Forms / Forms of Flow. Design Histories between Africa and Europe*, herausgegeben von Kerstin Pinther und Alexandra Weigand, 170–183. Bielefeld.

De Middel 2012: De Middel, Christina. 2012. *The Afronauts*. Madrid.

De Negri 1962a: De Negri, Eve. 1962. Yoruba Women's Costume. *Nigeria Magazine* (March 1962) 72: 4–12.

De Negri 1962b: De Negri, Eve. 1962. Yoruba Men's Costume. *Nigeria Magazine* (June 1962) 73: 4–12.

Deliss und Shaverdi 2012: Deliss, Clementine und Teimaz Shaverdi. 2012. *Trading Style – Weltmode im Dialog*. Bielefeld.

Dery 1993: Dery, Mark. 1993. Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose. *The South Atlantic Quarterly* 92 (4): 735–778.

Diawara 2010: Diawara, Manthia. 2010. *African Film. New Forms of Aesthetics and Politics*. München u.a.

Diaz-Bone 2006: Diaz-Bone, Rainer. 2006. Zur Methodologisierung der Foucaultschen Diskursanalyse. *Forum: Qualitative Sozialforschung* 7 (1), Art. 6: o.S. Online unter <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/71/146> [aufgerufen am 15.06.2020].

Doherty 2004: Doherty, Oluwatoyin. 2004. Foreword. In *Faces of She*, herausgegeben von Shade Thomas-Fahm, v–vii. Lagos.

Domowitz 1992: Domowitz, Susan. 1992. Wearing Proverbs: Anyi Names for Printed Factory Cloth. *African Arts* (Special Issue: West African Textiles) 25 (3): 82–87+104.

Dosekun 2020: Dosekun, Simidele. 2020. *Fashioning Postfeminism. Spectacular Femininity and Transnational Culture*. Urbana u.a.

Douglas 1966: Douglas, Mary. 1966. *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London.

Drewal 1977: Drewal, Henry John. 1977. *Traditional Art of the Nigerian Peoples: The Milton D. Ratner Family Collection*. Washington.

Drewal 1992: Drewal, Margaret Thompson. 1992. *Yoruba Ritual: Performers, Play, Agency*. Bloomington.

Drewal 1998: Drewal Henry John. 1998. Beads, Body, and Soul: Art and Light in the Yorùbá Universe. *African Arts* 31 (1): 18–27+94.

Drewal 2005: Drewal, Henry John. 2005. Senses in Understandings of Art. *African Arts* 38 (2):1+4+6+88+96.

Drewal 2016: Drewal Henry John. 2016. Ifá. Visual and Sensorial Aspects. In *Ifá Divination, Knowledge, Power, and Performance*, herausgegeben von Jacob Olupona und Rowland Abiodun, 325–339. Bloomington.

Drewal und Drewal 1983: Drewal, Henry John und Margaret Thompson Drewal. 1983. *Gelede. Art and Female Power among the Yoruba*. Bloomington.

Drewal, Pemberton III u.a. 1989: Drewal, Henry John, John Pemberton III und Rowland Abiodun. 1998. Yoruba: Nine Centuries of African Art and Thought. *African Arts* 23 (1): 68–77+104.

Drews, Gerhard u.a. 1985: Drews, Axel, Ute Gerhard und Jürgen Link. 1985. Moderne Kollektivsymbolik. Eine diskurstheoretisch orientierte Einführung mit Auswahlbibliographie. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)* (Sonderheft Forschungsreferate) 1: 256–375.

Durosomo 2017: Durosomo, Damola. 2017. Fela Kuti, The Radical Fashion Icon [25.09.2017], Okayafrica, <https://www.okayafrica.com/fela-kuti-radical-fashion-icon/> [aufgerufen am 04.08.2023].

Egash 1999: Egash, Ron. 1999. *African Fractals: Modern Computing and Indigenous Design*. New Brunswick.

Eicher 1972: Eicher, Joanne B. 1972. African Dress as an Art Form. *A Current Bibliography on African Affairs* 5(5–6): 516–520.

Eicher 1975: Eicher, Joanne B. 1975. *Nigerian Handcrafted Textiles*. Ile-Ife.

Eicher 1995: Eicher, Joanne B. 1995. *Dress and Ethnicity. Change Across Time and Space*. Oxford u.a.

Eicher und Ross 2010: Eicher, Joanne B. und Doran H. Ross. 2010. *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion. Volume 1. Africa*. Oxford u.a.

Eicher und Sumberg 1995: Eicher, Joanne B. und Barbara Sumberg. 1995. World Fashion, Ethnic, and National Dress. In *Dress and Ethnicity. Change Across Time and Space*, herausgegeben von Joanne B. Eicher, 295–306. Oxford u.a.

Enwezor und Okeke-Agulu 2009: Enwezor, Okwui und Chika Okeke-Agulu. 2009. *Contemporary African Art since 1980*. Bologna.

Eshun 2003: Eshun, Kodwo. 2003. "Further Considerations on Afrofuturism". *CR: The New Centennial Review* 3 (2): 297.

Ewenstein und Whyte 2007: Ewenstein, Boris und Jennifer Whyte. 2007. Beyond Words: Aesthetic Knowledge and Knowing in Organizations. *Organisation Studies* 28 (5): 689–708.

Ewenstein und Whyte 2009: Ewenstein, Boris und Jennifer Whyte. 2009. Knowledge practices in design: The role of visual representations as 'epistemic objects'. *Organization Studies* 30(1): 7–30 [in der vorliegenden Ausgabe 1–33].
Online unter http://centaur.reading.ac.uk/11980/1/2009_OS_Ewenstein_%26_Whyte_Knowledge_practices_in_design_submitted.pdf [aufgerufen am 29.05.2020].

Farber 2010: Farber, Leora. 2010. Africanising hybridity? Toward an Afropolitan aesthetic in contemporary South African fashion design. *Critical Arts*, 24(1): 128–167.

Fink und Siegert 2020: Fink, Katharina und Nadine Siegert. 2020. *Who's Who in the Yorùbá Pantheon*. Lagos.

Fleming und Falola 2005: Fleming, Tyler und Toyin Falola. 2005. Africa's Media Empire: Drum's Expansion to Nigeria. *History in Africa* 32: 133–164.

Foster 1996: Foster, Hal. 1996. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge.

Foucault [1970] 1991: Foucault, Michel. 1991. *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main.

Foucault 1974: Foucault, Michel. 1974. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt am Main.

Foucault [1981] 2018: Foucault, Michel. 2018. *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main.

Freedman 1984: Freedman, Jim. 1984. *Nyabingi: The Social History of an African Divinity*. Tervuren.

Friedman 1990: Friedman, Jonathan. Being in the World: Globalization and Localization. *Theory, Culture & Society* 7 (2–3): 311–328.

Froschauer und Lueger 2007: Froschauer, Ulrike und Manfred Lueger. 2007. Film-, Bild- und Artefaktanalyse. In *Handbuch interkulturelle Kommunikation und Kompetenz. Grundbegriffe – Theorien – Anwendungsfelder*, herausgegeben von Jürgen Straub, Arne Weidemann und Doris Weidemann, 428–439. Stuttgart.

Fuhg 2021: Fuhg, Felix. 2021. Did Britain rule the world again? The international fashion market and the continental look in 1960s London. *Contemporary British History* 35 (3): 365–391.

Gaestel 2017: Gaestel, Allyn. 2017. Versage. Following Knock-off Fashion's Flow from Lagos to Guangzhou (and back again). *Naatal*, 1: 120–125.

Garb 2013: Garb, Tamara. 2013. *Distance and Desire: Encounters with the African Archive*. Göttingen.

Gaugele 2014: Gaugele, Elke. 2014. On the Ethical Turn in Fashion. Policies of Governance and the Fashioning of Social Critique. In *Aesthetic Politics in Fashion*, herausgegeben von Elke Gaugele, 164–173. Berlin.

Gaugele und Titton 2014: Gaugele, Elke und Monica Titton. 2014. Alternative Aesthetic Politics: An Introduction. In *Aesthetic Politics in Fashion*, herausgegeben von Elke Gaugele, 164–173. Berlin.

Gbadamosi 2019: Gbadamosi, Nosmot. 2019. From Harare to Lagos: Africa's Gender Fluid Designs are Defying Norms [31.01.2019], in: CNN, <https://edition.cnn.com/style/article/africa-gender-fluid-fashion-subculture/index.html#:~:text=From%20Harare%20to%20Lagos%3A%20Africa's%20gender%20fluid%20designs%20are%20defying%20norms,-Nosmot%20Gbadamosi%2C%20CNN&text=There%20isn> [aufgerufen am 28.10.2018].

Gbadegesin 2010: Gbadegesin, Olubukola A. 2010. *Picturing the Modern Self: Politics Identity and Self Fashioning in Lagos 1861-1934* [Dissertationsschrift, Emory University Atlanta].

Gehrmann 2016: Gehrmann, Susanne. 2016. Cosmopolitanism with African roots. Afropolitanism's ambivalent mobilities. *Journal of African Cultural Studies*, 28 (1): 61–72.

Gell 1998: Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford.

Giddens 1988: Giddens, Anthony. 1988. *Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*. Frankfurt am Main u.a.

Gilbert und Ashmore 2015: Gilbert, David und Sonia Ashmore. 2015. Mini-Skirts, Afghan Coats and Blue Jeans: Three Global Fashion Happenings. In *The Sixties – A Global Happening*, herausgegeben von Wayne Modest, 162–177. Amsterdam.

Gilfoy 1987: Gilfoy, Peggy Stoltz. 1987. *Patterns of Life: West African Strip-Weaving Traditions*. Washington.

Gillow 2016: Gillow, John. 2016. *African Textiles: Colour and Creativity Across a Continent*. London.

Godwin und Hopwood 2007: Godwin, John und Gillian Hopwood. 2007. *The Architecture of Demas Nwoko*. Lagos.

Gondola 2010: Gondola, Didier. 2010. La Sape Exposed! High Fashion among Lower-Class Congolese Youth: From Colonial Modernity to Global Cosmopolitanism. In *Contemporary African Fashion*, herausgegeben von Suzanne Gott und Kristyne Loughran, 157–173. Bloomington.

Gott und Loughran 2010: Gott, Suzanne und Kristyne Loughran. 2010. *Contemporary African Fashion*. Bloomington.

Gott, Loughran u.a. 2017: Gott, Suzanne, Kristyne Loughran. Betsy D. Quick und Leslie W. Rabine. Hrsg. 2017. *African-Print Fashion Now! A Story of Taste, Globalization, and Style*. Los Angeles.

Grabski 2009: Grabski, Johanna. 2009. Making Fashion in the City: A Case Study of Tailors and Designers in Dakar, Senegal. *Fashion Theory* 13 (2): 215–242.

Green 1967: Green, Felicity. 1967. Fashion – Chez Julie. *Drum Nigeria Edition*, Oktober 1967: o.A.

Green 1994: Green, Nancy L. 1994. Art and Industry: The Language of Modernization in the Production of Fashion. *French Historical Studies* 18 (3): 722–748.

Green 1997: Green, Nancy L. 1997. *Ready-to-Wear, Ready-to-Work: A Century of Industry and Immigrants in Paris and New York*. Durham u.a.

Greimas 1970: Greimas , Algirdas Julien. 1970. *Du Sens*. Paris.

Grillo 2004: Grillo, Yusuf. 2004. Preface. In *Faces of She*, herausgegeben von Shade Thomas-Fahm, ix–x. Lagos.

Hackenschmidt 2011: Hackenschmidt, Sebastian. 2011. “Form Follows Motion”: Stühle in Bewegung. In *Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge*, herausgegeben von Sebastian Hackenschmidt und Klaus Engelhorn, 233–255. Bielefeld.

Hackenschmidt und Engelhorn 2011: Hackenschmidt, Sebastian und Klaus Engelhorn. 2011. Vorwort der Herausgeber. In *Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge*, herausgegeben von Sebastian Hackenschmidt und Klaus Engelhorn, 7–17. Bielefeld.

Hall [1990] 2021: Hall, Stuart. 2021. Cultural Identity and Diaspora. In *Selected Writings on Race and Difference*, herausgegeben von Stuart Hall, Paul Gilroy und Ruth Wilson Gilmore, 257–271. Durham.

Hamilton 2002: Hamilton, Carolyn. 2002. *Refiguring the Archive*. Dordrecht.

Hansen und Madison 2013: Hansen, Karen Tranberg und D. Soyini Madison. 2013. *African Dress: Fashion, Agency, Performance*. London.

Haraway 1988: Haraway, Donna. 1988. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies* 14 (3): 575–599.

Heathcote 1972: Heathcote, David. 1972. Hausa Embroidered Dress. *African Arts* 5 (2): 12–19+82+84.

Hendrickson 1996: Hendrickson, Hildi. 1996. *Clothing and Difference: Embodied Identities in Colonial and Post-Colonial Africa*. Durham u.a.

Hoek 2014: Hoek, Jan. 2014. *New Ways of Photographing the New Masai*. Gent.

Hountondji, 2008: Hountondji, Paulin. 2008. Knowledge of Africa, Knowledge by Africans: Two Perspectives on African Studies. *Revista Critica de Ciencias Sociais* 80: 149–160.

Hulanicki 1982: Hulanicki, Barbara. 1982. *From A to Biba*. London.

Ivaska 2011: Ivaska, Andrew. 2011. *Cultured States: Youth, Gender and Modern Style in the 1960s Dar es Salaam*. Durham.

Jackson 2022: Jackson, Iain. 2022. Kingsway Stores, Sekondi: 20th Century Society Building of the Month [12.10.2022], Transnational Architecture Group, <https://transnationalarchitecture.group/2022/10/12/kingsway-stores-sekondi-20th-century-society-building-of-the-month/> [aufgerufen am 28.03.2024].

Jäger 2008: Jäger, Margarete. 2008. Diskursanalyse: Ein Verfahren zur kritischen Rekonstruktion von Machtbeziehungen. In *Handbuch der Frauen- und Geschlechterforschung, Theorie Methoden, Empirie*, herausgegeben von Ruth Becker und Beate Kortendiek, 379–383. Wiesbaden.

Jäger 2006: Jäger, Siegfried. 2006. Diskurs und Wissen. Theoretische und methodische Aspekte einer Kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse. In *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 1: Theorien und Methoden*, herausgegeben von Reiner Keller, Andreas Hierselund, Werner Schneider und Willy Viehöver, 83–114. Wiesbaden.

- Jennings 2011:** Jennings, Helen. 2011. *New African Fashion*. München u.a.
- Johnson 1982:** Johnson, Cheryl. 1982. Grass Roots Organizing: Women in Anticolonial Activity in Southwestern Nigeria. *African Studies Review* 25 (2–3): 137–157.
- Johnson-Odim und Mbá 1997:** Johnson-Odim, Cheryl und Nina Emma Mbá. 1997. *For Women and the Nation: Funmilayo Ransome-Kuti of Nigeria*. Urbana.
- Kastner 2019:** Kastner, Kristin. 2019. Fashioning Dakar's Urban Society: Sartorial Code-Mixing in Senegal. *Sociologus* 69 (2): 167–188.
- Keane 2005:** Keane, Webb. 2005. Signs Are Not the Garb of Meaning: On the Social Analysis of Material Things: In *Materiality*, herausgegeben von Daniel Miller, 182–205. Durham.
- Keller 2008:** Keller, Reiner. 2008. Diskurse und Dispositive analysieren. Die Wissenssoziologische Diskursanalyse als Beitrag zu einer wissensanalytischen Profilierung der Diskursforschung. *Historical Research* 33 (1): 73–107.
- Kienlin 2005:** Kienlin, Tobias L. Hrsg. 2005. *Die Dinge als Zeichen: Kulturelles Wissen und Materielle Kultur* (Konferenzband). Bonn.
- Klimke, Lautmann u.a. 2020:** Klimke, Daniela, Rüdiger Lautmann, Urs Stäheli, Christoph Weicher und Hanns Wienold. Hrsg. 2020. *Lexikon zur Soziologie*. Wiesbaden.
- Klimke und Scharlach 2007:** Klimke, Martin und Joachim Scharlach. 2007. *1968 – Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*. Stuttgart u.a.
- Knorr Cetina 2001:** Knorr Cetina, Karin. 2001. Objectual Practice. In *The Practice Turn in Contemporary Theory*, herausgegeben von Theodore R. Schatzki, Karin Knorr Cetina und Eike von Savigny, 175–188. London.
- König 1971:** König, René. 1971. *Macht und der Reiz der Mode. Verständnisvolle Betrachtungen eines Soziologen*. Düsseldorf u.a.
- Koumbis 2021:** Koumbis, Dimitri. 2021. *An Introduction to Fashion Retailing: From Managing to Merchandising*. London u.a.
- Kreamer 2007a:** Kreamer, Christine Mullen. 2007. Inscribing Power/Writing Politics. In *Inscribing Meaning: Writing and Graphic Systems in African Art*, herausgegeben von Kreamer, Christine Mullen, Mary Nooter Roberts, Elizabeth Harney und Allyson Purpura, 127–145. Mailand.
- Kreamer 2007b:** Kreamer, Christine Mullen. 2007. Circumscribing Space. In *Inscribing Meaning: Writing and Graphic Systems in African Art*, herausgegeben von Kreamer, Christine Mullen, Mary Nooter Roberts, Elizabeth Harney und Allyson Purpura, 159–175. Mailand.
- Kreamer, Roberts u.a. 2007:** Kreamer, Christine Mullen, Mary Nooter Roberts, Elizabeth Harney und Allyson Purpura. Hrsg. 2007. *Inscribing Meaning: Writing and Graphic Systems in African Art*. Mailand.
- Kriger 2006:** Kriger, Colleen E. 2006. *Cloth in West African History*. Lanham u.a.
- Krings und Okome 2013:** Krings, Matthias. und O. Okome. 2013. *Global Nollywood the Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*. Bloomington.
- Krings und Simmert 2020:** Krings, Matthias und Tom Simmert. 2020. African Popular Culture Enters the Global Mainstream. *Current History* 119 (817): 182–187.
- Kühl 2012:** Kühl, Alicia. 2012. Wie Kleidung zu Mode wird. Prozesse der Verräumlichung in Modenschauen. In *Räume der Mode*, herausgegeben von Gertrud Lehnert, 57–74. München.

Kühl 2015: Kühl, Alicia. 2015. *Modenschauen: Die Behauptung des Neuen in der Mode*. Bielefeld.

LaGamma und Giuntini 2008: LaGamma, Alisa und Christine Giuntini. 2008. *The Essential Art of African Textiles: Design without End* (Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art). New York.

Lamb 1975: Lamb, Venice. *The Lamb Collection of West African Narrow Strip Weaving* (Ausstellungskatalog The Textile Museum). Washington.

Lamb und Holmes 1980: Lamb, Venice und Judy Holmes. 1980. *Nigerian Weaving*. Lagos.

Latour 1996: Latour, Bruno. 1996. On Actor-Network Theory: A Few Clarifications Plus More Than A Few Complications. *Soziale Welt* 47 (4): 369–381 (in der vorliegenden Ausgabe S.1-16). Online unter <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-67%20ACTOR-NETWORK.pdf> [aufgerufen am 05.06.2020].

Latour 2001: Latour, Bruno. 2001. Eine Soziologie ohne Objekte? Anmerkungen zur Interobjektivität. *Berliner Journal für Soziologie* 11 (2): 237-252 (in der vorliegenden Ausgabe S.1-27). Online unter <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/57-INTEROBJEKT-DE.pdf> [aufgerufen am 05.06.2020].

Latour 2007: Latour, Bruno. 2007. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*. Frankfurt am Main.

Lavender III und Murphy 2019: Lavender III, Isiah und Graham J. Murphy. 2019. Afrofuturism. In *The Routledge Companion to Cyberpunk Culture*, herausgegeben von Anna McFarlane, Graham J. Murphy und Lars Schmeink, 353–361. London.

Layiwola 2010: Layiwola, Peju. 2010. The Art of Dressing Well. Lace Culture and Fashion Icons in Nigeria. In *African Lace. A History of Trade, Creativity and Fashion in Nigeria*, herausgegeben von Barbara Plankenstein und Nath Mayo Adediran, 167–179. Ghent u.a.

Lehnert 2012: Lehnert, Gertrud. 2012. *Räume der Mode*. München.

Lehnert 2013: Lehnert, Gertrud. 2013. *Mode: Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*. Bielefeld.

Leutner 2012: Leutner, Petra. 2012. Die unheimlichen Räume des Rocks. In *Räume der Mode*, herausgegeben von Gertrud Lehnert, 235–251. München.

Levine Packer 2015: Levine Packer, Renée. 2015. *Gay Guerrilla. Julius Eastman and his Music*. Rochester.

Löw 2001: Löw, Martina. 2001. *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main.

Maiwada und Renne 2007: Maiwada, Salihu und Elisha P. Renne. 2007. New Technologies of Embroidered Robe Production and Changing Gender Roles in Zaria, Nigeria, 1950–2005. *Textile History* 38 (1): 25–58.

Maiwada und Renne 2013: Maiwada, Salihu und Elisha P. Renne. 2013. The Kaduna Textile Industry and the Decline of Textile Manufacturing in Northern Nigeria, 1955–2010. *Textile History* 44 (2): 171–196.

Makinde, Ajiboye u.a. 2009: Makinde, D.Olajide, Olusegun Jide Ajiboye und Babatunde Joseph Ajayi. 2009. Aso-Oke Production and Use Among the Yoruba of Southwestern Nigeria. *The Journal of Pan African Studies* 3 (3): 55–72.

Mann 2007: Mann, Kristin. 2007. *Slavery and the Birth of an African City: Lagos, 1760–1900*. Bloomington.

- Manovich 2013:** Manovich, Lev. 2013. *Software Takes Command*. New York.
- Marchand 2010:** Marchand, Trevor. 2010. Making Knowledge: Explorations of the Indissoluble Relation Between Minds, Bodies, and Environment. *Journal of Royal Anthropological Institute* 16: 1–21.
- Mareis 2011:** Mareis, Claudia. 2011. *Design als Wissenskultur. Interferenzen zwischen Design- und Wissensdiskursen seit 1960*. Bielefeld.
- Mauss 1975:** Mauss, Marcel. 1975. *Soziologie und Anthropologie. 2, Gabentausch, Soziologie und Psychologie, Todesvorstellung, Körpertechniken, Begriff der Person*. München.
- Mbembe 2001:** Mbembe, Achille. 2001. Ways of Seeing: Beyond the New Nativism. Introduction. *African Studies Review* 44 (2): 1–14.
- Mbembe 2007:** Mbembe, Achille. 2007. Afropolitanism. In *Africa Remix: Contemporary Art of a Continent*, herausgegeben von Simon Njami und Lucy Durán, 26–29. Johannesburg.
- Mbembe 2016:** Mbembe, Achille. 2016. Afrika im neuen Jahrhundert. In *African Futures. Gedanken über die Zukunft in Worten und Bildern*, herausgegeben von Lien Heidenreich-Seleme und Sean O'Toole, 343–367. Bielefeld.
- Mbembe 2019:** Mbembe, Achille. 2019. Future Knowledges and Their Implications for the Decolonisation Project. In *Decolonisation in Universities*, herausgegeben von Jonathan D. Jansen, 239–254. Johannesburg.
- McCaskie 2007:** McCaskie, Tom C. 2007. The Life and Afterlife of Yaa Asantewaa. *Africa: Journal of the International African Institute*, 77 (2): 151–79.
- McLuhan 1962:** McLuhan, Marshall. 1962. *The Gutenberg Galaxy*. London.
- McLuhan und Powers 1989:** McLuhan, Marshall und Bruce R. Powers. 1989. *The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century*. New York u.a.
- Meincke 2014:** Meincke, Kerstin. 2014. "We felt on top of the world". Die Dekolonisation Nigerias in den Campusfotografien von J.D. 'Okhai Ojeikere, iz3w 07/08 (343): 36–37.
- Mercer 2005:** Mercer, Kobena. 2005. *Cosmopolitan Modernisms*. Cambridge.
- Mercer 2010:** Mercer, Kobena. 2010. Cosmopolitan Contact Zones. In *Afro Modern: Journeys through the Black Atlantic*, herausgegeben von Tanya Barson und Peter Gorschlüter, 40–47. Liverpool.
- Miller 2005:** Miller, Daniel. 2005. *Materiality*. Durham.
- Mudede 2020:** Mudede, Charles Tonderai. 2020. Which Angel of Death Appears in Afrofuturist Visions of Hi-Tech Black Societies? [Feb. 2020], *e-flux Journal* 106, <https://www.e-flux.com/journal/106/312927/which-angel-of-death-appears-in-afrofuturist-visions-of-hi-tech-black-societies/> [aufgerufen am 27.09.2020].
- Modest 2015:** Modest, Wayne. 2015. *The Sixties – A Global Happening*. Amsterdam.
- Mudimbe 1988:** Mudimbe, Valentin-Yves. 1988. *The Invention of Africa*. Bloomington u.a.
- Murtala 2020:** Murtala, Muhammad. 2020. The Historical Dimension in the Rise and Fall of the Kano Textile Industry (1500-2015). *Wudil Journal of Pure and Applied Science* 2 (1): 41–55.

Musa 2015: Musa, Jamila Nuhu. 2015. Flora Azikiwe: Nigeria's maiden First Lady at a glance [17.10.2015], Peoples Daily, <https://web.archive.org/web/20151017215143/http://weekend.peoplessdailyng.com/index.php/lifestyle/tribute/517-flora-azikiwe-nigeria-maiden-first-lady-at-a-glance> [aufgerufen am 16.07.2024].

Mustafa 1998: Mustafa, Hudita Nura. 1998. *Practicing Beauty: Crisis, Value and the Challenge of Self-Mastery in Dakar, 1970–1994* [Dissertationsschrift Harvard University].

Mustafa 2001a: Mustafa, Hudita Nura. 2001. Oumou Sy: The African Place, Dakar, Senegal. *Nka Journal of Contemporary African Art* 15: 44–46.

Mustafa 2001b: Mustafa, Hudita Nura. 2001. Ruins and Spectacles: Fashion and City Life In Contemporary Senegal. *Nka Journal of Contemporary African Art* 15: 47–53.

Mustafa 2006: Mustafa, Hudita Nura. 2006. Mustafa, Eros, Beauty and Crisis: Notes from Senegal. *Feminist Africa* 6: 20–32.

The Nest Collective 2017: The Nest Collective. 2017. *Not African Enough: A Fashion Book*. Nairobi.

Nuttall 2004: Stylizing the Self: The Y Generation in Rosebank, Johannesburg. *Public Culture* 16 (3): 430–452.

Nuttall und Mbembe 2007: Nuttall, Sarah und Achille Mbembe. 2007. Afropolis: From Johannesburg. *PMLA (Special Topic: Cities)* 122 (1): 281–288.

Nuttall und Mbembe 2008: Nuttall, Sarah und Achille Mbembe. 2008. Introduction: Afropolis. In *Johannesburg. The Elusive Metropolis*, herausgegeben von Sarah Nuttall und Achille Mbembe, 1–34. Johannesburg.

Nwafor 2011: Nwafor, Okechukwu. 2011. The spectacle of *aso ebi* in Lagos, 1990–2008. *Postcolonial Studies* 14 (1): 45–62.

Nwafor 2013: Nwafor, Okechukwu. 2013. The Fabric of Friendship: *Aṣo Ebì* and the Moral Economy of Amity in Nigeria. *African Studies* 72 (1): 1–18.

Nwoko 1979: Nwoko, Demas. 1979. Design in Nigerian Industry, in: *New Culture. A Review of Contemporary African Arts* (June 1979) 1 (7): 1–3.

Oberhofer 2012: Oberhofer, Michaela. 2012. Fashioning African Cities: The Case of Johannesburg, Lagos and Douala. *Streetnotes* 20: 65–89.

Odu 2018: Odu, Mazzi. 2018. Lagos Fashion Week S/S 2019 Day One Review [31.10.2018], *Magnus Oculus*, <http://magnusoculus.com/lagos-fashion-week-ss-2019-day-one-review> [aufgerufen am 05.01.2020].

Oghinan 2005: Oghinan, Eunice. 2005. *Bodice Pattern Making*. Lagos.

Ogundipe [1978] 2012: Ogundipe, Ayodele. 2012. *Èṣù Èlégbára, Change, Chance, Uncertainty In Yorùbá Mythology*. Ilorin.

Öhlschläger und Wiens 1997: Öhlschläger, Claudia und Birgit Wiens. Hrsg. 1997. *Körper – Gedächtnis – Schrift: der Körper als Medium kultureller Erinnerung*. Berlin.

Ojeikere und Magnin 2000: Ojeikere, J.D. 'Okhai und André Magnin. 2000. *J.D. Okhai Ojeikere: Photographs*. Zürich.

Okeke 1978: Okeke, Uche. 1978. An Introduction to Contemporary Nigerian Art, in: *New Culture. A Review of Contemporary African Arts* (November 1978) 1 (1): 14–22.

Okeke 1979: Okeke, Uche. 1979. An Introduction to Contemporary Nigerian Art (*concluding part*), in: *New Culture. A Review of Contemporary African Arts* (January 1979) 1 (2): 12–18.

Okeke-Agulu 2015: Okeke-Agulu, Chika. 2015. *Postcolonial Modernism: Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*. Durham u.a.

Olupona 2012: Olupona, Jacob. 2012. Introduction: Who Can Comprehend Èṣù? A Study in Yorùbá Mythology. In *Èṣù Èlégbára, Change, Chance, Uncertainty In Yorùbá Mythology*, herausgegeben von Ayodele Ogundipe, ix–xxi. Ilorin.

Olupona und Abiodun 2016: Olupona, Jacob und Rowland Abiodun. 2016. *Ifá Divination, Knowledge, Power, and Performance*. Bloomington.

Olusanya 1987: Olusanya, Gabriel O. 1987. Henry Carr and Herbert Macaulay: A Study in Conflict of Principles and Personalities. In *History of the People of Lagos State*, herausgegeben von Ade Adefuye, Babatunde Agiri und Jide Osuntkun, 279–289. Lagos.

Omezi 2008: Omezi, Giles. 2008. Towards a New Culture: Rethinking the African Modern – The Architecture of Demas Nwoko, Essay © Giles Omezi 2008, o.A: 1–12.

Onwuegbucha 2021: Onwuegbucha, Iheanyi. 2021. The Underground Lagos Artmosphere: Nigerian Artists Taking On the Challenge [o.D.], *La Belle Revue*, <https://labellerevue.org/en/global-terroir/lagos/the-underground-lagos-artmosphere> [aufgerufen am 06.09.2024].

Onyeiwu 1997: Onyeiwu, Steve. 1997. The Modern Textile Industry in Nigeria: History, Structural Change, and Recent Developments. *Textile History* 28 (2): 234–249.

Osinulu 2008: Osinulu, Damola. 2008. Painters, Blacksmiths and Wordsmiths: Building Molues in Lagos. *African Arts* 41 (3): 44–53.

Osseo-Asare 2021: Osseo-Asare, Abena Dve. 2021. Kwame Nkrumah's Suits: Sartorial Politics in Ghana at Independence, *Fashion Theory* 25 (5): 597–632.

Oyeniyi 2012: Oyeniyi, Bukola Adeyemi. 2012. *Dress and Identity in Yorubaland, 1880–1980* [Dissertationsschrift Leiden University]. Online unter <https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/handle/1887/20143> [aufgerufen am 13.09.2020].

Picarelli 2019: Picarelli, Enrica. 2019. Selly Raby Kane: Surrealist Designer and Social Innovator. *Fashion Studies* 2 (7): 1–31.

Picton und Mack 1979: Picton, John und John Mack. 1979. *African Textiles: Looms, Weaving and Design*. London.

Penz und Dachs 2010: Penz, Otto und Augusta Dachs. 2010. *Schönheit als Praxis: Über klassen- und geschlechtsspezifische Körperlichkeit*. Frankfurt u.a.

Pinther 2010: Pinther, Kerstin. 2010. *Wege durch Accra. Stadtbilder, Praxen und Diskurse*. Köln.

Pinther 2013: Pinther, Kerstin. 2013. Negotiating Signs of Africa in the Fashion Design of Xuly Bët and Buki Akib. *Querformat Zeitschrift für Zeitgenössisches, Kunst, Populärkultur* 6: 37–41.

Pinther 2022: Pinther, Kerstin. 2022. Between presence and evocation: Fashion design, photography and place-making in Lagos. In *Fashioning the Afropolis: Histories, Materialities and Aesthetic Practices*, herausgegeben von Kerstin Pinther, Kristin Kastner und Basile Ndjio, 121–138. London.

Pinther, Förster u.a. 2010: Pinther, Kerstin, Larissa Förster und Christian Hanussek. 2010. *Afropolis. Stadt, Medien, Kunst. Kairo, Lagos, Nairobi, Kinshasa, Johannesburg*. Köln.

- Pinther, Kastner u.a. 2022:** Pinther, Kerstin, Kristin Kastner und Basile Ndjio. 2022. *Fashioning the Afropolis: Histories, Materialities and Aesthetic Practices*. London.
- Pinther, Nzewi u.a. 2015:** Pinther, Kerstin, Ugochukwu-Smooth C. Nzewi und Berit Fischer. Hrsg. 2015. *New Spaces for Negotiating Art and Histories in Africa*. Berlin.
- Pinther und Schankweiler 2011:** Pinther, Kerstin und Kerstin Schwankweiler. 2011. Verwobene Fäden: Textile Referenzen in der zeitgenössischen Kunst Afrikas und der Diaspora. *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur (Stoffe Weben Geschichte(n))* 52: 72–87.
- Pinther und Weigand 2018:** Pinther, Kerstin und Alexandra Weigand. 2018. *Flow of Forms / Forms of Flow. Design Histories between Africa and Europe*. Bielefeld.
- Plankensteiner 2010:** Plankensteiner, Barbara. 2010. Silesian Lines, English Woolens, Colourful Wax Prints. A Short History of the European Textile Trade with West Africa. In *African Lace. A History of Trade, Creativity and Fashion in Nigeria*, herausgegeben von Barbara Plankensteiner und Nath Mayo Adediran, 57–69. Ghent u.a.
- Plankensteiner und Adediran 2010:** Plankensteiner, Barbara und Nath Mayo Adediran. 2010. *African Lace. A History of Trade, Creativity and Fashion in Nigeria*. Ghent u.a.
- Polakoff 1980:** Polakoff, Claire. 1980. *Into Indigo: African Textiles and Dyeing Techniques*. New York.
- Pomian 1988:** Pomian, Krzysztof. 1988. *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin.
- Potvin 2008:** Potvin, John. 2008. *The Places and Spaces of Fashion, 1800–2007*. New York.
- Probst 2011:** Probst, Peter. 2011. *Osogbo and the Art of Heritage*. Bloomington.
- Quant 1966:** Quant, Mary. 1966. *Quant by Quant*. London.
- Reichertz 2015:** Reicherts, Jo. 2015. Die Bedeutung der Subjektivität in der Forschung. *Forum: Qualitative Sozialforschung* 16 (3), Art. 33: o.S. Online unter <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/2461/3889> [aufgerufen am 04.07.2025].
- Renne 1992:** Renne, Elisha P. 1992. Aso Ipo. Red Cloth from Bunu. *African Arts* (Special Issue: West African Textiles) 25 (3): 64–69+102.
- Renne 1995:** Renne, Elisha P. 1995. *Cloth That Does Not Die: The Meaning of Cloth in Bùnú Social Life*. Seattle u.a.
- Renne 2010:** Renne, Elisha P. 2010. Figured, Textured, and Empty Space. An Aesthetic of Textiles and Dress in Nigeria. In *African Lace. A History of Trade, Creativity and Fashion in Nigeria*, herausgegeben von Barbara Plankensteiner und Nath Mayo Adediran, 71–89. Ghent u.a.
- Renne 2019:** Renne, Elisha P. 2019. United Nigerian Textiles Limited and Chinese-Nigerian textile-manufacturing collaboration in Kaduna. *Africa* 89 (4): 696–717.
- Rheinberger 1997:** Rheinberger, Hans-Jörg. 1997. *Toward a History of Epistemic Things: Synthesizing Proteins in the Test Tube*. Stanford.
- Rice 2020:** Rice, Erin. 2020. *The Pattern of Modernity: Textiles in Art, Fashion, and Cultural Memory in Nigeria since 1960* [Dissertationsschrift, Freie Universität Berlin]. Online unter https://refubium.fu-berlin.de/bitstream/handle/fub188/27734/RICE_The%20Pattern%20of%20Modernity_2020.pdf?sequence=1&isAllowed=y [aufgerufen am 16.01.2023].
- Rich 2013:** Rich, Ruby. 2013. *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Durham.

Richards 2016: Richards, Christopher. 2016. "The Models for Africa": Accra's Independence-Era Fashion Culture and the Creations of Chez Julie. *African Arts* 49 (3): 8–21.

Riley, Schouten u.a. 2003: Riley, Sarah, Wendy Schauten und Sharon Cahill. 2003. Exploring the Dynamics of Subjectivity and Power Between Researcher and Researched. *Forum: Qualitative Sozialforschung* 4 (2), Art. 40: o.S. Online unter <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/713/1545> [aufgerufen am 04.07.2025].

Roberts 2007: Roberts, Mary Nooter. 2007. Inscribing Identity: The Body. In *Inscribing Meaning: Writing and Graphic Systems in African Art*, herausgegeben von Christine Mullen Kreamer, Mary Nooter Roberts, Elizabeth Harney und Allyson Purpura, 55–69. Mailand.

Ross 1988: Ross, Doran H. 1988. *Wrapped in Pride: Ghanaian Kente and African American Identity*. Los Angeles.

Rovine 2004: Rovine, Victoria. 2004. Fashionable Traditions: The Globalization of an African Textile. In *Fashioning Africa. Power and the Politics of Dress*, herausgegeben von Jean Allman, 189–211. Bloomington u.a.

Rovine 2008: Rovine, Victoria. 2008. *Bogolan: Shaping Culture through Cloth in Contemporary Mali*, Bloomington u.a.

Rovine 2009: Rovine, Victoria. 2009. Viewing Africa through Fashion. *Fashion Theory* 13 (2): 133–139.

Rovine 2015: Rovine, Victoria. 2015. *African Fashion Global Style Histories, Innovations, and Ideas You Can Wear*. Bloomington.

Rovine 2022: Rovine, Victoria. 2022. Afterword: African Fashion, Cities, and the Modernity of Tradition. In *Fashioning the Afropolis: Histories, Materialities and Aesthetic Practices*, herausgegeben von Kerstin Pinther, Kristin Kastner und Basile Ndjio, 245–253. London.

Said 1978: Said, Edward. 1972. *Orientalism*. New York.

Samida, Eggert u.a. 2014: Samida, Stefanie, Manfred K. H. Eggert und Hans Peter Hahn. Hrsg. 2014. *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart u.a.

Scafidi 2015: Scafidi, Susan. 2015. *Who Owns Culture? Appropriation and Authenticity in American Law*. New Brunswick.

Schatzki, Knorr Cetina u.a. 2001: Schatzki, Theodore R., Karin Knorr Cetina und Eike von Savigny. 2001. *The Practice Turn in Contemporary Theory*. London.

Schmincke 2019a: Schmincke Imke. 2019. Einführung: (Körper-)Politik – politisierte Körper. *Body Politics* 7 (11): 7–13.

Schmincke 2019b: Schmincke Imke. 2019. Body Politic – Biopolitik – Körperpolitik. Eine begriffs-geschichtliche Rekonstruktion der Body Politics. *Body Politics* 7 (11): 15–40.

Schön 1983: Schön, Donald A. 1983. *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. New York.

Seikkula und Silva 2014: Seikkula, Aura und Bisi Silva. 2014. Introduction: Framing the Moment. In *J.D. 'Okhai Ojeikere*, herausgegeben von Bisi Silva, 9–13. Lagos.

Selasi 2005: Selasi, Taiye. 2005. Bye-bye Babar [03.03.2005], in: The LIP Magazine, <https://thelip.robertsharp.co.uk/2005/03/03/bye-bye-barbar/> [aufgerufen am 13.12.2023].

Sieber 1972: Sieber, Roy. 1972. *African Textiles and Decorative Arts*. New York.

- Siegenthaler 2019:** Siegenthaler, Fiona. 2019. Art Practice as a Field of Articulatory Engagements: Fred Mutebi's Promotion of Barkcloth in Local and Global Networks Aesthetics of Articulation. *Basel Papers on Political Transformations* (18/19): 35–57.
- Siegert 2018:** Siegert, Nadine. 2018. Looking for Colette Omogbai. *Inflight Magazine* 03: 12–13.
- Simmel 1919:** Simmel, Georg. 1919. Die Mode. In *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*. Leipzig.
- Sims und King-Hammond 2010:** Sims, Lowery Stokes und Leslie King-Hammond. 2010. *The Global Africa Project* (Ausstellungskatalog Museum of Arts and Design New York). New York u.a.
- Silva 2014:** Silva, Bisi. 2014. *J.D. 'Okhai Ojeikere*. Lagos.
- Sircar 2014:** Sircar, Ruby. 2014. Dressing the Tiger: Decolonization and Style Racism in South-Asian Fashion. In *Aesthetic Politics in Fashion*, herausgegeben von Elke Gaugele, 174–184. Berlin.
- Soyinka 1981:** Soyinka, Wole. 1981. *Aké: The Years of Childhood*. London.
- Spencer 1983:** Spencer, Anne. 1983. *In Praise of Heroes: Contemporary African Commemorative Cloth: An Exhibition at the Newark Museum* (Ausstellungskatalog Newark Museum). Newark.
- Spittler 2001:** Spittler, Gerd. 2001. Teilnehmende Beobachtung als Dichte Teilnahme. *Zeitschrift für Ethnologie* 126 (1): 1–25.
- Spivak 1988:** Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. Can the Subaltern Speak? In *Marxism and the Interpretation of Culture*, herausgegeben von Cary Nelson und Lawrence Grossberg, 271–313. Urbana.
- Spivak und Harasym 1990:** Spivak, Gayatri Chakravorty und Sarah Harasym. 1990. *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. New York u.a.
- Stakemeier und Witzgall 2018:** Witzgall, Susanne und Kerstin Stakemeier. 2018. *Macht des Materials – Politik der Materialität*. Zürich.
- Streeck 2009:** Streeck, Jürgen. 2009. *Gesturecraft: The Manu-Facture of Meaning*. Amsterdam.
- Sundstrum 2013:** Sunstrum, Pamela Phatsimo. 2013. Afro-mythology and African Futurism: The Politics of Imagining and Methodologies for Contemporary Creative Research Practices. *Paradoxa Journal* (Africa SF) 25: 199–136.
- Sylvanus 2016:** Sylvanus, Nina. 2016. *Patterns in Circulation. Cloth, Gender, and Materiality in West Africa*. Chicago.
- Taire 2017:** Taire, Morenike: Is Fashion the new Oil, in: *Vanguard*, 31.08.2017, S. 25.
- Tella 2021:** Tella, Oluwaseun. 2021. *Africa's Soft Power. Philosophies, Political Values, Foreign Policies and Cultural Exports*. Abingdon u.a.
- Tella 2023:** Tella, Oluwaseun. 2023. The creative sector and soft power: assessing the appeal of the Nigerian fashion industry. *The Round Table* 112 (6): 629–640.
- Teunissen 2005:** Teunissen, José. 2005: Global Fashion. Local Tradition: On the Globalisation of Fashion. In *Global Fashion. Local Tradition: On the Globalisation of Fashion*, herausgegeben von José Teunissen und Jan Brand, 8–23. Warnsveld.

- Thomas 1999:** Thomas, Nicolas. 1999. The Case of the Misplaced Ponchos. Speculations Concerning the History of Cloth in Polynesia. *Journal of Material Culture* 4 (1): 5–20.
- Thomas-Fahm 2004:** Thomas-Fahm, Shade. 2004. *Faces of She*. Lagos.
- Thompson 1973:** Thompson, Robert Farris. 1973. Yoruba Artistic Criticism. In *The Traditional Artists in African Societies*, herausgegeben von Warren D'Azevedo, 19–61. Bloomington u.a.
- Thompson 2015:** Thompson, Krista A. 2015. *Shine : The Visual Economy of Light in African Diasporic Aesthetic Practice*. Durham u.a.
- Turner 2012:** Turner, Terence 2012. The Social Skin. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 2 (2): 486–504.
- Ugiomoh 2022:** Ugiomoh, Frank A. O. 2022. Afro-Brazilian dress modes in family photo archives in Lagos 2022. In *Fashioning the Afropolis: Histories, Materialities and Aesthetic Practices*, herausgegeben von Kerstin Pinther, Kristin Kastner und Basile Ndjio, 46–59. London.
- Vaughan-Richards 1986:** Vaughan-Richards, Ayo. 1986. *Black is Beautiful*. London.
- Veblen [1899] 1912:** Veblen, Thorstein. [1899] 1912. *The Theory Of The Leisure Class. An Economic Study of Institutions*. New York.
- Verger 1995:** Verger, Pierre. 1995. *Ewé: The Use of Plants in Yoruba Society*. Rio de Janeiro.
- Vickery 1962:** Vickery, J.D. 1962. Contemporary Nigerian Architecture. *Nigeria Magazine* , (June 1962) 73: 44–52.
- Viehöver 2006:** Viehöver, Willy. 2006. Diskurse als Narrationen. In *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 1: Theorien und Methoden*, herausgegeben von Reiner Keller, Andreas Hierseland, Werner Schneider und Willy Viehöver, 179–208. Wiesbaden.
- Vinken 1993:** Vinken, Barbara. 1993. *Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main.
- Vinken 2005:** Vinken, Barbara. 2005. *Fashion Zeitgeist. Trends and Cycles in the Fashion System*. Oxford u.a.
- Wagner 2001:** Wagner, Monika. 2001. *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne*. München.
- Wass 1979:** Wass, Betty M. 1979. Yoruba Dress in Five Generations of a Lagos Family. In *The Fabrics of Culture: The Anthropology of Clothing and Adornment* (Konferenzband), herausgegeben von Justine M. Cordwell, 331–348. The Hague.
- Weigand 2022:** Weigand, Alexandra. 2022. Tracing threads of time and space in conceptual fashion design in Lagos. In *Fashioning the Afropolis: Histories, Materialities and Aesthetic Practices*, herausgegeben von Kerstin Pinther, Kristin Kastner und Basile Ndjio, 60–79. London.
- Weigand 2023:** Weigand, Alexandra. 2023. When the Virtual becomes Tangible. Tracing Design, Architecture, and Art at the Beginning of the Twenty-First Century. In *The Sculptural in the (Post-)Digital Age*, herausgegeben von Mara-Johanna Kölmel und Ursula Stöbele, 138–158. Berlin.
- Wenders [1989] 2006:** Wenders, Wim (Regie): Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten [2006], DVD, Berlin: Arthaus Collection 2006, 78 Min.

Whitfield 2005: Whitfield, T. W. Allen. 2005. Aesthetics as Pre-Linguistic Knowledge: A Psychological Perspective. *Design Issues* 21 (1): 3–17.

Witzgall 2018: Witzgall, Susanne. 2018. Macht des Materials/Politik der Materialität – eine Einführung. In Witzgall, Susanne und Kerstin Stakemeier, *Macht des Materials – Politik der Materialität*, 13–27. Zürich.

Woodward 2005: Woodward, Sophie. 2005. Looking good, feeling right: aesthetics of the self. In *Clothing as Material Culture*, herausgegeben von Susanne Küchler und Daniel Miller, 21–40. Oxford.

Woodward 2017: Woodward, Daisy. 2017. A Brief History of the Staff Jacket, Dazed [19.04.2017], <https://www.dazedsdigital.com/fashion/article/35633/1/a-brief-history-of-the-staff-jacket-comme-des-garcons-margiela-labcoat-supreme> [aufgerufen am 30.01.2020].

Wünsche 1989: Wünsche, Konrad. 1989. *Bauhaus: Versuche, das Leben zu Ordnen*. Berlin.

Yaneva 2009: Yaneva, Albena. 2009. Border Crossings. Making the Social Hold: Towards an Actor-Network Theory of Design. *Design and Culture* 1 (3): 273–288.

8 Abbildungen

*Sofern nicht anders gekennzeichnet, handelt es sich um Aufnahmen der Autorin.



Abb. 1 Shades moderne Interpretation des Yoruba-Dreiteilers aus den 1960er Jahren.
Aus dem Archiv von Shade Thomas-Fahm, Lagos, 10.10.2018.



Abb. 2 Kaftan-Adaption aus dem Jahr 1964, in: Thomas-Fahm 2004, S. 146.



Abb. 4 Aso-ebi für eine Beerdigung aus *ankara* und *lace*, Tejuoso-Markt Yaba, Lagos, 05.10.2018.



Abb. 5 Vintage-sokoto aus *aso-oke*, Oshogbo, 08.11.2019.



Abb. 6 *Ifa*-Divination, Oshogbo, 27.02.2019. Der *babalawo* trägt ein charakteristisches Armband und Kleidung aus *ankara* mit Perlenkettenmotiv. Im Vordergrund ist das *Ifa*-Tablett zu sehen.



Abb. 7 *Adire*-Herstellung: Musterauftrag mit Cassava-Paste, Oshogbo, 27.02.2019.



Abb. 8 Mit pflanzlichem Indigo gefärbte *adire*-Stoffe beim Trocknen, Oshogbo, 27.02.2019.



Abb. 9 Schablonen für den Musterauftrag bei der *adire*-Herstellung, Oshogbo, 08.11.2019.



Abb. 10 *Post-adire* als Stoff und in gestrickter Form, 27.02.2020.

DRUM OCTOBER 1967

Fashion - Chez Julie



THE TUNIC

Julie has many French customers and this latest design attracts both African and European ladies. The tunic is an enticing Ghanaian outfit with a blouse that goes down to the hips—hence its name. This blouse is worn over a long skirt with pleats at the sides from the knees down. The pleats can be on both sides of the skirt, but if only one pleat is preferred, it should be on the left. The same material can be used for both skirt and blouse. If different materials are chosen—as in this picture—a thick embroidered material is ideal for the skirt.



THE FLOAT

wonderful! The float is loose in front but has loose draped material hanging at the back. It is this float when the wind blows. The float is joined to the rest of the shoulders and continues with the strip of material around the front and the neck. At the back, the float can be same length or a little shorter than the original dress. No sleeves—unless you use a light material like chiffon.



THE DRAPPE

Sophisticated—and beautiful! The drappe top can be just a loose straight piece or tight-fitting. Expectant mothers will find the loose top very comfortable and smart. The skirt is an ordinary wrap-over: that is, a belt is tied on the waistline and you keep pulling the material in and around the belt until all is finished. You then get a perfect skirt, straight in front and with one big pleat at the back.



JOROMI SLACKS-SUIT

It's the embroidery work around the neck, sleeves and hem that make the Joromi. The material used determines whether this outfit is favoured for dances and parties or merely for shopping—but this type of embroidery looks best on plain cotton and linen materials. The first to produce the Joromi style in Ghana, Julie emphasises that this design is for the slim-hipped—fat girls won't be flattered by it!

Fever there was a dress-maker able to win the admiration of each individual customer, it is Chez Julie — real name, Mrs. Juliana Kwei-fio Okai. For Julie combines her skills as a fashion designer, and her shrewd business sense, so beautifully that she sews a first dress for you . . . then a second and a third . . . until you become her customer forever!

Julie, a mother of three, learned the art of dress-making at the Ecole Guerre-Lavique in Paris, and later travelled Europe extensively in her studies of modern fashion. In England, Switzerland, Austria, Germany and Belgium, she looked and learned, adding to the knowledge she had gained in Paris, centre of world fashion.

Now back in Accra, she presides over the thriving salon at Chez Julie—and also finds time to train several young girls in dress-making. And the seriousness with which she teaches these youngsters is a sure sign that they will complete their two years of training fully equipped for their chosen careers, just like Julie herself.

I went along to see Julie at work—and was astonished to discover that she makes a separate pattern for every individual customer, measuring no fewer than TWENTY-TWO parts of the body in the process. She explains, "I make separate patterns because, even if two people have the same measurements, there are bound to be some slight differences".

Now for some of the enticing outfits from this talented young designer, ranging from the classic-styled Drappe to the amusing slacks-suit which Julie calls the Joromi. Which is YOUR favourite?

— Felicity Green

Abb. 11 Artikel "Fashion – Chez Julie" in der *Drum Nigeria Edition* Oktober 1967, o.S. Mit freundlicher Genehmigung der Kenneth Dike Library der University of Ibadan, 20.02.2019.

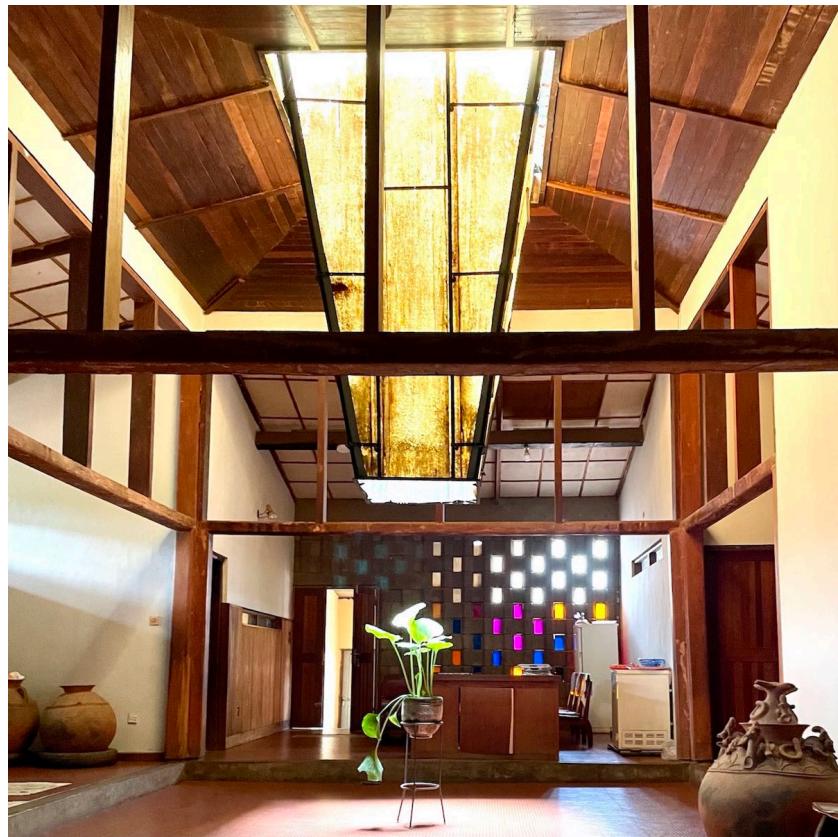


Abb. 12 Innenraum des Wohnhauses von Demas Nwoko, Idumuje Ugboko, 24.03.2021.



Abb. 13 Dominican Chapel von Demas Nwoko, Ibadan, 15.04.2021.



Abb. 14 Aus dem Editorial "The Magic of Africa's Women" in der *Drum Nigeria Edition* August 1957, S. 36–39, hier S. 38–39. Mit freundlicher Genehmigung der Kenneth Dike Library der University of Ibadan, 20.02.2019.

25

DRUM, NOVEMBER 1959

Beauties of Africa

They have one thing in
subtle charm that hits
common — a fresh and
you like a thunderbolt

A BEAUTY FROM SOUTH AFRICA
A product of Cape Town, South Africa. A
fashion model. Her name is Grace Laurens.

**CLASSIC EXAMPLE OF THE
LOVELIES OF CALABAR**
Flat-faced Margaret Olan is an
envied from Calabar. Just now she's
working in Lagos, gladdening the
hearts of gentlemen, drawing the
roving eye wherever she goes.

FROM FAR OFF NAIROBI, KENYA
They call her the "Puss Cat." Sheila
Charvis is a night-club singer in Nairobi.

CAPE COAST
The "Chinneyed" girl
is Gloria Bucle. Only
18, yet she has sophis-
tication of a veter-
an Hollywood star.

AND LEFT • • •
Cecilia Buller, also
from Cape Coast,
with Oriental touch,
But she's All Ghana
— to very tip of her
long, silk-black hair.

**AND ANOTHER
SOUTH AFRICAN**
Look, good, lady?
She's one of the girls
who grace the beaches
of East London, South
Africa. She has a voice
to match her looks
too. Nozzi Kullu. A
chic night-club singer.









Abb. 15 Editorial "Beauties of Africa" in der *Drum Nigeria Edition* November 1959, S. 24–25.
Mit freundlicher Genehmigung der Kenneth Dike Library der University of Ibadan, 20.02.2019.



Abb. 16 Werbung "Krola" in der *Drum Nigeria Edition* Februar 1961, o. S. Mit freundlicher Genehmigung der Kenneth Dike Library der University of Ibadan, 20.02.2019.



Abb. 17 Werbung "Kingsway Stores" (linke Seite) und Artikel "First Lady of Nigeria" (rechte Seite) in der *Drum Nigeria Edition* August 1962, S. 10 und 11–12, hier S. 11. Mit freundlicher Genehmigung der Kenneth Dike Library der University of Ibadan, 20.02.2019.

of light and of many shades. And the burden of history that it carries—history of political unrests and of *entente cordiale*, often made secure by gun-boats and history of colonization and anti-colonial struggle — is enough in itself to shake the nerve of the historically-minded.

Modernising

But Her Excellency is either not historically minded or has the nerve of iron. For she told me: "The State House is not unconquerably bad. In any case, Nigeria has so many things to do with money that it would simply be thoughtless



I was feeling impertinent and soon heard myself asking Her Excellency in view of the fact she has to entertain Nigerians and non-Nigerians alike, and in view of the fact that her domestics are still those left behind by the British Governors, whether her *cuisine* is now entirely European.

She said, "No, my *cuisine* is not entirely European. And it has not been so, I think, because of my training in home economics and domestic science —a training that made it possible for me to teach my domestics so many things about how to make Nigerian foods more nutritious and presentable. For instance, many of our guests, both Nigerians and non-Nigerians, are now served *moi-moi* and other Nigerian foods in the State House.

"My husband and I eat Nigerian foods three times every week. And that we don't eat them always is only because we don't always want to feed too heavily. I don't think that my husband and I would ever like to subsist on European diets for even a week. I have many domestics in the Government House. But because I want to eat what I want and my husband to eat what he wants and not what is imposed upon him, I have never allowed my many duties to take me too far away from the kitchen.

Wanninac

Abb. 18 Abbildung von Flora Azikiwe im Artikel "First Lady of Nigeria" in der *Drum Nigeria Edition* August 1962, S. 11–12, hier S. 12. Mit freundlicher Genehmigung der Kenneth Dike Library der University of Ibadan, 20.02.2019.

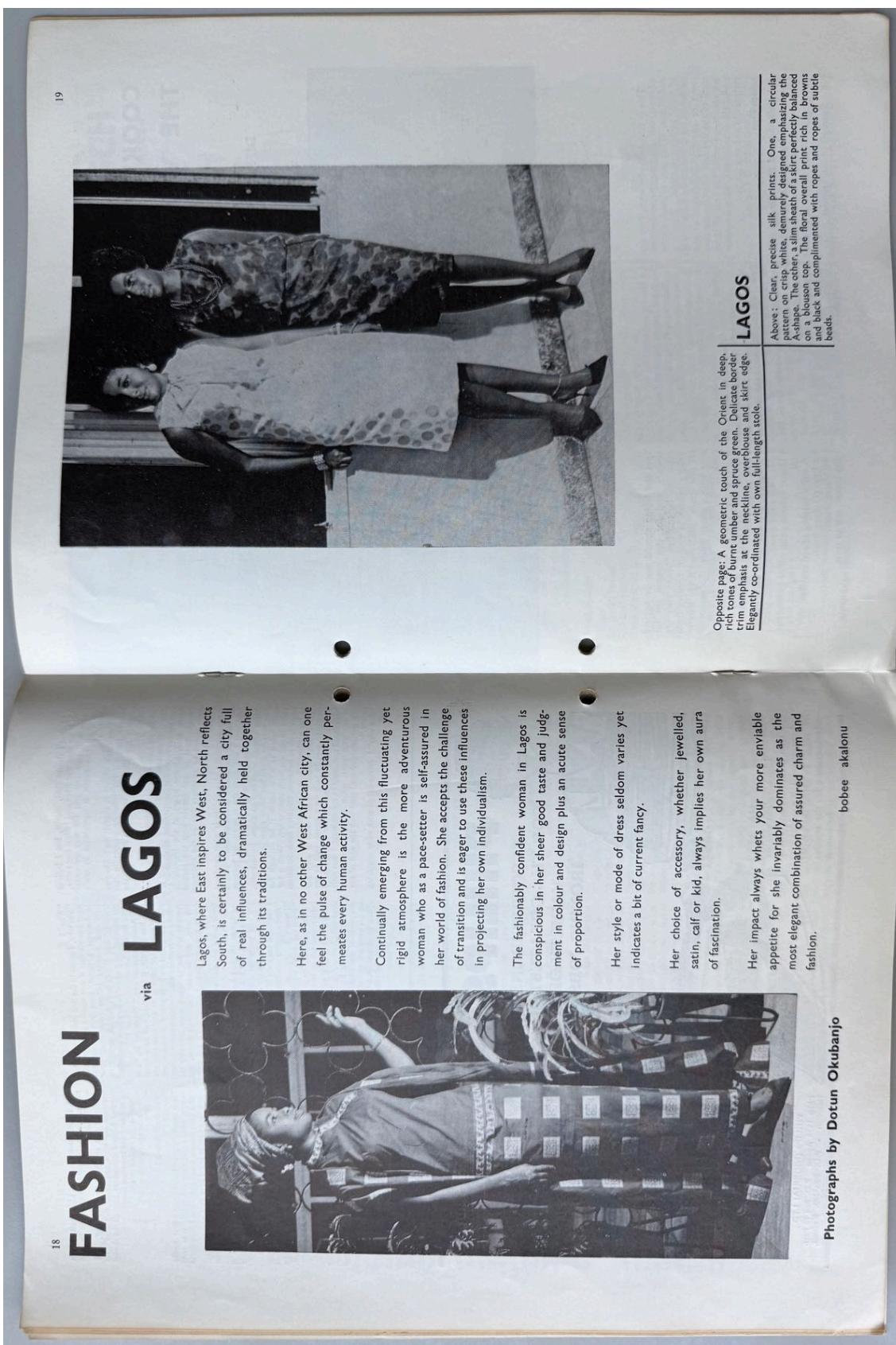


Abb. 19 Artikel "Fashion via Lagos" in der *Amber Special Republic Edition* Oktober 1963, S. 18–19.

Lagos, where East inspires West, North reflects South, is certainly to be considered a city full of real influences, dramatically held together through its traditions.

Here, as in no other West African city, can one feel the pulse of change which constantly permeates every human activity.

Continually emerging from this fluctuating yet rigid atmosphere is the more adventurous woman who as a pace-setter is self-assured in her world of fashion. She accepts the challenge of transition and is eager to use these influences in projecting her own individualism.

The fashionably confident woman in Lagos is conspicuous in her sheer good taste and judgment in colour and design plus an acute sense of proportion.

Her style or mode of dress seldom varies yet indicates a bit of current fancy.

Her choice of accessory, whether jewelled, satin, calf or kid, always implies her own aura of fascination.

Her impact always whets your more envyable appetite for she invariably dominates as the most elegant combination of assured charm and fashion.

Photographs by Dotun Okubanjo

Above: Clear, precise silk prints. One, a circular pattern on crisp white, demurely designed emphasizing the A-shape. The other, a slim sheath of skirt perfectly balanced on a blouse top. The floral overall print rich in browns and black and complimented with ropes and ropes of subtle beads.

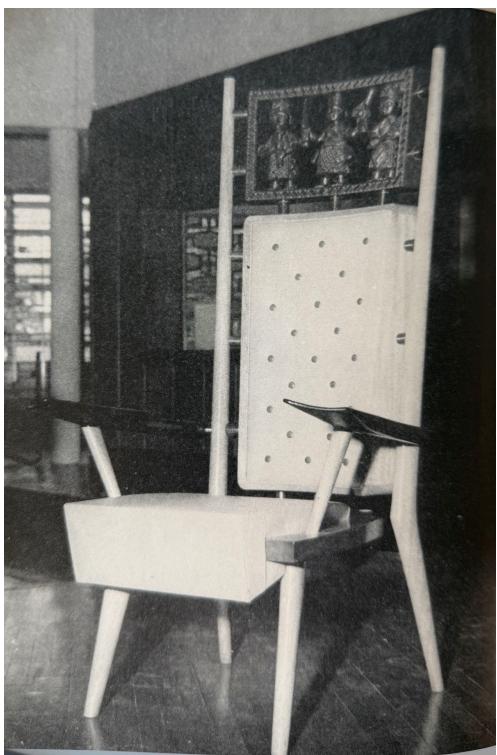


Abb. 20 Abbildung "Governor's Chair, Western House of Assembly" im Artikel "Carvers in Modern Architecture", *Nigeria Magazine* 60, 1959, S. 62.



Abb. 21 Abbildung 12 "High Court at Kaduna" im Artikel "Contemporary Nigerian Architecture", *Nigeria Magazine* 73, Juni 1962, S. 50.



Abb. 22 Abbildung "State House" im Artikel "Kaduna – Administrative Town", *Nigeria Magazine* 71, Dezember 1961, S. 313.

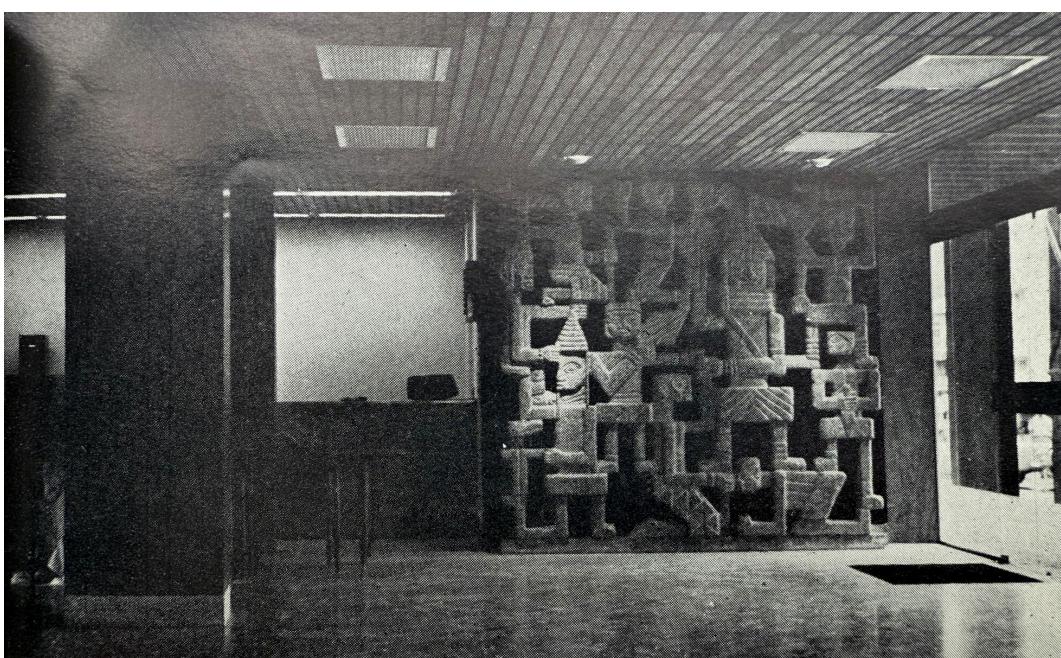


Abb. 23 Abbildung zum Artikel "The Chase Manhattan Sculpture", *Nigeria Magazine* 70, September 1961, S. 285.



Abb. 24 Modern gekleidete Nigerianerinnen auf einer Straße im Zentrum von Lagos Island, Lagos, 1960/1970. © Deutsche Fotothek / Gerhard Vetter.

Shade's New Fashion

IN spite of what most men think about women shoppers we usually know exactly what we want. But the difference between knowing it and being able to find it or afford it is the difference between an obstacle race and a straight hundred yards sprint.

With women in the key posts it is not surprising that Shade Thomas continually turns out clothes that women want at prices they can afford.

Among her designs for this season are an evening wear made of 'Akwele' silk material. Simply made with high neck and a slit for the woman who wants to show a beautiful leg.

A casual wear in the house or at the beach is a blouse and slack to march quite elegant. A two tone casual wear also made with linen material specially made with the office girl in mind.



Abb. 25 Artikel "Shade's New Fashion" im *Daily Express* vom 10. September 1963, S. 3.
Aus dem Archiv von Shade Thomas-Fahm, Lagos, 10.10.2018.



Abb. 26 (links) Yoruba-Zweiteiler bestehend aus *iro* und *buba* mit *gele* und Accessoires. Aus dem Archiv von Shade Thomas-Fahm, Lagos, 10.10.2018.

Abb. 27 (rechts) Besticktes Kaftan-Minikleid von Shade aus dem Jahr 1964.
Aus dem Archiv von Shade Thomas-Fahm, Lagos, 10.10.2018.



Abb. 28 Filmstill der Commonwealth Fashion Show in London 1967, Präsentation von Shades moderner Interpretation des *iro* und *buba*. Footage © British Pathé.



Abb. 29 Filmstill der Commonwealth Fashion Show in London 1967, Shade Backstage mit drei Models. Footage © British Pathé.

*For
true elegance . . .*



Come to Kingsway and feast your eyes
on wonderful fabrics, fashionable
clothes, contemporary furniture . . .
everything you could possibly
want—and at such reasonable prices.
And this fascinating range of top
quality goods is conveniently
arranged all under one roof so that
shopping is a real pleasure.

Kingsway

. . . leads the way to modern living

Kingsway Stores of Nigeria Ltd.

Abb. 30 Werbung "Kingsway" im Nigeria Magazine 68, März 1961, S. i.



Abb. 31 Chicano mit zwei von ihm entworfene Bühnenoutfits vor seinem Haus in Yaba, zu seinen Füßen Fotografien von Fela Kuti, Lagos, 29.08.2017.



Abb. 32 (oben) *Lagos Space Programme*, Finale der Kollektionspräsentation Spring/Summer 2019 *Project 3.1 Awo-Workwear* auf der Heineken Lagos Fashion Week 2018. Foto: © Kola Oshalusi for INSIGNA MEDIA.



Abb. 33 (links) *Lagos Space Programme*, Ifá odù-Print in adire-Technik für *Project 3.1 Awo-Workwear*.

Abb. 34 (rechts) *Lagos Space Programme*, Lab Coat mit Ifá odù-Print auf der Heineken Lagos Fashion Week 2018. Foto: © Kola Oshalusi for INSIGNA MEDIA.



Abb. 35 Mustermäßiger Wachsauftrag bei der *adire*-Herstellung, Oshogbo, 28.02.2019.



Abb. 36 Post-*adire*-Experimente, Oshogbo, 28.02.2019.



Abb. 37 Post-*adire*-Experimente, mustermäßiger Auftrag von Wachs,



Abb. 38 *Lagos Space Programme*, Finale der Präsentation Spring/Summer 2020 Project 4 *Guerrilla* auf der Heineken Lagos Fashion Week 2019.



Abb. 39 (links) *Lagos Space Programme*, Divination Bomber und Yoruba Wide Trousers vor Babalawo III-Tapestry, Lookbook Project 5 *Aṣo Lànki, Kí Ató Kí Èniyàn / We greet dress before we greet its wearer*, Lagos 2020. © Lagos Space Programme, Foto: Kadara Enyeasi.

Abb. 40 (rechts) *Lagos Space Programme*, Post-Adire Labcoat Dress und Maske, Lookbook Project 5 *Aṣo Lànki, Kí Ató Kí Èniyàn / We greet dress before we greet its wearer*, Lagos 2020. © Lagos Space Programme, Foto: Kadara Enyeasi.



Abb. 41 *Iamisigo* Showroom in Victoria Island mit *batakari* aus der Spring/Summer-Kollektion 2016 *Modern Hunters*, Lagos, 31.08.2017.



Abb. 42 *Iamisigo*, kurze Jacke aus der Spring/Summer-Kollektion 2019 *Gods of the Wilderness*. München, 22.09.2024.



Abb. 43 *Iamisigo*, Outfit 'Big Bird' aus dem Lookbook der Spring/Summer-Kollektion 2019 *Gods of the Wilderness*, Lagos 2018. © *Iamisigo*, Foto: Ines Valle.



Abb. 44 *Iamisigo*, Präsentation der Spring/Summer-Kollektion 2020 *Supreme Higher Entity* bei *Temple Muse* mit einer Performance von Sheila Chukwulozie, Lagos, 26.11.2019.



Abb. 45 *Iamisigo*, Lookbook der Spring/Summer-Kollektion 2016 *Modern Hunters*, Cape Coast 2015.
© Iamisigo, Foto: Diqueku.



Abb. 46 *Iamisigo*, Lookbook der Spring/Summer-Kollektion 2019 *Gods of the Wilderness*, Lagos 2018.
© Iamisigo, Foto: Ines Valle.



Abb. 47 *Maxivive*, Finale der Kollektion *How to Marry a Billionaire* auf der Heineken Lagos Fashion Week 2018. Foto: © Kola Oshalusi for INSIGNA MEDIA.



Abb. 48 (oben) *Maxivive*, Kollektionsteile der *How to Marry a Billionaire*-Kollektion. München, 02.04.2019.



Abb. 49 (rechts) *Maxivive*, mit Perlen und Strass bestickte Jeansjacke und Hose aus lace, Kollektionspräsentation *How to Marry a Billionaire* auf der Heineken Lagos Fashion Week 2018. Foto: © Kola Oshalusi for INSIGNA MEDIA.



Abb. 50 *Maxivive*, Showroom und Werkstatt in Onipanu, Lagos, 12.10.2018.



Abb. 51 Verzieren von *ankara* mit Strass und Perlen auf dem Tejuoso-Markt in Yaba, Lagos, 05.10.2018.