GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Queering the Kanga : Spekulatives Gewebe in Kawira Mwirichias "To Revolutionary Type Love"

Bergermann, Ulrike

2020

https://doi.org/10.25595/2284

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bergermann, Ulrike: *Queering the Kanga : Spekulatives Gewebe in Kawira Mwirichias "To Revolutionary Type Love"*, in: FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, Jg. 68 (2020), 90-102. DOI: https://doi.org/10.25595/2284.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY NC ND 4.0 Lizenz (Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY NC ND 4.0 License (Attribution - NonCommercial - NoDerivates). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

QUEERING THE KANGA. SPEKULATIVES GEWEBE IN KAWIRA MWIRICHIAS *TO REVOLUTIONARY TYPE LOVE*

„Liebe ist nicht schwarz und weiß!“ – das ist nicht etwa die Aufschrift eines Demotransparents oder Werbeplakats. Die Botschaft steht gedruckt im *jina*, dem Platz für einen Sinnspruch auf einem besonderen Kanga. Auf diesem ostafrikanischen Kleidungsstück stehen üblicherweise Botschaften, die der Braut viel Glück wünschen, dem Ehemann mitteilen, dass die Mango reif ist, oder der Nebenbuhlerin, dass sie sich keine Hoffnungen zu machen braucht. Der Kanga, das Doppelset aus zwei rechteckigen, bunt bedruckten Baumwolltüchern, die als Rock und Oberteil getragen werden, trägt seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts solche Sprüche. Zunächst wurde das Swahili in arabischer Schrift notiert, dann in lateinischen Lettern; der Spruch ist auf dem Stoff umgeben von einem breiten Rand (*pindo*), der von chrakteristischen Mustern und Motiven gefüllt ist, ebenso wie *mji*, das Feld in der Mitte der Rechtecke. Seit der Unabhängigkeit der ehemaligen Kolonien werden die Kangas auch für politische Botschaften gebraucht und tragen Portraits von Politikern und Parteilogos neben denen von Stars – von Michael Jackson bis Barack Obama.



// Abbildung 1
Kawira Mwirichia, *Bangladesh Kanga*, 2017

Mit solchen Elementen hat die kenianische Künstlerin, Designerin und Aktivistin Kawira Mwirichia[1)] 2016 eine Serie von eigenen Kangas gestaltet, in denen sie die Felder mit Bildern und Slogans aus queeren *communities* weltweit füllt: *To Revolutionary Type Love* (TRTL). Ihre Kangas sind Teil eines öffentlichen Raums dort, wo sie als künstlerische Arbeiten ausgestellt werden können. Denn Homosexualität gilt offiziell als von den Kolonialherren hinterlassen und ‚unafrikanisch‘, wird juristisch verfolgt und kann in Kenia und Tansania mit Gefängnis von bis zu 14 Jahren bestraft werden, mit 25 Jahren Gefängnis auf Sansibar; offiziell kann in mehreren Ländern die Todesstrafe für Homosexuelle verhängt werden.[2)] Auch wenn in Kenia weniger offen als in Nachbarländern zur Gewalt gegen LGTBI aufgerufen wird, sind sie in allen gesellschaftlichen Bereichen Diskriminierung und Gewalt ausgesetzt. Queere Kultur und Kunstproduktion findet entsprechend an umkämpften Orten und in umkämpften Situationen statt.[3)] Demonstrationen wie der Gay Pride Johannesburg arbeiten mit Aneignungsstrategien: Hier tragen Schwule traditionelle afrikanische Frauenbekleidung (die wiederum mit postkolonialem Nationalstolz assoziiert ist), um den Anspruch auf Zugehörigkeit zu *Afrika* auf ihre Weise anzumelden.[4)]

1) Vgl. http://instagram.com/kawiramwirichia, https://the-dots.com/projects/uhai-illustrations-174311, https://twitter.com/ArtbyKawira (08.03.2020)

2) Zwischen 2010 und 2014 wurden in Kenia 595 Menschen verurteilt, Worley 2016. Vgl. aktuell https://en.wikipedia.org/wiki/LGBT_rights_in_Kenya (08.03.2020). Auf Sansibar werden homosexuelle Handlungen juristisch wie Mord behandelt: 25 Jahre Gefängnis beträgt die Höchststrafe, mindestens aber ein Bußgeld. Weltweit wird Homosexualität in 172 Staaten kriminalisiert, 14 Staaten bestrafen homosexuelle Handlungen mit Gefängnisstrafen von 14 Jahren bis lebenslänglich (u. a. Uganda, Malaysia, Singapur, Bangladesh); die Todesstrafe wird verhängt in Nigeria und dem Sudan, im Iran, Jemen, Brunei, Saudi-Arabien und in vom sog. Islamischen Staat besetzten Gebieten Iraks und Syriens; sie steht noch auf dem Papier in Pakistan, Afghanistan, Katar, Mauretanien, Libyen und den Vereinigten Arabischen Emiraten; im Sudan, Somalia und Mauretanien drohte bis vor kurzem noch die Todesstrafe.

Mwirichias Kangas dienen auch als alltägliche Objekte, Decken oder Wohnungsdekoration, denn man kann sie auch kaufen, sie gehören nicht nur ‚der Kunst' an, und sie schmücken immer wieder Versammlungsorte für politische Veranstaltungen.[5] Um dieses Queeren des Kangas zu situieren, soll im Folgenden nicht nur das Entstehen des *Revolutionary Type Design* verfolgt, sondern auch die Geschichte des Textils Kanga herangezogen werden, denn diese gilt als eine kulturelle Aneignung ‚von unten', einer Aneignung kolonialen Handelsguts durch Frauen aus Sansibar – womit sich Mwirichias Kangas als weitere Aneignungsgeste lesen ließe.

Kangas gibt es seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, und sie sind weiterhin verbreitet. Sie werden in der Stadt weniger getragen als auf dem Land, in Tansania mehr als in Kenia, auf Sansibar mehr als in Dar es Salaam, von muslimischen eher als von christlichen oder vollverschleierten Frauen. Sie werden oft mit westlichen Kleidungsstücken wie T-Shirts kombiniert, von Modehäusern nun auch in westlichen Kleidungsschnitten vermarktet, und die Regeln der Bedeutungen, Farbsymboliken, Geschenkregeln und Gebrauchsweisen bei rituellen Ereignissen haben sich ausdifferenziert.[6] Bei einer Hochzeit werden Kangas auf dem Boden ausgelegt, um der Braut den Weg in die neue Familie zu schmücken. Der Fakt, dass eine solche Feier der *queer community* in Kenia nicht möglich ist, gab den Anstoß für die Kanga-Serie[7] von Kawira Mwirichia mit dem Titel *To Revolutionary Type Love,* wie ein Trinkspruch: „Auf die revolutionäre Liebe!" Mit dem Ziel „to honour our own life and loves by laying down our own kangas" (Lichtenstein 2017a; Alderson 2017) begann Mwirichia 2015, Sprüche und Motive in der *queer community* zu sammeln,[8] um eine umfangreiche Serie von Kangas anzufertigen, die je einem Land, einem Aktivisten oder einer Aktivistin, einem Ort oder einer spezifischen historischen Symbolik gewidmet sind. Was an eine alternative Nationalfahne erinnern mag, wird nicht aufgehängt, sondern bei Ausstellungen auf dem Boden ausgelegt, und die Besucher*innen sind eingeladen, auf ihnen (ohne Schuhe) zu gehen und zu sitzen.

Den Druck der Tücher gibt Mwirichia bei Haria's Stamp Shop in der Bishara Road Nairobis in Auftrag, einem Geschäft für Kangas und touristische Artikel in der traditionellen Kanga-Einkaufsstraße. Die Kangas sind nicht auf Baumwolle, sondern auf Polyester gedruckt und folgen damit nicht der Entstehungsgeschichte, sondern der ökonomischen Entwicklung der letzten Jahre, in der chinesische Textilproduktionen zunehmend die

3)
Der Film *Call me Kuchu* (Regie: Katherine Fairfax Wright, Malika Zouhali-Worrall, USA 2012) dokumentierte die Aktivist*innen rund um David Kato und Katos Ermordung in Uganda. Der Film *Stories of our Lives* (Regie: Jim Kuchu, Buch: Jim Chuchu, Njoki Ngumi, Kenia 2014) des kenianischen NEST Collective wollte dagegen alltägliche und utopische Szenen queeren Lebens zeigen. *Rafiki* (Regie: Wanuri Kahiu, Kenia/Südafrika 2018) zeigt eine lesbische Liebesgeschichte in Nairobi – alle drei sind in Kenia verboten (Teeman 2016).

4)
Suzanne Gott beschreibt die Strategie etwa beim *Lesbian and Gay Pride Parade* in Johannesburg: „Gay men dress in customary styles of Xhosa, Zulu, and Herero women, ethnic dress whose new status as symbols of postapartheid pride and nationalisms led support to the authenticity of gay african identities." (Gott 2011: 52).

5)
So etwa bei den *Rainbow Women of Kenya* oder Konferenzen wie *African Crossroads* und *ThinkCREA*. Auf Twitter werden seit 2019 auch queere Drag Ereignisse in Nairobi beworben.

6)
Zur „gebrochenen Ethnisierung" traditioneller Textilien vgl. Willemijn 2011: 67ff. Zur kulturellen Praxis des Textilen in Afrika, der Wertschätzung, der sozialen Bedeutung, den Symboliken, der Gegenwartskunst, dem transkulturellen Austausch darin vgl. Pinther / Schankweiler 2011.

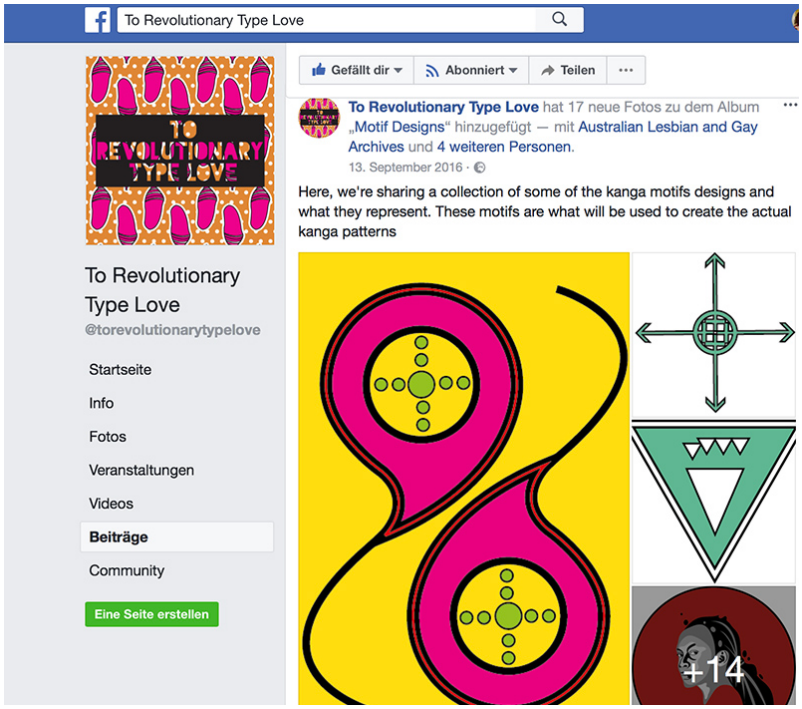
7)
Vgl. https://www.facebook.com/kanga.pride/ (08.03.2020)

8)
„For the quotations, she asked the Kenyan LGBT community to suggest uplifting and inspiring messages. The response was so huge that Kawira had to limit it to 10 suggestions per person." (Alderson 2017: o.Pag.)

einheimischen ersetzen. Das Ergebnis ist daher nicht, was man im Westen mit ‚Textilkunst' assoziieren mag – etwa hinsichtlich Wertigkeit, Handarbeit oder Materialreichtum –, sondern entspricht einer politischen Ästhetik, die eine Ästhetik des Alltags ist. Mwirichias Kangas sind materiell schlicht: Kein wertvolles Gewebe, kein historisierender Handstempeldruck, keine *fake*-Patina und kein Ethnostyle; ihre Besonderheit sind die politischen Netzwerke hinter dem Stoff. Diese Praxis erinnert die Zuschreibungen an *art* und *craft*, die sich in Europa als Reaktion auch auf Trennungen der Moderne herausgebildet haben; was als Kunst und was als bloßes Handwerk galt, ist auch in der Geschichte der entsprechenden *genderings* aufgearbeitet (u.a. Bischoff / Threuter 1999). Aus klassisch-europäischer Perspektive handelt es sich bei der Wahl, mit einem Textil zu arbeiten, daher nicht um einen subversiven Akt, sind es doch ohnehin Kunstformen wie Musik, Skulptur, Tanz oder Textil, die man dem afrikanischen Kontinent zuordnet und nicht etwa Malerei, Medienkunst, *high art*. Was im Globalen Norden als rein dekorativ erscheinen mag, markiert allerdings für den lokalen Kontext eine radikale Geste der Sichtbarmachung und Aneignung. Gleichzeitig beschränkt sich die Kanga-Serie von Mwirichia nicht auf lokale Opposition, sondern situiert sich als globales Projekt – in jedem Land ist queere Politik ein Thema – mit einem universalen Anliegen der Menschenrechte, und das in einer dezidiert



// Abbildung 2
Kawira Mwirichia, Screenshots der Facebookseiten von *To Revolutionary Type Love*, 2018



// Abbildung 3
Kawira Mwirichia, Entwurfszeichnungen auf der Facebookseite *To Revolutionary Type Love*, 2016

partikularen Form. Kerstin Pinther und Alexandra Weigand haben *Arts and Craft in a Colonial Context* als Teil einer verwobenen Moderne befragt und die Rolle von Design zwischen den Bereichen von künstlerischer Gestaltung und sozialen Prozessen bis hin zum politischen Aktivismus verfolgt und aus der Nord-Süd-Perspektive heraus auf Süd-Süd-Beziehungen bezogen, und zwar nicht nur für aktuelle, sondern auch für mögliche zukünftige Problemlösungsstrategien, wie etwa im „speculative design" (Pinther / Weigand 2018: 11, 19). Die TRTL-Kangas tragen genau solche historisch komplexen wie auch utopischen Züge.

Die Kangas von Mwirichia kann man kaufen – sie werden nicht durch eine limitierte Auflage zu einem Kunstwerk mit Marktwert erhoben. Sie lassen sich als Decke, Tuch, Tischtuch, Vorhang oder zum Einwickeln benutzen. Sie können an die Wand gehangen, in die Wohnung, Galerie, oder auf den Boden gelegt werden, auch im Ausstellungsraum: „To walk on the kanga is to honor the kanga" ist ein Präsentationsmotto Mwirichias, die das Publikum dazu einlädt, barfuß über die Stoffe zu laufen oder sich zum Diskutieren darauf niederzulassen, anders als in bisherigen europäischen und US-amerikanischen Ausstellungen zu Kangas.[9] Das Ausstellen von Textilien ist schwierig, denn sowohl eine Rahmung oder Hängung an der Wand als auch die Präsentation in einer Vitrine entsprechen nicht den spezifischen (materiellen, haptischen, gebrauchsbezogenen) Eigenschaften der Objekte; sie erscheinen entsprechend der Ordnungen des klassischen Museums entweder als mindere Bilder oder als ethnografische Dinge. Mwirichias Kangas müssen daher als ausgestellte sowohl gut sichtbar als auch fühlbar und brauchbar sein.

Mwirichia arbeitet auch als Grafikerin[10] und dokumentiert, wie sie aus dem Material die jeweiligen Muster und zentralen Motive für die klassischen Designbereiche *pindo* und *mji* entwickelt: Aus historischem Material werden Symbole isoliert, grafisch stilisiert, in Ornamente gruppiert, sowohl in die Randborte als auch in den zentralen Bereich eingefügt. In letzteren werden auch stilisierte Portraits queerer Aktivist*innen gesetzt; dazu kommt ein Spruch auf Swahili. Der Aserbeidschan-Kanga etwa erinnert an den Aktivisten Isa Shahmarli durch die Verwendung eines Portraitfotos und die grafische Umsetzung seiner letzten Forderung nach einer Welt, die viele, auch ‚seine', Farben

9)
Es waren ungefähr drei Dutzend Kangas entstanden, als sich Mwirichia die Möglichkeit bot, sie in der Galerie des Goethe Instituts Nairobi zu zeigen, vom 17.05.bis 03.06.2017 – unterstützt von AFRA-Kenya, von der Astraea Lesbian Foundation for Justice sowie der Heinrich Böll-Stiftung East & Horn of Africa. Die Künstlerin lud sechs befreundete Fotograf*innen ein, zu den Kangas ihre Bilder rund um queeres Leben in Nairobi unter dem Gesamttitel *To Revolutionary Type Love* auszustellen. Seitdem wächst die Serie kontinuierlich weiter und sollte im Juni 2020 so viele Kangas wie Länder auf der Welt umfassen. Vom 14. bis 21. Juni 2018 war die Ausstellung in der Galerie der HBK Braunschweig zu sehen, begleitet von Mwirichia, Faith Wanjala und Malcolm Muga und vom 01.07. bis 20.09.2018 im Iwalewa-Haus Bayreuth.

10)
Vgl. https://the-dots.com/projects/uhai-illustrations-174311, http://instagram.com/kawiramwirichia, https://twitter.com/ArtbyKawira (08.03.2020)

// Abbildung 4
Kawira Mwirichia, Entwurfszeichnungen zum *Azerbeidjan Kanga*, 2016 / 2018



zulasse, wie Mwirichia im Facebook-Posting ausführt.

Der Kanga ist ornamental, bildlich, grafisch, kombiniert mit Schrift, also in gewisser Weise multimedial; er gilt als *social media* der Frauen Ostafrikas, die mittels der Schriftbänder Botschaften mitteilen (Lichtenstein 2017b: o.P.); und als Produkt von Frauen ist er ebenso Alltagskleidung wie für verschiedene Anlässe einsetzbar, sei es beim Initiationsunterricht für Mädchen, bei Hochzeiten und Beerdigungen, für politische Botschaften bei Demonstrationen oder anderen Ereignissen (Spring 2012: 105). Er gilt als klassenübergreifend oder als neuer Statusmarker in einer multiethnischen Gesellschaft; und er wird seriell hergestellt, aber in so großen Mengen, dass es individuelle Effekte durch seinen Einsatz gibt. Er kann ebenso ‚modern' sein (Modewellen initiieren, einen Stadt-Land-Gegensatz einsetzen) wie ‚traditionell' (vererbt werden, bei klassischen Festen eine Rolle spielen, eine Lebensgeschichte erzählen). Und: Er erscheint als Ergebnis einer spezifischen historischen Aneignungspraxis.

DIE VORLAGE: DER KANGA UND SEINE POSTKOLONIALE ANEIGNUNGSGESCHICHTE

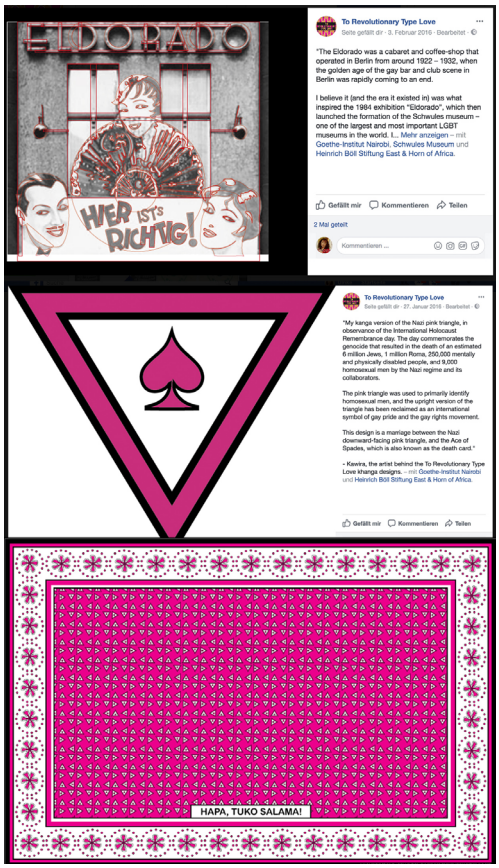
Man kann die Geschichte des Kanga ins 19. Jahrhundert datieren. In den ostafrikanischen Häfen versuchten die portugiesischen Seeleute, nachdem sie die Küste nicht mehr kontrollierten, Handel zu treiben.[11] Eins ihrer Handelsgüter hieß *lenco*, das Schnupftuch, auch genannt *leso*, und war ein rechteckiges bedrucktes Tuch mit sechs Quadraten, das in Längen von 6 Metern ausgeliefert wurde. Die Kundinnen oder Zwischenhändler zerschnitten dann die aneinandergereihten quadratischen Muster von 30 × 30 cm – bis die modebewussten Frauen aus den reichen Familien Sansibars diese Tücher unaufgeschnitten und im Zweierpack als Kleidung trugen, eines als Wickelrock, eines als Tunika oder Bluse (oder Kopfschmuck, Schleier, Babytragetuch uvm.).[12] Die Tücher messen ungefähr 1 × 1,50 m – bequem, um sich von ausgestreckten Armen ausgehend in sie hineinzuwickeln (Hanby 1984). Der Begriff Kanga steht in Swahili für Perlhuhn, dessen Punktemuster auf früheren Tüchern verbreitet war.

Musterung und breite Randbordüren sollen die Kundinnen Mitte der 1870er Jahre dazu inspiriert haben, eigene Designs zu entwickeln und in Auftrag zu geben, zuerst in Handarbeit bei lokalen Handwerkern und ihren Holzstempeln (Ong'oa-Morara 2014: 78), bis

11) Zur Geschichte des Kanga vgl. Linnebuhr 1992, 1995; Beck 1995, 2005; Yahya-Othmena 1997; Fair 2001; Dies. 2004; Parkin 2005; McCurdy 2006; Klopper / Nchimbi 2012; Ressler 2012; Ong'oa-Morara 2014; Lichtenstein 2017b; Ryan 2017.

12) „Legend has it that women who sought to elevate their status abandoned plain black cotton kaniki cloth in favor of looks that would distinguish themselves as both upwardly mobile and free. (Slavery ended in Zanzibar in 1897.) They purchased leso in lengths of six meters, and then cut the six into two lengths of three, breaking them down further into three square shapes of 3 × 2 meters. These squares were then mixed-and-matched and stitched together to form unique designs." (Lichtenstein 2017b: o.Pag.)

// Abbildung 5
Kawira Mwirichia, Entwurfszeichnungen zum *Germany Kanga*, 2016 und *Germany Kanga*, 2017



internationale Händler den Markt erkannten und beliefern wollten (Fair 2004: 18). Mehrfach wird in den Händlerkorrespondenzen der Zeit betont, dass sich nichts verkaufen ließe, was nicht durch Anregung oder mindestens Beratung von Frauen vor Ort an die Händler zurückgegangen sei.[13] Wie genau diese Entwicklung zwischen Kundinnen, Designern und Produzenten vor sich gegangen sein soll, ist unklar; kann aber durch die Bestellbücher europäischer Händler teilweise nachvollzogen werden.[14]

Bei den Sprüchen spielt eine zentrale Rolle, wie offenherzig, wie persönlich, wie gewagt die Sprache sein kann – wenn der Frau ein strenges Verhaltensdiktat auferlegt wird, sich nicht in der Öffentlichkeit zu äußern, erscheinen Kangas als eine stumme Äußerung; wenn insbesondere die Themen Liebe und Sex eine Rolle spielen, werden z.B. importierte Stoffe beliebt, die die islamische Zensur umgehen,[15] oder in Tansania solche aus Kenia, weil sie politischere Botschaften trugen. Kangas ohne Schrift heißen *dumb kanga*, *bubu*. Dagegen ist der Begriff *mafumbo, veiled speech*, bis heute in Kenia ein Synonym für Rebellionen gegen das Patriarchat, die gleichzeitig die direkte Konfrontation vermeiden (Klopper / Nchimbi 2011: 153).

Ab den 1870er Jahren verbreitete sich diese Mode entlang der Küste und mit Verspätung auch ins bäuerliche Hinterland; Stonetown auf Sansibar wurde „das Paris Ostafrikas" genannt, da die Moden so schnell wechselten. Die Tatsache, dass die Kangas auf Märkten und von Frauen gehandelt wurden, schuf neue Arbeitsmöglichkeiten und Öffentlichkeiten. Es entstanden kleine Ökonomien, in denen Frauen Geld verdienen konnten (Klopper / Nchimbi 2011: 153), sowie Anreize neue Kangas zu kaufen. Nicht alle Frauen konnten lesen, also mussten vor dem Kauf Sprüche vorgelesen und diskutiert werden (Chris Spring geht erst in den 1960er Jahren von einer umfassenden Alphabetisierung aus, 2012: 190). Mehrere Forscher*innen haben sich eigens diesen Sprüchen gewidmet, die angesichts des sozialen Drucks auf Frauen, sich dezent und still zu verhalten, bedeutsam sind (Ong'oa-Morara 2014: 81–84; Beck 2005). Es existieren lange Beispiellisten mit Übersetzungen und Interpretationsversuchen, die im Internet kursieren – die Mehrzahl von ihnen handelt vom Verhältnis der Trägerin zu ihrem Mann oder einem Mann sowie zu den anderen Frauen in der islamischen Polygamie. In muslimischen Gesellschaften, die den Frauen außerhalb des Hauses strenge Bedeckungsregeln auferlegen, bedeutet

13) Der erste Bericht eines Deutschen über den *leso* stammte von Karl Wilhelm Schmidt, Sansibar. Ein ostafrikanisches Culturbild, Leipzig 1888 (83, 144): *Lesos* seien 30 × 30 und 26 × 23 cm groß und „a sign of greater luxury – the actual fashion article in Zanzibar". Diese 6er- oder 12er-Stoffe würden extra für den sansibarischen Markt produziert. Die Händler der Küste bestellten Stücke in der Größe von sechs *Leso*. Farben, Muster und die Sprichwörter würden von Herstellern oder ihren Kundinnen sorgfältig ausgesucht. Alle vier Wochen kamen neue Muster auf den Markt, angeboten von europäischen Häusern, und diese würden von den Kundinnen geprüft, man einigte sich auf Farben, Größe und Preise, und dann gingen die Aufträge nach Manchester, Holland oder in die Schweiz (Linnebuhr 1992: 88). Mit dem Durchbruch der industriellen Revolution wird die Produktion dann wieder in Männerhand liegen (Klopper/Nchimbi 2011: 152; Fair 2004: 19).

14) Bestellbücher von *Zanzibar handkerchiefs* für ostafrikanische Märkte, z.B. holländische Bestellbücher der Firma Vlissingen, spielten hier eine Rolle (Ryan 2017: 109).

15) Parkin versteht die Botschaften als hauptsächlich auf Männer bezogene erotische Signale oder als Warnungen an Rivalinnen (2005). Botschaften hätten in ihrer urspünglichen arabischen Fassung unmöglich erotische Inhalte transportieren können, das habe erst die Latinisierung der Lettern 1904–1906 ermöglicht (Lichtenstein 2017b: o.Pag. und Linnebuhr 1992: 90).

// Abbildung 6
Links: Ein portugiesisches Schnupftuch, *leso*, Ende 19. Jahrhundert. Rechts: Swahili-Frau mit zusammengenähten *lesos*, um 1900.



der Kanga die Möglichkeit, das Haus zu verlassen (Prestholdt 1998: 37): Als 1897 die Sklaverei abgeschafft wurde, kauften sich die freigelassenen Sklavinnen, die vorher nur dünne unbedruckte Tücher tragen durften, Kangas als Zeichen ihres neuen gesellschaftlichen Status. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts identifizierten sich die Bewohner*innen der Ostküste nach ihren Ethnien, drei Jahre nach dem Ende der Sklaverei nicht mehr.[16] Der Kanga war nun assoziiert mit Reichtum und Stil, gesellschaftlichem Ansehen und Kosmopolitismus, auch als er zur Massenware wurde (Spring 2012: 104f.; Fair 2004: 20). Unterschiede machen sich an der Dicke und Qualität des Stoffes fest, billigere kommen aus China und Indien, festere aus afrikanischen Ländern. Versuche von religiösen Führern, Frauenkleidung zu zensieren, setzten u.a. hier an: Dünne Stoffe seien unmoralisch.[17] Die Inselbewohnerinnen galten als „slaves of fashion", die immer neue „displays of conspicious consumption" zelebrierten[18] und zwei oder drei Dutzend Kangas besaßen. Um 1900 trugen schließlich alle Frauen den Kanga. Als postkoloniale Nationalkleidung wurde später der Preis gesetzlich vorgeschrieben und niedrig gehalten.[19] Männer tragen die Kangas nicht als Wickeltuch, aber ließen sich z.B. zum Ende von Jomo Kenyattas Amtszeit Hemden schneidern, die dessen Gesicht geteilt zeigten. Und auch wenn Frauen ihre Kangas verkehrt herum tragen, so dass die auf das Muster gedruckten Politiker mit dem Kopf nach unten zeigen, gilt das als kritischer Kommentar (Gott 2011: 51).

Der Kanga ist wie erwähnt eng mit Hochzeiten, also einer typisch heterosexuellen Zeremonie verbunden, bei der ein besonderes Kangadesign getragen wird (Spring 2012: 188). Laura Fair hat die *agency* der Frauen von Sansibar betont, die eine neue individuelle und kollektive Identität, die historische Grenzen von arabisch/afrikanisch, frei/versklavt überschritt und anders als bei den Männern auch die Klassengrenzen übertrat, um eine neue kulturelle Zugehörigkeit durch den Kanga zu initiieren.[20] Eine gemeinsame Initiationswoche für Mädchen einer Generation (*unyago*), in der sie von älteren Frauen in Dinge wie Menstruation, Hygiene, Sexualität offenherzig eingeführt wurden, war klassenübergreifend und empowernd und umfasste auch öffentliche Tänze – und neue Kangas.[21] Die Kleidung sollte die Überwindung der Gegensätze von Sklavin und freier Frau, afrikanisch und arabisch zeigen und sie in der öffentlichen Imagination vereinen.

Seit seinem Aufkommen im 19. Jahrhundert war der Kanga eine Erfolgsgeschichte in verschiedener Hinsicht. Er hat mehrere Wechsel politischer Regimes überlebt, er wurde vom ersten

16) Bei der ersten Volkszählung 1924 definierten sich nur noch 12% als Nyasa, Yao oder Manyema, d.h. als Mitglied einer der drei Hauptethnien, die die Sklaven gestellt hatten: Man verstand sich als Swahili (Fair 2004: 20).

17) Ivaska schildert u.a. postkoloniale tansanische Kampagnen gegen den Minirock und weibliche ‚westliche' Emanzipation im Namen der eigenen Kultur ab 1968, teilweise gewaltsam von auch jungen Männergruppen gegen junge Frauen durchgesetzt: Ideale von *decency* stammten aus den Missionsschulen, in denen die neue afrikanische Elite noch gelernt hatte und nun auch traditionellen Stämmen das Bedecken ihres Körpers auferlegen wollte (Ivaska 2004: 104–111; Hay 2004: 67). Dagegen verbindet Fair die verschiedenen Strategien der Aneignung westlicher Kleidung durch wohlhabende Kenianer*innen, Intentionen der Missionare, der Frauen, in Konflikten zwischen Generationen, zwischen Christen und Arbeitsmigranten, Vätern und Töchtern in erster Linie mit patriarchalem Machtstreben (2004: 67–78).

18) Fair (2004: 19) zitiert hier britische Handelsberichte um 1900 (Trade Report for the Island of Pemba for the Year 1900, London: HNSO, 1901: 15).

19) Der Preis betrug umgerechnet rund drei oder vier US-Dollar (Klopper/Nchimbi 2011: 154). Nach der Unabhängigkeit und mit Beginn der lokalen Produktion wurde der Kanga derartig populär, dass die tansanische Regierung 1977 anordnete, nur ein einziges Design im Abstand von drei Monaten (in verschiedenen Farben) zu drucken. Importe waren verboten, aber die heimische Produktion reichte nicht aus, um die Nachfrage nach Kangas zu decken.

20) „Drawing on cultural elements from their varied, transnational pasts, women in urban Zanzibar crafted newly imagined identities as Zanzibaris, an identity that sought to overcome historical divisions between Arab and African, slave and free, and replace them with a new and decidedly modern cosmopolitanism." Besonders nach Abschaffung der Sklaverei in Sansibar 1897 kollaborierten Frauen dabei über Klassengrenzen hinweg, Männer eher nicht (Fair 2004: 13f.).

postkolonialen Präsidenten Tansanias, Julius Nyerere, als Element der neuen nationalen Autonomie und kulturellen Identität hochgehalten (Klopper / Nchimbi 2011: 153; Sylvanus 2016), und er hält immer noch den Billigkopien aus China stand.

ANEIGNUNGSGESCHICHTE UMSCHREIBEN Fair hat bereits 2004 die Geschichte des Kanga mit Blick auf die Rolle der Sklav*innen gelesen, und hier geht es nicht in erster Linie um ihre Arbeitskraft auf dem Baumwollfeld oder um ihre Bedeutung als Kapital. Die kenianische Forscherin Rose Ong'oa-Morara legte nahe, nicht die Oberschichtenfrauen hätten den Kanga entwickelt, sondern die freigelassenen Sklavinnen hätten ihr unbedrucktes Tuch (*merikani*) bedruckt, um die Kleidung der Reichen zu adaptieren – eine erfolgreiche Manipulation des Tuchs, um eine Swahili-Identifikation zu dokumentieren (Ong'oa-Morara 2014: 75, 79). Letztlich lässt sich die Geschichte des Kanga aus den portugiesischen *lesos* kaum nachvollziehen; Textilgeschichte ist schwer zu dokumentieren, und wie bei vielen *killer applications* werden multiple Gründe und Bedingungen in einer linearen Narration mit Anfang, Ende (und Autorschaft) erzählt. Warum diese Narration gefällt, auch mir gefiel, ist klar: Sie ist eingängig, sie gibt die Handlungsmacht an die Kolonisierten und zudem die Frauen, und man versteht ein Mode-adäquates Prinzip – gerade aus dem Kontinent, dem die deutsche Philosophie, prominent durch Hegel, die Historizität abgesprochen hatte, wonach afrikanische Riten, aber auch Kleidung immer traditionell und unveränderlich seien (Rovine 2010: 62; Eicher / Ross 2010: 4). Eine US-amerikanische Forscherin, die eher im Bereich *Health Management* arbeitet (also weniger über Afrika forscht als sich für dortige Verbesserungen einsetzt), hat nach einem längeren Forschungsaufenthalt eine alternative Geschichtsschreibung des Kangas vorgelegt, die gelegentlich genannt, aber nie wirklich aufgegriffen wird (Ressler 2012). Diese Geschichte muss an anderer Stelle weitergeschrieben werden; kurz: Sie ist verbunden mit der innerafrikanischen Sklaverei. In ihr geht es nicht um die Aneignung einer Kolonialware, sondern um die von menschlicher Arbeitskraft, menschlicher Freiheit. Auch da, wo man nach *cultural appropriation* gesucht hat, umfasst die *culture* Gewalt; Kulturwissenschaft ist nicht ohne Machtgeschichte denkbar.

Ebensowenig sind *gender, race* und *class* in ihr zu trennen. In *Queer colonialism* ging Katrin Sieg mit Kobena Mercer der Frage nach, ob weiße Queers in ihrer Randständigkeit eine privilegierte Position zur Untersuchung eines (kolonial)politischen

21)
Im 19. Jahrhundert war das Ritual, zumindest der Tanz, öffentlich für Sklavinnen, in der Familie für die arabische Oberschicht. Nach Abschaffung der Sklaverei wurde das Ritual erneuert (*mkinda*) ohne Trennung nach ethnischen und kulturellen Hintergründen, in einer neuen swahilischen kulturellen Identität – als „celebrations of the historical power of women's sexuality to create bridges between the island's diverse ethnic and cultural communities, particularly between Arabas and Africans" (Fair 2004: 22).

Unbewussten der westlichen Moderne einnähmen (Sieg 2002: 187f.); entsprechend können Schwarze Queers von einer marginalisierten Position aus die Machtverhältnisse bearbeiten. Etwa durch einen Eingriff in ein Alltagsmedium.

SPECULATIVE FABRIC Im traditionellen Kanga kamen *nation building* und Geschlecht zusammen. Dabei ist der Frauenkörper das Display der neuen Identität einer Ethnien und Klassen übergreifenden Gesellschaft. Kangas mit queeren Motiven, so könnte man diese Geschichte weiterschreiben, erweitern diese Pluralität von Zugehörigkeiten, übersteigen weitere gesellschaftliche Grenzen und knüpfen an eine positive Emanzipationsgeschichte an.

Mit der Multiplizierung der Autorschaften dieser Kangas gehen zudem grundlegende Modifikationen unserer kulturellen Ökonomien einher, die sich letztlich immer noch um Individuen und ihr Eigentum herum gruppieren. Die Einladung an die *queer community*, Texte und Bilder zu liefern, negiert nicht jede Autorschaft, denn die ganze Reihe läuft unter dem Namen der Künstlerin. Aber sie zielt durchaus auf ein *queering* von Eigentum, ein Kapern von Traditionen. Unter dem Begriff der *Appropriation Art* war Aneignung im Rahmen der westlichen Kunst(geschichte) noch als emanzipative, befreiende Geste behauptet worden, in der Marginalisierte sich hegemoniale Räume eroberten; in den postkolonialen Debatten des beginnenden 21. Jahrhunderts wird mit dem Begriff der *cultural appropriation* im Gegenteil das Ausnutzen eines Machtgefälles durch Privilegierte (z.B. das Verwenden indigener Muster in der Modeindustrie) verhandelt (Huttenlauch 2010; Boon 2010; Young 2008; frieze 190/2017; Kastner 2017; Texte zur Kunst 46/2004). Matthias Krings hat mit *African Appropriations* Aneignungspraktiken westlicher Kulturen in afrikanischen zwischen kritisch-subversiver und affirmativ-mimetischer Praxis untersucht.[22)] Eine solche Dichotomie wird bei Mwirichia durchkreuzt, wo ebenso eine heteronormative Ordnung kritisiert, wie die grafischen Möglichkeiten eines verbreiteten Alltagsgegenstandes genutzt werden. „Finding the appropriate in appropriation“ ist Andrianna

22)
„The majority of examples I discuss in this book does not necessarily subvert the foreign cultural artifacts they relate to in any significant way. They rather emulate them. African appropriators have thus established themselves as brokers of global mass media culture by providing local audiences with ‘copies with a difference’, which are invested with both local meaning and the aura of globality.“ (Krings 2015: 270; Eckstein/Schwarz 2014).

// Abbildung 7
Ausstellungsansicht mit *Angola Kanga* von Kawira Mwirichia, 2018



Campbells etymologisch motivierte Formel für die neue Dynamik: „What of appropriation's transformative capabilities?" (Campbell 2017: o.P.) Aber es bleibt nicht beim harmonischen Eingliedern des Angeeigneten in eine neue, auch queere Selbstverständlichkeit, denn „we must retain our discomfort while overstepping" (ebd.), und auch die TRTL-Kangas behalten ein Unbehagen. Die Sprüche wie „Liebe ist nicht schwarz und weiß!" oder „Bis dass der Tod uns scheidet? Nein, das ganze Leben lang!" und andere verweisen auf die immer ausstehende Erfüllung des Eingeforderten. Der utopische Zug der weltweit verbundenen queeren Bewegungen kann als eine Vorwegnahme möglicher Zukünfte gelesen werden und platziert Mwirichias Arbeit inmitten des Afrofuturismus, der sich nicht mehr nur auf die USA und auf Film, Literatur und Musik bezieht, wie auch Kerstin Pinther und Alexandra Weigand in ihrer Arbeit mit dem „flow of form", der Bewegung auch des Designs zwischen den Kontinenten, schreiben: „Afrofuturism deals with speculative futures, opening up new spaces for its own historical location, emancipation and empowerment." (2019: 19) Diese Spekulation passiert konkret und materiell auf und mit dem Stoff, sie ist anzufassen und realisiert vorher Ungedachtes: *Speculative design* ist „a vehicle to imagine how things could be different and posit possible futures. [...] Speculative design aims to challenge the status-quo of social conditions and to bring into existence something hitherto seemingly unreal" (ebd.).

Auf die stereotype Frage „Wo sehen Sie Ihr Projekt in fünf Jahren?" antwortete Mwirichia mit größter Selbstverständlichkeit, sie sehe es auf Augenhöhe mit Ru Paul, Todrick Hall, Madonnas *Vogue* oder Beyoncés *Run the World* – „to create an entirely magnificent, Queer, African drag look and character for [the exhibition in] June 2020. We want to bring all the drama of our tribal identities and expressions, and Queerness, and showcase it all in a wonderful extravaganza."[23] Diese konkrete queere Utopie hat die Hierarchien des *craftivism* oder der Popindustrie längst ignoriert, sie besteht auf einem Platz auch in der globalen Ökonomie, und sie kommt zurück/nach vorn, verweisend auf das Gewebe.

23) „KT: Where do you see this project in five years? KW: In five years, I'd want the kangas that are a part of TRTL to be as much a part of the global queer identity as the rainbow flag (in all its variations) currently is. I'd want the artists TRTL works with to be successfully doing their own thing and occupying spaces that the likes of Ru Paul and Todrick Hall currently do. I'd want culture icons like Madonna (with *Vogue*) and Beyoncé (with *Run the World*) to be looking at us for inspiration. I'd want TRTL to host the best annual Pride events the world has ever seen. [...] Ultimately, my aim is to have TRTL become a magnificent, queer-driven arts and creative industry here in Kenya, that provides training and employment to hundreds of Kenyan/African queer individuals and whose work impacts our global landscape." (Kuchu times editor 2019: o.Pag.)

// Literaturverzeichnis

Akimenyi, Aaron (2016): ‚His death made us stronger' Uganda's LGBT groups on David Kato's murder. In: Guardian, 26.01.2016, https://www.theguardian.com/world/2016/jan/26/uganda-lgbt-groups-david-kato-murder-5-years-on (10.01.2020)

Alderson, Rob (2017): Championing Diversity: Kawira Mwirichia. In: The Dots, Juli 2017, https://the-dots.com/projects/championing-diversity-kawira-mwirichia-175070 (10.01.2020)

Allman, Jean (Hg.) (2004): Fashioning Africa: Power and the Politics of Dress. Bloomington, Indiana Unversity Press

Beck, Rose Marie (1995): Text als Textilie: die *kanga*. In: beiträge zur feministischen theorie und

praxis, Jg. 18, Wortwechsel. Sprache und Kommunikationsnetze, H. 40, S. 75–93
Beck, Rose Marie (2005): Texts on textiles: proverbiality as characteristic of equivocal communication at the East African coast (Swahili). In: Journal of african cultural studies, Jg. 17, H. 2, S. 131–160
Bischoff, Cordula / Threuter, Christina (Hg.) (1999): Um-ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne. Marburg, Jonas
Boon, Marcus (2010): In Praise of Copying. Cambridge Mass., London, Harvard University Press. (Kapitel 7: Copying as Appropriation, S. 204–235)
Britton, Bianca (2017): Kasha Nabagesera: The face of Uganda's LGBT movement. In: CNN, 07.03.2017, https://edition.cnn.com/2017/03/05/africa/her-kasha-jacqueline-nabagesera-lgbt-campaigner/index.html (10.01.2020)
Campbell, Andrianna (2017): Strange Homes. Searching for the appropriate in appropriation. In: Frieze, 02.10.2017, https://frieze.com/article/strange-homes (10.01.2020)
de Jong, Willemijn (2011): Kleidung als Kunst: Portrait einer Ikat-Designerin in Ostindonesien. In: Haehnel, Birgit / Koos, Marianne (Hg.), Stoffe weben Geschichte(n). Textile Kunstmaterialien im transkulturellen Vergleich, FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, H. 52, S. 55–71.
Eckstein, Lars / Schwarz, Anja (Hg.) (2014): Postcolonial Piracy. Media Distribution and Cultural Production in the Global South. London, Bloomsbury
Eicher, Joanne B. / Ross, Doran (Hg.) (2011): Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion, Bd. 1. Africa, London u.a., Bloomsbury Publishing
Eicher, Joanne B. / Ross, Doran H. (2010): Introduction: The Study of African Dress. In: Eicher, Joanne B. / Ross, Doran H. (Hg.), Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion, Bd. 1: Africa, Oxford, New York, S. 3–9
Fair, Laura (2004): Remaking Fashion in the Paris of the Indian Ocean: Dress, Perfomance, and the Cultural Construction of a Cosmopolitan Zanzibari Identity. In: Allman, Jean (Hg.), Fashioning Africa: Power and the Politics of Dress. Bloomington, Indiana University Press, S. 13–30
Fair, Laura (2001): Pastimes and Politics: Culture, Community, and Identity in Post-abolition Urban Zanzibar, 1890–1945. Athens, Ohio University Press
Frieze. Contemporary Art and Culture, Special Issue: Art, Culture & Appropriation, Jg. 2017, H. 190
Gott, Suzanne (2011): Independence to Present. In: Eicher, Joanne B. / Ross, Doran H. (Hg.), Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion, Bd. 1: Africa, S. 51–59
Hanby, Jeanette (1984): Kangas: 101 Uses. Nairobi, Ines May Publicity
Hay, Margaret Jean (2004): Changes in Clothing and Struggles over Identity in Colonial Western Kenya. In: Allman, Jean (Hg.), Fashioning Africa: Power and the Politics of Dress. Bloomington, Indiana University Press, S. 67–83
Huttenlauch, Anna Blume (2010): Appropriation Art – Kunst an den Grenzen des Urheberrechts. Baden-Baden, Nomos
Ivaska, Andrew M. (2004): „Anti-mini Militants Meet Modern Misses": Urban Style, Gender, and the Politics of „National Culture" in 1960s Dar es Salaam, Tanzania. In: Allman, Jean (Hg.), Fashioning Africa: Power and the Politics of Dress. Bloomington, Indiana University Press, S. 104–121
Kaster, Jens (2017): Was ist kulturelle Aneignung? in: Deutschlandfunk, 16.10.2017, http://www.deutschlandfunk.de/popkultur-debatte-was-ist-kulturelle-aneignung.1184.de.html?dram%3Aarticle_id=397105 (08.03.2020)
Klopper, Sandra / Nchimbi, Rehema (2011): Tanzania. In: Eicher, Joanne B. / Ross, Doran H. (Hg.), Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion, Bd.1: Africa, S. 437–441
Krings, Matthias (2015): African Appropriations. Cultural Difference, Mimesis, and Media. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press
Kuchu times editor (2019): TO REVOLUTIONARY TYPE LOVE: Kenya's Kawira Mwirichia on Boldly Celebrating Queerness. In: Kuchu Times, 13.02.2019, https://www.kuchutimes.com/2019/02/to-revolutionary-type-love-kenyas-kawira-mwirichia-on-boldly-celebrating-queerness/ (10.02.2020)
Kushner, Jacob (2015): Look Who's Fighting Homophobia in Kenya. In: Takepart, 23.10.2015, http://www.takepart.com/feature/2015/10/23/gay-rights-kenya (10.01.2020)
Lichtenstein, Amanda (2017a): Kenyan Artist Designs Revolutionary 'Kanga' Celebrating Queer Love Around the World. In: Global Voices, 18.08.2017, https://globalvoices.org/2017/08/18/a-kenyan-artist-designs-revolutionary-kanga-celebrating-queer-love-around-the-world/ (10.01.2020)
Lichtenstein, Amanda Leigh (2017b): Kanga's Woven Voices. In: AramcoWorld, Nov./Dec. 2017, http://www.aramcoworld.com/en-US/Articles/November-2017/Kanga-s-Woven-Voices (10.01.2020)
Linnebuhr, Elisabeth (1992): Kanga: Popular Cloths with Messages. In: Graebner, Werner (Hg.), Sokomoko: Popular Culture in East Africa. Matatu, Bd. 9, Amsterdam, Rodopi S. 81–90
Linnebuhr, Elisabeth (1995): Das begehrte Tuch. Handel und Konsum importierter Baumwollstoffe in Südost-Tanzania. Eine kulturgeschichtliche Studie. Saarbrücken, Verlag für Entwicklungspolitik
Mbembe, Achille (2000): Postkolonie. Zur politischen Einbildungskraft im Afrika der Gegenwart. Wien, Berlin, Turia und Kant, aus dem Frz. übers. v. Brita Pohl
McCurdy, Sheryl (2006): Fashioning Sexuality: Desire, Manyema Ethnicity, and the Creation of the „Kanga",

ca. 1880–1900. In: The International Journal of African Historical Studies, Bd. 39, H. 3, S. 441–469
Ombogo, Mona (2019): The artpreneur out to spark a revolution using the kanga. In: Standard, 27.03.2019, https://www.standardmedia.co.ke/business/article/2001318319/the-artpreneur-out-to-spark-a-revolution-using-the-kanga (10.01.2020)
Ong'oa-Morara, Rose (2014): One Size Fits All: The Fashionable Kanga of Zanzibari Women. In: Fashion Theory, H. 18.1, S. 73–95
Parkin, David (2005): Textile as commodity, Dress as Text. Swahili *kanga* and women's statements. In: Barnes, Ruth (Hg.), Textiles in Indian Ocean Societies. London, New York, Routledge, S. 44–61
Pinther, Kerstin / Weigand, Alexandra (2018): Flow of forms / forms of flow. Design Histories between Africa and Europe. In: Dies. (Hg), Flow of forms / forms of flow. Design Histories between Africa and Europe. Bielefeld, transcript, S. 4–25
Pinther, Kerstin / Schankweiler, Kerstin (2011): Verwobene Fäden: Textile Referenzen in der zeitgenössischen Kunst Afrikas und der Diaspora. In: Haehnel, Birgit / Koos, Marianne (Hg.), Stoffe weben Geschichte(n). Textile Kunstmaterialien im transkulturellen Vergleich, FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, H. 52, S. 72–87
Prestholdt, Jeremy G. (1998): As Artistry Permits and Custom May Ordain, PAS Working Papers, Nr. 3, Program of African Studies, Northwestern University of Chicago at Evanston, ILL
Ryan, MacKenzie Moon (2017): A Decade of Design: The Global Invention of the Kanga, 1876–1886. In: Textile History, H. 48.1, S. 101–132
Ressler, Phyllis (2012): The Kanga, A Cloth That Reveals – Co-production of Culture in Africa and the Indian Ocean Region. In: Textiles and Politics. Textile Society of America Symposium Proceedings (18.–22.09.2012), Paper 736, http://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/736 (10.01.2020)
Rovine, Victoria L. (2010): Fashion in African Dress. In: Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion, Bd. 1: Africa, eds. Joanne B. Eicher, Doran H. Ross, Oxford, New York, S. 62–67
Schmidt, Karl Wilhelm (1888): Sansibar. Ein ostafrikanisches Culturbild. Leipzig, Brockhaus
Spring, Chris (2012): Social fabric: African textiles today. London, British Museum Press
Sieg, Katrin (2002): Queer Colonialism: Ethnographic Authority and Homosexual Desire. In: Dies., Ethnic Drag. Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany. Ann Arbor, The University of Michigan Press, S. 187–22
Sylvanus, Nina (2016): Patterns in Circulation. Cloth, Gender, and Materiality in West Africa. Chicago, London, The University of Chicago Press
Teeman, Tim (2016): The Brave Activists Fighting for LGBT Rights in Uganda. In: Daily Beast, 18.8.2016, https://www.thedailybeast.com/the-brave-activists-fighting-for-lgbt-rights-in-uganda (10.01.2020)
Texte zur Kunst, H. 46, Appropriation Now!, 2004
Worley, Will (2016): Civil rights group launches challenge to Kenya's strict anti-gay laws. In: The Independent, 16.4.2016, https://www.independent.co.uk/news/world/africa/civil-rights-group-launches-challenge-to-kenyas-strict-anti-gay-laws-a6987386.html (10.01.2020)
Yahya-Othmena, Saida (1997): If the Cap Fits: Kanga Names and Women's Voices in Swahili Society. In: Afrikanistische Arbeitspapiere, Universität Köln, H. 51, S. 135–149
Young, Jams O. (2008): What is Cultural Appropriation?, in: ders., Cultural Appropriation and the Arts, Malden, Oxford u.a., Blackwell, S. 1–31

// Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Kawira Mwirichia, *Bangladesh Kanga*, aus der Serie *To Revolutionary Type Love*, bedruckter Polyester, ca. 1 × 1,5 m, 2017. „Till death? No! All lifetimes", Zitat ausgesucht von Redd Blanco, zeigt den Aktivisten Xulhaz Mannan, der das erste LGBT-Magazin Bangladeshs *Roopbaan* gründete und 2016 von islamistischen Extremisten Al-Quaidas ermordet wurde. Abbildung aus dem Katalogheft *To Revolutionary Type Love*, Braunschweig 2018, o. Pag.
Abb. 2: Screenshots der Facebookseiten von *To Revolutionary Type Love* mit den Kangas zu Uganda, Kenia, Österreich und Südafrika. „Liebe ist nicht schwarz und weiß", Grafiken von Kawira Mwirichia, 2018. https://www.facebook.com/kanga.pride/ (07.04.2020)
Abb. 3: Kawira Mwirichia, Entwurfszeichnungen für *To Revolutionary Type Love*, 2016
Screenshots der Facebookseiten, ebd., datiert 13.09.2016 (26.12.2017)
Abb. 4: Kawira Mwirichia, Entwurfszeichnungen zum *Azerbeidjan Kanga*, Screenshots der Facebookseiten *To Revolutionary Type Love*, ebd., datiert 09.03.2016 und 27.08.2018 (26.12.2017 und 27.08.2018)
Abb. 5: Kawira Mwirichia, Entwurfszeichnungen zum *Germany Kanga*, 2016, und *Germany Kanga*, aus der Serie *To Revolutionary Type Love*, bedruckter Polyester, ca. 1 × 1,5 m, 2017. Screenshots der Facebookseiten *To Revolutionary Type Love*, ebd., datiert 03.02.2016 und 27.01.2016 (26.12.2017), und Abbildung aus dem Katalogheft *To Revolutionary Type Love*, Braunschweig 2018, o. Pag.
Abb. 6: Links: Ein portugiesisches Schnupftuch, *Ieso*, Ende 19. Jahrhundert, 76 × 74 cm, bedruckte Baumwolle. London, The British Museum. Spring, Chris (2012): Social fabric: African textiles today.

London, British Museum Press, S. 108. Rechts: Schwarzweißfotografie einer Swahili-Frau mit zusammengenähten *Iesos*, um 1900. Stone Town, Zanzibar National Archives (AV 1613)
Abb. 7: Ausstellungsansicht mit Kawira Mwirichias *Angola Kanga.* „You see me, they think I'm invisible, you love me anyway", Zitat ausgesucht von Awuor Onyang'o, mit Titica, Angolas populärer transgender Kuduro-Sängerin. Ausstellung HBK Braunschweig (14.06.–21.06.2018), Foto: Ulrike Bergermann

// Angaben zur Autorin
Prof. Dr. Ulrike Bergermann, Professorin für Medienwissenschaft an der HBK Braunschweig. Arbeitsschwerpunkte: Postcolonial Studies, Gender Studies, Wissensgeschichte. Letzte Veröffentlichungen: A Side Taken. Relating to Slavery in Ocatvia Butler's *Kindred*, in: Bippus, Elke / Ganzert, Anne / Otto, Isabell (Hg.) (2020): Taking Sides. Theorie, Practices, Cultures of Participation in Dissent. Bielefeld, transcript; Test und Testosteron. Medien des Selbstversuchs, in: Bee, Julia / Kandioler, Nicole (Hg.) (2020): Differenzen und Affirmationen. Queer-/feministische Perspektiven auf Medialität. Berlin, b_books; *Intimacy expectation.* Wissenslust, sexuelle Gewalt, universitäre Lehre (zusammen mit Nanna Heidenreich). In: Zeitschrift für Medienwissenschaft, Jg. 20, Was uns angeht, H. 1/2019, S. 25–37.

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZHdK
Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Marietta Kesting / Marianne Koos / Mona Schieren / Kea Wienand / Anja Zimmermann // www.fkw-journal.de
// Lizenz
Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter: https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de