

- Walgenbach, Katharina, et al. (Hg.) (2007): Gender als interdependente Kategorie: Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität. Opladen: Barbara Budrich.
- Weiss, Andrea (1993): Vampires & Violets: Lesbians in Film. New York: Penguin Books.

## La Sape: Eine Fallstudie zu Mode und Sichtbarkeit im postkolonialen Kontext

HANNE LORECK

### Das Phänomen

La sape, abgeleitet von se saper, sich elegant kleiden, bezeichnet die Kunst schönen und exklusiven Angezogeneins kongolischer Männer und übersetzt sich als Akronym mit Société des ambassadeurs et des personnes élégantes. Im klassischen Verständnis von Männermode bis in das kleinste Detail perfekt, meistens mit einem unübersehbaren Vergnügen an leuchtenden Farben und einer so genannten Stilsicherheit in der Kombination auffallender Farbkontraste gekleidet, wird von den *Dandies à Bacongo*<sup>1</sup> (Gandoulou 1989) gesprochen. Ihre Mitglieder nennen sich Sapeurs und halten sich vornehmlich in den Haupt- und Großstädten der beiden Kongo-Republiken auf, aber ebenso in Paris, Brüssel und seltener in London. Fotobände und Netzeinträge der jüngsten Zeit (Gusti 2009; Tamagni 2009; Mediavilla

1 So der Titel der bislang ausführlichsten, zahlreiche Originaldokumente der Sape-Praktiken aufführenden, wiewohl gut zwei Jahrzehnte alten ethnographischen und weniger im Kontext des Verhältnisses zwischen Diaspora oder dem Lokalen und dem Globalen erstellten Studie: Justin-Daniel Gandoulou, *Dandies à Bacongo. Le culte de l'élégance dans la société congolaise contemporaine*, Paris: Editions L'Harmattan, 1989.

2010) zeigen schwarze Männer in dreiteiligen Anzügen, mit Spazierstock, Melone, Einstecktüchern und nicht zuletzt mit einer dicken Zigarre in der Hand. Der – fotografisch inszenierte – Kontrast könnte spektakulärer nicht sein, wenn sich die Protagonisten im makellosen Dress über staubige Straßen und an Blechhütten vorbei bewegen, oder in den Banlieux von Paris unterwegs sind (Mediavilla 2010; Lanquetin 2009; Artur/N'Tary-Calaffard 2006).<sup>2</sup>

Aber die Szenographien zeigen auch eine andere, die jugendkulturelle Version von Sapeurs. Für sie gilt nunmehr ein Set von Praktiken, das die Jahrzehnte lang erprobte dandyeske Mode-Ensemblage verschiebt, ohne deren Grundzüge aufzugeben: Kleiderkodes werden um Körperpolitiken ergänzt; primär begehrte französische Marken, mithin die Garantie der Mimikry der Kolonialherren, konkurrieren nun mit japanischen Labels und verschieben damit den kolonialen Kontext als direkten Referenz- und Differenzrahmen. Nun teilt sich die Jugend scheinbar eine Welt.

Im 21. Jahrhundert bewegen sich junge Männer *und* Frauen – freilich nach wie vor nur einzelne Frauen – an der Schnittstelle von Straßenmode, Haute couture, Performance und Sich-Zurechtmachen. Der Unterschied liegt auf der Hand: Heute ist es die mögliche Beteiligung von jungen Frauen und die Adaption von Jugend- und Popkultur, die sich nicht nur in der Einmischung von Straßenmode in Hochmode manifestiert, sondern vor allem in Tanzen und Performen. Dem Sport und der Kunst näher, brauchen die Praktiken Bewegungsfreiheit und lösen über den gewissen Funktionalismus der Bekleidung notwendigerweise das gleichsam ‚stocksteife‘ moderne Flanieren des klassischen Sapeur ab.

Analog zur traditionellen Verwandtschaftshierarchie in Gruppen oder Clubs organisiert, teilen die Sapeurs außer einem strengen Ethos und bestimmten Ritualen die Motivation, in einer Rangordnung aufzusteigen. Kongolesisch-ethnischer Tradi-

<sup>2</sup> Die traditionellen Sapeurs in Paris siehe Mediavilla 2010b, zur jugendkulturell ausgerichteten Kinshasa-Version siehe das ausgezeichnete künstlerisch-soziale, partizipatorische Projekt Lanquetin 2010; die Pariser Version siehe: <<http://www.lizjohnsonartur.com/slideshow.php?cat=Style&story=Sapeure>>; diese Fotos illustrieren N'Tary-Calaffard 2006.

tion zufolge können damit höhere Grade von Wohlergehen, Gesundheit, Status und Ansehen erreicht werden (vgl. Friedman 1994).<sup>3</sup> Dem Clan-Ältesten entspricht der Grand, ein Mann, der seinen herausragenden Geschmack und seine modische Kultiviertheit bewiesen hat. Um den Titel Grand zu erreichen, muss ein Kandidat in Paris gewesen, mit diversen exklusiven, raffinierten Outfits westlicher Designermode zurückgekommen und schließlich in der Konkurrenz mit anderen von einer Jury nicht nur für seinen Geschmack und die größtmögliche finanzielle Investition, sondern vor allem für die Aufführung dieser Kleidungsensembles als bester ausgezeichnet worden sein.

Diese zu Stammestraditionen alternative, jedoch vergleichbar hierarchische – und, was den so genannten Klientelismus betrifft, im Sozialen vergleichbar effektive – Struktur ist über Jahrzehnte gleich geblieben. Verändert haben sich die Parameter der materiellen und symbolischen Ordnung. So sprechen die Wettbewerbe heute, in der Zeit nach Ende des Kongokriegs, die Sprache von Schlachten und Kämpfen, wenn die rivalisierenden Gangs sich *Hundertjähriger Krieg* oder *Krieg ohne Ende* (Lanquetin 2009: 47; Daniel 2008) nennen. Solche Namen greifen das Martialische an den Herrschaftsformen der Kolonialmächte auf, um einen historisch-politischen Zusammenhang noch der post-

<sup>3</sup> Jonathan Friedman, im Kontext von La Sape und den Sapeurs viel zitierter Sozialanthropologe, führt in seiner Kritik an Bourdieus starrem Konzept von Klassenidentität das Begehren ein. Im Gegensatz zur Bourdieuschen Idee, Konsumverhalten produziere, organisiere und festige mit den so genannten kleinen Unterschieden im Bunde die soziale Distinktion, quere das individuelle Begehren dessen statisch und vergleichsweise universell begriffene Sozialordnungen. Zwischen Konventionalisierung und Romantizismus konstituiere sich Identität in der Wunscherfüllung durch realisierte (Selbst)Bilder als Garanten von Lebensstil und – für die Sapeurs so wesentlich – von Lebenskraft. Nicht die Differenz zu anderen Klassen oder Gruppen steht hier im Mittelpunkt, sondern eine psychologisch, aber auch parareligiös oder zumindest magisch verstandene Identitätsbildung mittels Güter oder Objekten, „one that is realized in a material reorganisation of time and space“ (Friedman 1994: 169). Ich schließe mich diesem Diskurs hier nicht an, weil er die symbolischen Akte der Mode in einer Güter-Kosmogonie relativiert.

kolonialen Kriege mit der Kolonialgeschichte zu signalisieren. Sie spiegeln aber auch jene globale Massenkultur des Krieges, die Tom Holert und Mark Terkessidis als das Gesicht des 21. Jahrhunderts diagnostiziert und mit diversen Glamour- und Glorifizierungspraktiken in Verbindung gebracht haben (Holert/Terkessidis 2002). Da Mode, neben dem Hollywoodkino, ein solches Gesicht bildet, kann es freilich kaum Zufall sein, dass ein Club namens *Hundertjähriger Krieg* an die „mode de cent ans“, an die Mitte des 19. Jahrhunderts beginnende und etwa ein Jahrhundert währende Ära der Hochmodemacher denken lässt. Hier sind sich die Kampfformate Mode und Krieg sehr nahe, auch wenn die Kriege wie die Siege der Sapeurs symbolisch ausgefochten werden, und, anders als Auseinandersetzungen mit Waffengewalt, keine Toten im Gepäck haben. Im Gegenteil, die aktuelle Bewegung versteht sich als pazifistisch und verfolgt die Absicht, zur Einigung des Landes beizutragen (vgl. Tamagni 2009: o.S.).

Was passiert in diesen Wettbewerben, in denen sich alles um die Marken dreht, zwischen einer individuellen dandyesken Geste und der Gemeinschaft, wenn wir sie nicht als „typischen“ postkolonialen Transkulturalismus (Wolfgang Welsch) sehen, sondern Gabriele Dietzes Definition von intersektionalen Analysen folgen und „das Individuum als ein Kompositum unterschiedlicher Felder von machtgestützter oder marginalisierender Differenz“ (Dietze 2008: 29) fassen? Vor allem die jüngsten *Sapeurs* können kaum auf Statusprivilegien einer Klasse zurückgreifen, wohl aber partiell auf die hegemoniale Position des männlichen Geschlechts.<sup>4</sup> Verstehen wir jedoch Mode mit der Soziologin Elena Esposito als „grundlegende Marginalität“ (Esposito 2004: 170), so haben wir bereits eine Schnittmenge mit einer intersektionalen Perspektive, in der selbst Schnittmengen von Marginalisierungen durch Geschlecht, ethnische Zugehörigkeit und sozialen Status in Bezug auf eine un/mögliche Teilhabe an Macht und Repräsentation analysiert werden. Begreifen wir weiterhin jeden Akt der Mode, jede Darstellung mittels Mode – und Mode beginnt erst mit dem Ende der rigiden Gültigkeit von Kleiderordnungen – mit

4 Das vergleichbare Phänomen zeigt sich bei Frauen sehr unterschiedlich und wird weiter unten thematisiert.

der Kulturtheoretikerin Barbara Vinken als Ent-stellung (Vinken 2001), so stiftet Mode grundsätzlich prekäre Identitäten. „Der Effekt der Mode“, schreibt Esposito über ihre gesellschaftliche Funktion, „findet sich auf einer indirekten Ebene in Form einer Diffusion der Legitimität des Jeweiligen, also der Formen, die gültig sind, obwohl oder gerade weil sie zeitlich begrenzt sind [...]“ (Esposito 2004: 170). Für unseren Zusammenhang von Bedeutung macht die Autorin auch klar, dass Mode sich nicht zur Ausprägung einer individuellen Identität eigne, sondern im Rahmen des Gesellschaftlichen funktioniere. Vor dieser Folie ist die Einzigartigkeit dasjenige Kriterium, an dem sich die Problematik zeigt:

„Die Mode ist die komplexe und widersprüchliche Form, in der die Gesellschaft auf allen Ebenen mit der Undurchsichtigkeit der Einzigartigkeit – des Individuums und seiner Aufrichtigkeit, der Spezifität der Gegenwart [...] – umgeht.“ (Esposito 2004: 174)

Das kann uns nicht darüber hinwegsehen lassen, dass die Mode der Moderne weiblich konnotiert ist, weil sie das Geschlecht für den Blick und im Blick des Anderen figuriert; in der Mode zeigt sich die weibliche Geschlechtsrolle als Substitut, Travestie und Verkleidung einer kulturell männlich etablierten Identität, die die Moderne als ‚neutral‘ und gleichsam unsichtbar diskursiviert hat. Quer zum Erhalt der Geschlechteropposition in der und mittels Mode, suggeriert sie aber auch die mögliche Aufhebung der Klassendistinktionen. Zwar ist Mode historisch mit einer westlichen Idee von Subjektivität und Gesellschaft liiert (vgl. Entwistle 2000).<sup>5</sup> Da sie aber, wie Esposito überzeugend zeigt, aus Paradoxien besteht und gerade weder das westliche Subjekt noch die Struktur der westlichen Gesellschaft repräsen-

5 Es gäbe hier zahllose Autor\_innen zu nennen. Im Überblick über unterschiedliche theoretische Ansätze zur (Geschichte der) Mode siehe Entwistle 2000, besonders Kapitel *Theorizing Fashion and Dress*, 40-77. Ich teile jene Ansätze, die den Zusammenhang zwischen westlicher Moderne und Mode als System von Produktion, Distribution und Konsum sehen, sehe Mode aber keineswegs ausschließlich in soziologischen Registern fassbar, sondern an einer Schnittstelle zwischen gesellschaftlichen und künstlerisch-kulturellen Mechanismen und Effekten.

tiert, ist ihre Aneignung in einem nichtwestlichen Kontext von vergleichbaren Paradoxien begleitet.

## Konsum

Kaum eine auf eine kritische Untersuchung kultureller Identitäten zielende soziologische, anthropologische und ethnologische Forschung zu den beiden Kongo-Republiken, der ehemals französischen (Republik Kongo) und der belgischen (heute Demokratische Republik Kongo) vom letzten Jahrzehnt der Kolonialherrschaft bis heute kommt ohne den Hinweis auf die Rolle von Konsum im allgemeinen und besonders von Mode in den letzten etwa fünfzig Jahren aus (Brandstetter 1999; Friedman 1994; Martin 1995, 154-172; Miller 1994, 71-96; Thomas 2007, 155-184).<sup>6</sup> Dabei rechtfertigen sich die AutorInnen wiederholt dafür, in ihren Studien den Schauplatz von Konsum und materiellen Bedürfnissen überhaupt zu bespielen und damit gegebenenfalls

„die gravierenden gesellschaftlichen Probleme im ‚Herzen Afrikas‘ zu vernachlässigen und sie mit dem völlig unpolitischen, modisch verliebten Thema des sich elegant Kleidens zu banalisieren.“ (Brandstetter 1999: 55).

Es ließe sich hingegen zeigen, so die ebenso kleinlaute wie lautstarke These, dass „Kleidung und Sich-Kleiden nicht weniger politisch sind als Waffen und Waffenhandel, wenn auch auf eine radikal andere Weise.“ (Ebd.). Hervorgehoben, wie es angeführt wird, klingt beim ‚Herz Afrikas‘ Joseph Conrads berühmter Roman *Heart of Darkness / Herz der Finsternis*, 1899, an, dessen Schauplatz der Kongo ist.

Einhundert Jahre später im kulturwissenschaftlichen Kontext benutzt, erscheint die Metapher allerdings als nicht viel mehr als ein verspäteter, pseudopoetischer Anschluss an die koloniale Situation. Sie verkennt den impliziten Kontrast von Schwarz und Weiß, mithin jene rassistisch gefärbte Struktur, die Schwärze oder alles Dunkle sich gleichsam vor der allge-

6 U. a. Brandstetter, 1999: 55; Friedman 1994; Martin 1995: 154-172. Miller 1994, Thomas 2007: 155-184.

meingültigen weißen Folie abheben lässt. Solche Rechtfertigungen sind insofern unproduktiv, als sie doppelt Diskursklischees bedienen: Sie reproduzieren noch ex negativo die pejorative Rezeption von Oberflächen als oberflächlich, übernehmen also die idealistisch-ideologische Verbindung von Wesentlichem mit Tiefe. Und sie verkennen im Vergleich von Mode mit einer Politik der Waffen das Arsenal effektiver symbolischer Akte, aus denen sich Mode, ihre Praktiken und ihre Metaphern konstituieren. Die äußere Erscheinung zu gestalten kann eine politische Handlung sein; in jedem Fall ist sie eine gesellschaftliche und hat ihre Funktion als Form „alltäglichen Widerstands“ (Gondola 2002: 93; Gondola 1997: 65).<sup>7</sup> So galt Mode neben Sport, (Pop-)Musik, Tanzen, Religion, Alkoholgenuss bzw. –missbrauch und illegaler Migration als eine solche Widerstandspraktik gegen das Kolonialregime, die Freizeitvergnügen mit einem politischen Podium verband.

Klarer wird das Anliegen der Sapeurs aktuell gesehen, wenn die mittels ihrer eleganten, kostspieligen Kleidung zur Verhandlung gebrachte Sozialstruktur als „symbolischer Konflikt“ artikuliert wird, in dem die Waffen Kleider *sind*. Oder wie der Schweizer Szenograph und Künstler Jean-Christophe Lanquetin sein Sape-Projekt (2006-2009) definiert:

„[W]hat I speak of here is a set of practices involving young men and women that revolves around intersections between street fashion, haute couture, performance and ‚dressing up.‘ *Sape* is the art of dressing to kill“ (Lanquetin 2009).<sup>8</sup>

Einerseits wollen wir in dieser Fallstudie zu den mehrfachen Querungen schwarzer, männlicher Subjektivität die Ziele derje-

7 Vgl. Charles Didier Gondola, *The History of Congo*, Westport, CT: Greenwood Press 2002, 93; Übersetzg. HL. Was Gondola für die Musik als anfänglich „eminente männliche Kultur“ (Ch. Didier Gondola, *Popular Music, Urban Society, and Changing Gender Relations in Kinshasa, Zaire (1950-1990)*. In: Maria Luise Grosz-Ngaté, Omari H. Kokole (Hg.), *Gendered Encounters: Challenging Cultural Boundaries and Social Hierarchies in Africa*, New York: Routledge 1997, 65-84, 65) zeigen kann, sie kenne zunehmend Frauen, lässt sich für Mode nicht sagen.

8 Zwar spricht der Autor von Frauen, zu sehen sind jedoch fast ausschließlich männliche Jugendliche.

nigen kulturellen Handlungen ansehen, die Mode heißen, andererseits müssen die Methoden, Ökonomien und Organisationsformen in den Blick genommen werden, die jene Territorien abstecken, die subkulturelle Formationen besetzen und verteidigen – um von dort aus größere gesellschaftliche Bereiche zu verändern. Jeder kulturelle Akt lebt von Grenzen. Anders gesagt, kulturelle und ästhetische Aktivitäten lassen sich an den Schnittstellen verschiedener Grenzen lokalisieren. So ist allein die Exzentrizität, die die Sapeurs als marginale Gruppe ausweist (Gandoulou 1989: 169), nicht nur modetheoretisch und soziokulturell, sondern auch örtlich-räumlich zu begreifen: in den kongolesischen Hauptstädten und in Paris unterwegs zu sein, dort jedoch in gewissen Quartieren und zu bestimmten Zeiten. Schließlich heißt exzentrisch aus dem Zentrum versetzt, am Rande, und erst in der Folge auch besonders oder auffällig.

Historisch-zeitlich gesehen handelt es sich bei der Sape um einen Kult, der verschiedene Herrschaftsformen und Machtsysteme samt ihrer Kriege und ökonomischen Desaster insofern überstanden hat, als er sich immer wieder von neuem bildete. Auch wenn der im Rückblick für unterschiedliche historische Zeitabschnitte übergreifend verwendete Begriff Sape erst Ende der siebziger Jahre geprägt wurde (Sanders 2006),<sup>9</sup> so liegen die Anfänge der Mode-Demonstrationen von Kongolesen in den 1920er Jahren, inmitten der Kolonialzeit. Damals verbanden sie sich eindeutiger als jemals später mit dem Unabhängigkeitskampf<sup>10</sup> und trugen, sichtlicher als später, parodistische Züge.

9 In journalistischem Jargon heißt es: „The white man may have invented clothes, but we turned it into an art,” said Congolese musician King Kester Emeneya, who helped popularize the Sape movement with the legendary Papa Wemba, who is often called the pope of the Sapes. Emulated and admired by a generation of African musicians, Wemba once called fashion his religion, advising devotees that what they wore was more important than school“ (Sanders 2006).

10 André Grenard Matsoua gilt als Sapeur avant la lettre. Er soll 1922 als erster im damals aktuellen Pariser Kleidungsstil zurück nach Brazzaville gekommen sein und dafür Bewunderung und Hochachtung erhalten haben; als Begründer einer Pseudoreligion, Politiker und als Menschenrechtsverfechter wird er als Revolutionär und Freiheitskämpfer gegen das Kolonialregime verehrt.

Schon immer ging es darum, mit luxuriöser Kleidung einen „Körper der Macht“ (Brandstetter 1999: 63) herzustellen. Während dieser Körper heute als von der Macht von Marken garantiert aufgefasst wird, reichte er in den historischen Zeiten von Französisch-Kongo von der exklusiven modischen Eleganz bis in die Formung des Körpers: sich den dicken Bauch eines (einfluss)reichen Parisers zuzulegen, also mit einer Prothese zu simulieren und sich eine Glatze schneiden zu lassen. Schon 1913 hatte ein französischer Baron beklagt, einige Bewohner Brazzavilles übertrieben es mit der Kleidung. Sie zögen alles, was sie hätten, übereinander an, um mit ihrem Wohlstand samt ausgezeichneten Kenntnissen der französischen Mode zu prahlen (vgl. de Witte 1913: 164, zitiert nach Charles Didier Gondola 2005). De Witte schien über die Diskrepanz zwischen solchem Auftreten und dem, was er als französische Mode gelten lassen wollte und vielleicht sogar ästhetisch selbst vertrat, irritierter gewesen zu sein als über die befremdliche Tatsache, im Äquator Klima mehrere Schichten, nämlich die ganze Habe auf einmal zu tragen.<sup>11</sup>

Diese Geschichte setzt sich in den 1920er Jahren mit der Bildung von Clubs fort, die um das zentrale Interesse Mode organisiert wurden. Berichtet wird von schwarzen Bediensteten, die hungerten, um ihren jeweils aktuellen Lohn umgehend in neue europäische Kleidung und Accessoires zu investieren (Martin 1995: 162). Hier zeigt sich Mimikry keineswegs als Tarnung im diskreten Sinn, sondern in der Travestie der Herrschaft samt der, vermeintlich nur ihr zustehenden, Besitztümer als Einschüchterung. Alles auf einmal zu tragen heißt übrigens auch: sichtbarer zu sein, größer, mächtiger.

In den 1950er Jahren unter dem Namen der Existos, mithin in der Zeit allmählicher Dekolonialisierung, die mit der Unabhängigkeit endete, galt die Anspielung auf die französischen Existentialisten einem imaginierten Lebensstil und nicht dem philosophischen Diskurs – die bevorzugten Farben schwarz und rot für Bekleidung hatten kein französisches Pendant (vgl.

Von diesem mehrfach verhaftet und exiliert, starb er 1942 im Gefängnis.

11 Vgl. auch den Bloggereintrag, der von einem Kongolesen im Kongo im Besitz eines Pelzes berichtet (Shongo Erik 2007).

Gandoulou 1989: 32-42; Friedman 1994: 175). La Sape entsteht in der postkolonialen Ära in den 1980er Jahren an der Schnittstelle von Pop- und Weltmusik und Sich-Kleiden und figurierte die oppositionelle Haltung gegenüber dem 1971 von Präsident Mobutu Sese Seko eingeführten repressiven Authentizitätskonzept oder der Zairisierung. Demnach war es Männern verboten, Anzüge und Krawatten zu tragen; Frauen durften sich nicht in Hosen sehen lassen – eine politische Ver- oder Kleiderordnung, die Züge solcher soziopolitischer Verbindlichkeiten aus den Zeiten der Mode vor der Mode hat. Dem setzte der international auftretende Musiker und Sänger Papa Wemba mit der Sape nicht nur seinen eigenen Kleidercode entgegen, sondern, vom Ort seines Elternhauses aus, auch das Imaginäre einer alternativen politischen Struktur einschließlich Schattenkabinetts. Das nunmehr letzte Jahrzehnt der Sape steht unter den Vorzeichen der globalisierten Arbeitsmigration, vor allem aber auch im Zeichen der Folgen der Kongokriege zwischen 1996 und 2003.

## Dandy

Dass trotz des für Mode geradezu konstitutiven Wechsels der Stile, der wesentlich zu ihrer Disqualifizierung als oberflächlich beigetragen hat, die Dandy-Maske von der Mehrheit der Sapeurs nun schon seit Jahrzehnten reinszeniert wird, mag sich einerseits immer wieder auf die emanzipatorische Urszene des Black Dandy, des schwarzen Politaktivisten berufen.<sup>12</sup> Der demonstrative Konservatismus der Sapeurs im Festhalten am Kode der Befreiungsrevolte, an der Idee einer spezifischen Sichtbarkeit von schwarzen, männlichen Subjekten im Sinn ei-

12 Für den afroamerikanischen Black Dandy gilt: „For black men and women well into the middle of the twentieth century, the accusation of ‚not knowing your place‘ referred not only to transgressed spatial demarcations based on race, but violations of the perceptual restrictions on a black person’s appearance in the presence of whites. In the context of American racism the black dandy has the potential to be metaphorically dressed in an even bolder array of social and cultural signifiers: a wardrobe that speaks of modernity, freedom, oppositionality, and power.“ (Powell 2001: 226).

ner Übertretung in den ‚weißen‘ Raum mit dessen eigenen Mitteln, lässt gleichsam die vormalige ständische Kleiderordnung wieder aufleben, um sie von einem Unterordnungs- in ein Emanzipationsinstrument zu verwandeln. Wenn zudem bestimmte Clans in Brazza heute Tartans kultivieren, so wendet diese Aneignung schottisch-folkloristischer Bekleidung das Fetischistische, Exotische und Ritualisierte solcher – männlicher – Tradition zurück in Richtung einer Herkunftskultur. Diese Geste sollte nicht mit einer Parodie verwechselt werden, eher trägt sie einen melancholischen Riss in die Muster und Modelle postkolonialer Identitätsbildung selbst ein.

## Mode

Die Soziologin Elena Esposito führt in ihrer systemtheoretischen Modestudie den historischen Dandy als „typische[...] Übergangserscheinung“ (Esposito 2004: 138) ein. Diese hätte sich nicht in die bis ins 19. Jahrhundert gültigen Gesellschaftsmodelle integrieren lassen, sondern in ihrer Unvereinbarkeit das Ende einer bestimmten Form von Sozialität markiert. Auf der Ebene der Subjektkonzeption wie des Gesellschaftlichen setzt der Dandy auf die Differenz, sogar auf unangenehme Auffälligkeit. So heißt es von den aktuellen Sapeurs des Kongo, sie redeten gerne allzu laut in der Öffentlichkeit (vgl. Encyclopedia of Fashion 2005: 137). Offenbar muss das akustische Signal der Belästigung die Differenz zwischen visueller Opulenz, möglicherweise als Konformismus mit westlichem Aussehen missverstanden, und der Figur der Devianz herausstellen. Für Trinidad spricht Miller, und ich halte seine Begrifflichkeit für übertragbar auf die Kongo-Republiken, von solchem Verhalten als „gallerying“:

„The [...] males combine sartorial originality with ways of walking and talking that create a style which is generally regarded as never letting up from conspicuous display“ (Miller 1994: 75).<sup>13</sup>

13 Dieser Begriff des Zur-Schau-Stellens ließe sich mit den subkulturellen Tanzformen des ‚voguing‘, des ‚krumping‘ und der Transvestiten-Bälle in Harlem, wie sie Jennie Livingston in Paris

## In solchem Sich-verdächtig-Machen brauche der Dandy

„die anderen, um seine Unabhängigkeit zu markieren, und er kann genau deshalb nicht gefallen: Er muss Faszination auf die anderen ausüben, er muss ihre Aufmerksamkeit bündeln und sich damit in ihrer Beobachtung spiegeln, ohne sich dabei zu integrieren“ (Esposito 2004: 140).

Die Psychologin und Soziologin Helga M. Treichl verfolgt, ausgehend von der einfachen These, Kleider verhüllten ebenso wie sie präsentierten, noch ein anderes Argument: Bekleiden

„bringt das zur Aufführung, was in Identitäten bislang außen vorgelassen, abgewertet oder auf andere projiziert wurde. Mode stellt heute auch de-zentrierte Identitäten aus und bemächtigt sich dadurch ihres abgespalteten Teils“ (Treichl 2008: 341).

Übertragen auf die Sapeur-Identität basierte das Modeprivileg nicht länger auf der fortgesetzten Abspaltung des Männlichen zur Reinerhaltung des Vorurteils von Marginalität und Alterität; und in der jüngsten Sapeur-Straßenmode und ihrer Darbietung kämen durchaus Momente von „Klassenkampf“ zum Ausdruck.

Georg Simmel hatte dem Dandy rebellische Qualitäten zugesprochen: Seine ästhetische Leistung vermöge seine ‚angeborene‘ Klassenzugehörigkeit zu durchkreuzen (vgl. Simmel 1919: 45). Was die Rebellion des kongolesischen Dandy der vergangenen gut fünfzig Jahre mit seinem kulturellen Transfer ästhetischer Oberflächen und Stilfiguren an Machtkonstellationen zu verändern verstanden hat, wird in Relation zu nichtwestlichen Wert- und Mentalitätsgeschichten und ihren Ideen von Politiken auch etwas über die Ideengeschichte der *westlichen Moderne* sagen. Schließlich hat sie den Dandyismus hervorgebracht, den sich nun die Sapeurs aneignen, um einerseits Geschmack als bourgeois kulturellen Anspruch (an sich selbst) herauszustellen, um andererseits aber auch Simmels Befund von der Loslösung aus (s)einer Klasse zu praktizieren. Seine Funktion be-

is Burning (1991) gefilmt und Judith Butler (Butler 1995: 169-185) mit passing, crossing und queering kontextualisiert hat.

stand im A-Politischen (Treichl 2008: 342),<sup>14</sup> wenn „moderne“ Politik als Agieren mit und aufgrund von bestimmten Geschlechterkonventionen und Körperregulierungen begriffen wird.

## Frauenclubs

In diesem Sinn ist das Phänomen interessant, dass sich so genannte „freie Frauen“ in der Emanzipations- und Modegeschichte der Republik Kongo in den 1950er Jahren mit Wickel- und Kopftüchern sowie mit Blusen „afrikanisch“ anzogen, ja Rock und Kleid explizit abgelehnt haben sollen (vgl. Brandstetter 1999: 58; Thomas 2007: 166; Gondola 1997: 73). *Associations féminines d'élégance* genannt, klingen ihre Vereinigungen zur gegenseitigen Unterstützung beinahe synonym mit der Organisation der Sape avant la lettre: *Société des ambianceurs et des personnes élégantes*. Und doch bezieht sich die zitierte Eleganz beider Geschlechter auf entgegengesetzte Kleidungsweisen. Da freie Frauen über eine gewisse finanzielle Unabhängigkeit verfügten, sei es als Kleinhändlerinnen oder auch als Prostituierte, ist die Art der Kleidung eine nicht der Not geschuldete Entscheidung. Prinzipiell ist ihre Kultivierung von Kleidung städtisch ausgewiesen; dennoch steht sie für eine afrikanisch-identitätspolitische Idee des ‚Zivilisatorischen‘, die mit der vormals unerwünschten bzw. unerlaubten Präsenz von Frauen in der Kolonialstadt überhaupt zu tun hat. Ihre Haltung unterscheidet sich von der Wahl europäischer Bekleidung der Männer, die sich damit als „entwickelt“ zeigen, mithin sich das Etikett eines „Évolué“ einhandeln konnten. Auch hier überschneiden sich Marginalisierung und Macht: In den Augen der Kolonialisatoren als fortschrittlich zu gelten, setzt einerseits deren Hegemonie und Wertmaßstäbe fort, kann aber andererseits ebenso als Selbstermächtigung eingesetzt werden.

Unkontrollierbar, wie sie schienen, waren solche Clubs, eine Mischung aus (Musik)Bar, möglicherweise Bordell und Sozialverein, den Kolonialherren ein Dorn im Auge, nicht zuletzt weil die sexuellen Verhältnisse als uneindeutig angesehen wurden,

14 Die Autorin bezieht sich auf Vinken 1993: 28.

wenn Frauen mehrere Männern zugleich hatten und sich wenig um typische Hausfrauentätigkeiten, sondern mit der Anschaffung von zwei kompletten Outfits pro Monat pro Frau vornehmlich um Kleidung und Aussehen kümmerten. Solche Freiheiten können jedoch kaum über die grundsätzliche patriarchale Konzeption des Geschlechterverhältnisses unter kolonialen Bedingungen hinwegtäuschen.

Die Wahl traditioneller Kleidung gibt jedoch zu denken: Einerseits ist die traditionelle Kleidung als eine sichtbare Markierung des weiblichen Subjekts an jenem Ort lesbar, der ihm nicht zusteht; nicht auf dem Land hält es sich auf, sondern in der Stadt. Andererseits, so ließe sich spekulieren, setzte die Adaption der Mode die Alterität und Marginalität ihrer Subjekte in den Augen und im bekannten Kode der Kolonialherren fort, der es sich ja als freie schwarze Frau zu entziehen galt. Dieser Entzug wird, zusammen mit der Parodie einer westlich-christlichen Sparsamkeits- und Bescheidenheitsethik, wesentlich sichtbarer, wenn die nichttraditionelle Lebensform in der Unscheinbarkeit, ja Deckung traditioneller Kleidung geschieht.<sup>15</sup>

### Kritik der Tiefe

Mode und Stil, so übernimmt David Miller für seine Kritik der westlichen, von ihm so genannten Tiefen-Ontologie die gebräuchliche Einschätzung, seien der Ausdruck von Oberflächlichkeit. Seine Argumentation überführt die bekannte Geringschätzung, die aus der weiblichen Konnotation von Mode in ihren Haupteigenschaften von Alterität und Marginalität resultiert, in eine „black trope“ (Miller 1994: 72). Diese „black trope“ quert eine eindeutige Gender-Identitätsbildung, während sie eine schwarze Emanzipation für sich in Anspruch nimmt.

<sup>15</sup> Bemerkenswerterweise wurden die Frauen „Kinder“ genannt, eine Bezeichnung, die ebenso Abhängigkeit wie Familienzugehörigkeit signalisiert. Der Club wurde von einem Elternpaar angeführt, dem „Präsidenten“ und Besitzer, und seiner von den so genannten Kindern gewählten ‚Gattin‘ bzw. Vorsitzenden, sowie einer, ebenfalls gewählten, Sekretärin (vgl. Gondola 1997: 73).

„People who appear to devote considerable resources of time and money to this pursuit thereby demonstrate the triviality of their nature. This example of depth ontology is clearly bound up in ideologies of gender, since it is women, in particular, who are associated with such activities“ (ebd.).

Aus dem vergleichbaren Vorurteil des mangelnden Tiefgangs von Schwarzen als einer, neben den Frauen, weiteren Gruppe von – psychoanalytisch begriffen – „anderen“, wird nun in der von Mode gestützten Individualisierung eine Ermächtigungsfigur des schwarzen männlichen Subjekts. Sich luxuriös zu kleiden und sich dafür – so die Kritik aus „weißer“ ökonomischer Perspektive – unverhältnismäßig zu verausgaben, versucht die Alterität der Mode zu symbolischem Kapital zu machen: in Relation zur marginalen Position des Schwarzen und der Frau temporär eine maximale Sichtbarkeit zu erreichen. Solche Selbstdarstellung konstatiert – und legitimiert – nicht nur ein in verschiedenen afrikanischen Ethnien und Staaten von westlich-ethnologischer Seite mit ebenso viel Neugier wie Skepsis beobachtetes Phänomen, sondern bringt die ideologische Dimension der philosophisch-politischen Polarisierung in Oberfläche und Tiefe, in schwarze Haut und weiße Masken (Fanon 1980) überhaupt ans Licht.

Im *danse des griffes* (Tanz der Marken), fester performativer Akt der Sape-Wettbewerbe, das Innere nach außen zu kehren, dient der kunstvollen Demonstration der Marken. Oftmals fotografiert, sieht dieses Zeigen aus, als zücke man (s)einen Ausweis, öffne dafür die Jacke und griffe in die Brusttasche. Doch ist dieses Innere ein schimmernder Futterstoff mit der Applikation eines Labels, einer Marke, eines Schriftzugs – und von der Hautfarbe und ihren essentialisierenden Zuschreibungen an das schwarze Subjekt losgelöst. Eine solche Innenseite wird, Schicht für Schicht zum Äußeren gemacht, nie einen schwarzen Körper als gleichsam ontologische Grundlage rassistischer Stigmatisierung zu erkennen geben. Oder die Kleidungsstücke werden gleich mit der Innenseite, mit dem Label nach außen vorgeführt.

Daher lässt sich eine Organisationsform von glänzenden, attraktiven Modeoberflächen wie in der Sape auch nicht in einer Konsum-, Kapitalismus- und Globalisierungskritik erschöpfen.



fend dis/qualifizieren, denn diese repräsentierte ihrerseits vornehmlich die westliche Idee von Ökonomie. Hingegen kann die Sape durch die ebenso spektakuläre wie riskante Verwendung von Diffamierungs- und Marginalisierungskategorien wie ebenso von Fantasie- und Wunschpotentialen, die, im Rahmen von Geschlecht und Rasse/Ethnie an den Saum der Mode und des Stils geheftet sind, emanzipatorisch wahrgenommen werden – allerdings um den Preis einer mehr oder weniger stereotypen, homosozial organisierten Männlichkeit.

„The Congolese Sape, except for very rare exceptions, is a man thing, which sometimes is inherited whereas most of the times is acquired by choice“ (Mediavilla 2010),

so der Befund des Fotografen Héctor Mediavilla, wobei es über seine Begründung – Erbe oder Erwerb – noch nachzudenken gilt.

Was mit der Sape auch in den Raum gestellt wird, ist die postkoloniale Mimikry (Bhabha 1994), in der sich das Subjekt synonym mit europäischer Kleidung zeigt und also das „verkleidete“ Subjekt den Subjektstatus als Herrschaftsanspruch in Frage stellt. Gewiss perpetuiert diese Einschätzung selbst die europäische Perspektive. Doch versucht sie, im privilegierten Konsum westlicher Kleidung als eine gegenhegemoniale „disidente Partizipation“ (Hark 2005),<sup>16</sup> eine abweichende Verwicklung in eben jene Machtbeziehungen zu reklamieren, die es gleichzeitig zu bekämpfen gilt.

## Paris

Paris kommt in diesem Zusammenhang eine Mehrfachrolle zu. Im Rahmen der Initiation des Sapeur ist die Stadt temporäre Diaspora – das Ziel der Reise ist nach wie vor die Rückkehr –, während sie gleichzeitig das Zentrum der (post)kolonialen Narration bildet und dies wiederum auf zweifache Weise: Paris als Hauptstadt der ehemaligen Kolonialmacht und als Hauptstadt

<sup>16</sup> Ich entwende hier die feministisch-queere Auseinandersetzung mit hegemonialen Machtstrukturen von Sabine Hark (2005).

der Mode. Wie die Sapeurs behaupten, könne man heute nur noch in Paris Menschen nach ihrem Äußeren beurteilen. Deshalb können Kleider gleichsam als Ausweis gelten, als das Mittel, sozial durchzugehen, zu passieren: „Kleider sind unsere Pässe“ legt der kongolesische Jurist und Romanautor Alain Mabanckou seinem Protagonisten Moki im Roman *Bleu-Blanc-Rouge* (1998) in den Mund (vgl. Thomas 2007: 181). Und wir meinen den Unterschied zu hören zum „passing“ als „als weiß durchgehen“, an dem die Sapeurs auch arbeiten, wenn sie sich chemisch-kosmetisch bleichen.

Sehen wir den Ausweis nicht als Metapher für Klassenunterschiede, sondern als Dokument im Sinn des Passes, so sind Kleider nicht länger nur an das symbolische System sozialer und kultureller Werte angeschlossen, sondern an das juristische, an die Legalität des Immigranten. Um die Diskrepanz zwischen dem imaginierten Paris als Quelle der Lebenskraft und der Lebensrealität für einen Sapeur-to-be deutlich zu machen, lässt Mabanckou Moki während der Pariser Initiation in das Geschäft mit „Pässen“, mit Metro-Monatskarten, einsteigen (*Bleu-Blanc-Rouge* 1998). Moki fliegt auf, da diese mit gestohlenen Schecks bezahlt werden, und kehrt nach Verbüßen der Gefängnisstrafe ohne die notwendigen Designerinsignien in den Kongo zurück, was nun eine soziale und keine individuelle Katastrophe mehr ist.

Im Falle der Sapeurs ist spezifisch bedeutsam, dass, so expressiv ihre Auftritte wirken, so wenig drücken sie eine Identität aus. Identität wird selbst als westlich-moderne Konstruktion vorgeführt. Hier entsteht sie in der und für die Zeit des Auftritts, als postkoloniale Mimikry von Oberflächen der Kolonialherren, nicht ohne Wert für das Subjekt im Rahmen seiner Gruppe zu produzieren: Status, Macht, Gesundheit. Trotz des individuellen Erwerbs und der individuellen Zusammenstellung der Kleidungsstücke für einen Auftritt ist die Zugehörigkeit zu einem Club, einer Gruppe, der wesentliche Zug. Ökonomie und Risiko der Verausgabung betreibt der einzelne, das System des Potlach wird jedoch von allen getragen.

Am Punkt des besten Sapeur, des Grand, stellt sich der Bruch ein: „l'exagération, l'excès, l'hyperconformisme“ (Ganoulou 1989: 170) ende in einer Subversion derjenigen Norm, die zu achten man vorgibt.

„La dimension parodique de ce mimétisme excentrique est évidemment perçue, de même que le caractère délictueux de certaines pratiques (vol, trafic de chanvre, etc.) et, comme tels, soumis à sanction-exclusion, autrement dit à une forme de marginalisation: être Sapeur devient ainsi synonyme de délinquance; c'est le discrédit“ (ebd.).<sup>17</sup>

Als Mimen des Hegemonialen treten die Sapeurs einerseits als privilegierte Verbraucher auf – sie haben also „Kredit“ im Sinn des Kapitals, andererseits sind sie mit dem Misskredit belastet, möglicherweise Diebe oder auf andere Weise illegal an Geld herangekommen zu sein. Doch lässt sich Delinquenz nicht weniger effektiv, wenn wesentlich symbolisch und nicht unbedingt kriminell begründet, wahrnehmen: Die schwarze herrschende politische Klasse im Kongo begreift die Sape grundsätzlich als einen Akt sozialer und politischer Abweichung, weil ihre Anhänger nur durch ihre elegante Erscheinung, jedoch ohne Bildung und Arbeit möglicherweise den höchsten gesellschaftlichen Status erreichen können (vgl. Friedman 1994: 164). Und dieser droht selbstverständlich mit dem ihnen, durch Bildung und Arbeit erreichten, zu kollidieren und zu konkurrieren.

Aktionen mit illegalen Mitteln sind einerseits der bitteren Armut und dem sozial niedrigen Status der Sape-Mitglieder geschuldet, der sich vornehmlich aus der immigrantischen Situation, meist aus ihrer Illegalität herleitet, gleichzeitig aber, und darin wesentlicher, ihrer Einstellung, die Kolonisatoren, Franzosen und Belgier, für die Kolonialisierung die Schuld nicht nur ethisch-ideologisch, sondern auch ökonomisch aufzuerlegen: Sie sollen, wenngleich symbolisch, für die Unterwerfung, die erlittene Gewalt und Ausbeutung „bezahlen“. So gehört es zur postkolonialen Subversion, nicht von Stehlen zu sprechen, sondern von Nehmen und durch diese rhetorische Legitimierung illegaler Beschaffung die geltende Moral zu unterlaufen. In der Öffentlichkeit einen tomatenroten Paul Smith-Anzug zur Schau zu stellen und ebenso öffentlich zu bekennen, für seine Bezah-

17 Selbstverständlich wird dieser Anteil an der Sape in den, oftmals und verständlicher Weise sympathisierenden, wissenschaftlichen Erörterungen nicht weiter ausgeführt, sondern lediglich konstatiert (vgl. z. B. Martin 1995: 172).

lung vier Wochen Koks gedealt zu haben (vgl. Sanders 2006),<sup>18</sup> ist beides als erhöhte Sichtbarkeit postkolonialer Subjekte zu verstehen.

## Sichtbarkeit

Mode dreht sich um den Körper. Sie verleiht Subjekten Ansehen, indem sie die Blicke auf die jeweiligen Subjekte lenkt. Es ist auffällig, dass die Mehrzahl der Fotos von Sapeurs im Sonntagsanzug diese auf belebter Straße zeigen: Fußgänger sind offenbar stehen geblieben, haben sich umgedreht und schauen neugierig, verwundert, gar ungläubig. Sie verkörpern die Blicke, die der Sapeur auf sich zieht, auf sich ziehen will. Immer wirken die Sapeurs – mit Erving Goffmans moralischer Struktur sozialer Orte (vgl. Goffman 1959 nach Entwistle 2000: 33) – weder richtig noch falsch am Ort und in der Zeit ihres Auftretens. Die Mischung aus der lokalen sozialen Tradition des Lebenskraft-Konzepts und historisch zunächst antikolonialen, später postkolonialen, globalen Modeoberflächen und Verhaltenspraktiken unterstellt die Frage nach dem Passenden oder der Deplatziertheit dem Kampf um Sichtbarkeit als Voraussetzung für Anerkennung. Gewiss ist es für die Fotografen thematisch wie visuell attraktiv, die Herkunft der jüngsten Generation von Sapeurs aus den Slums mit ihrer Eleganz und ihrem Stil zu kontrastieren – das betont das Sensationelle des Phänomens –, doch ist die Straße der Ort der Blicke und der Sichtbarkeit und der Schrank zuhause lediglich das Eigentumsdepot. Warum mit dem Taxi fahren, wo man doch auf ein paar Kilometern zu Fuß derart viele Blicke genießen könne, fragt sich der Protagonist in Alain Mabanckous jüngster Parodie der kongole-sischen (Sapeur-)Community in Paris *Black Bazar* (2010).

Doch wenn der Auftritt eines Sapeur oder mehrerer Sapeurs fotografisch festgehalten wird, so zeigt gerade das provozierte Angeschautwerden eine Geschlechterambiguität: Da es die Frau ist, die im kulturellen Diskurs als Bild, als die Geschlechterposition funktioniert, die betrachtet wird und nicht das Bild

18 „It took him a month of selling cocaine to raise \$1,500 for the outfit, which was bought secondhand by a friend in Europe.“ (Ebd.)

produziert, nehmen die Sapeurs in dieser Alterität eine ambivalente Position ein. Hart arbeiten sie an ihrem Bild: Die Klassiker unter ihnen bevorzugen die beschriebenen dandyesken Inszenierungen, die jungen unter ihnen, wie gesagt, eher den extravaganten Stil von Popsängern und ihren Bühnenkostümen. Sie platzieren sich so auf der Straße, dass die vorbeifahrenden Autos im Fall eines Stromausfalls sie kurzzeitig wie mittels eines Bühnenscheinwerfers ins Rampenlicht rücken. Sie rühmen sich ihrer Immunität: Die Designerbekleidung garantiert ihrem Träger Unberührbarkeit. Ihre Inszenierung zielt also auf Sichtbarkeit und gleichzeitig auf Distanz. Wie eine Art von Rüstung reproduziert sie nicht nur die Materialität einer passiven Waffe, sie personalisiert, wie dies für alle Konsummode gilt (vgl. Treichl 2008: 347), das Politische. Der junge Sapeur beschreibt ihre Funktion ausschließlich auf sich bezogen, nicht etwa auf eine Gruppe oder Gemeinschaft: Sie ermögliche es ihm, auf niemanden zu hören, niemandem Folge zu leisten, zu tun, was er wolle (vgl. Sanders 2006).<sup>19</sup> Das ist nicht länger postkolonial-ziviler Ungehorsam, sondern die Wahl einer Geste des postmodernen Individuums. Doch laufen globale Prozesse weder einformig ab noch kulturell chaotisch. Sie setzen sich aus verschiedenen „Strömungen“ zusammen, die sich sowohl aus Gleichheit als auch aus strategischer Differenz ergeben:

„Selection is always made from a repertoire of social and economic possibilities, or a culturally defined suite of goods, and it is the tactics and strategies of wearing, within variants of social repertoire, that are of interest here“ (Maynard 2004: 4-5).

Bleibt auf das visuelle Spektakel zurückzukommen, das für einen westlichen Blick Fragen möglicher homoerotischer Identifikationen unter den Sapeurs oder auch mit Außenstehenden aufwirft. Der Pariser gilt selbst als Bild, darin effeminiert, kontrollierbar, ungefährlich. Bei ‚la descente‘, dem Abstieg (in die Niederungen der Slums) genannten Zwischenheimkünfte des Sape-Kandidaten muss dieses *Bild* gegen alle Widernisse des

<sup>19</sup> „When I dress this way, and sit here with a beer, no one can touch me,‘ said Patou Coucha, 29, in a tomato-red Paul Smith suit with thigh-length coat. [...] ‚I don’t hear anybody else. I do what I want.‘“ (Ebd.)

alltäglichen Lebens in Paris aufrecht erhalten werden: Die Paradoxien der Mode setzen sich in den Paradoxien des Homosozialen (vgl. Thomas 2007: 166) fort. Da freilich die Paradoxien homosozialen Begehrens von Diskriminierungen ergänzt werden, muss die partiell, nämlich ökonomisch und sozial, beschädigte Identität männlich kompensiert werden. Die dafür aufschlussreichste Lösung lautet, Eleganz würde vererbt: „Elegance is a tradition in my family, inherited from generation to generation“ (Tamagni 2009). Auch vor fünfzehn Jahren hatte ein Sapeur die Frage danach, woher seine Modefaszination denn komme, genealogisch beantwortet:

„We are born like that. My father was like that, my grandfather also. We can only be like them. [...] If I am dressed in this manner it is because my father was like that“ (Martin 1995: 172).

Unklar bleibt bei diesem affektiven Anschluss an die patrilineare Tradition, ob es sich in jeder Generation jeweils um eine Art von Jugendkult gehandelt hat, oder ob sich das Phänomen eleganter Kleidung ein Leben lang fortsetzt. Bemerkenswert an dieser Selbsterklärung scheint mir weniger die Biologisierung habitueller, kultureller und sozialer Praktiken, sondern der Hinweis auf die kontinuierliche Reproduktion, die die Heterosexualität der Sapeurs zu garantieren scheint.

## Literatur

- Artur, Liz Johnson (2010): Sapeure. Im Internet unter: <<http://www.lizjohnsonartur.com/slideshow.php?cat=Style&story=Sapeure>>.
- Bhabha, Homi (1994): „Of Mimikry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse“. In: Ders. (Hg.): *The Location of Culture*. New York: Routledge, S. 85-92.
- Brandstetter, Anna-Maria (1999): „Kleidung, Eleganz und Macht in Zentralafrika“. In: Hans Peter Hahn/Gerd Spittler (Hg.): *Afrika und die Globalisierung*. Schriften der Vereinigung von Afrikanisten in Deutschland, Bd. 18, Hamburg: LIT, S. 55-64.

- Daniel, Tonton (2008): sapeurs congolais. Im Internet unter <http://tontondaniel.over-blog.com/article-24031949.html>.
- de Witte, Baron Jehan (1913): *Les deux Congo*. Paris: Plon, 164, zitiert nach: *Encyclopedia of Clothing and Fashion* (2005), Stichwort SAPEURS, 137-138.
- Dietze, Gabriele (2008): „Intersektionalität und Hegemonie(selbst)kritik“. In: Wolfgang Gippert/Petra Götte/Elke Kleinau (Hg.): *Transkulturalität. Gender- und bildungshistorische Perspektiven*. Bielefeld: Transcript, S. 27-43.
- Entwistle, Joanna (2000): *The Fashioned Body. Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Cambridge, England et al.: Blackwell Publishers Ltd.
- Esposito, Elena (2004): *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fanon, Frantz (1980): *Schwarze Haut, weiße Masken*. Frankfurt am Main: Syndikat.
- Friedman, Jonathan (1994): „The Political Economy of Elegance: An African Cult of Beauty“. In: Ders. (Hg.): *Consumption and Identity*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, S. 167-187.
- Gandoulou, Justin-Daniel (1989): *Dandies à Bacongo. Le culte de l'élégance dans la société congolaise contemporaine*. Paris: Editions L'Harmattan.
- Gondola, Charles Didier (1997): „Popular Music, Urban Society, and Changing Gender Relations in Kinshasa, Zaire (1950-1990)“. In: Maria Luise Grosz-Ngaté/Omari H. Kokole (Hg.): *Gendered Encounters: Challenging Cultural Boundaries and Social Hierarchies in Africa*. New York: Routledge, S. 65-84.
- Gondola, Charles Didier (2002): *The History of Congo*, Westport, CT: Greenwood Press.
- Gusti, Francesco, (2009): *SAPE. Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes*, o. O.: Viewbook GUP.
- Hark, Sabine (2005): *Dissidente Partizipation. Eine Diskursgeschichte des Feminismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Holert, Tom/Terkessidis, Mark (2002): *Entsichert. Krieg als Massenkultur im 21. Jahrhundert*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Lanquetin, Jean-Christophe (2010): „Sape Project 2006-2009“. In: Ntone Edjabe/Edgar Pieterse (Hg.): *African Cities Reader I:*

- Pan-African Practices*. Im Internet unter [http://www.africancitiesreader.org.za/reader/chapters/05\\_JC.pdf](http://www.africancitiesreader.org.za/reader/chapters/05_JC.pdf).
- Mabanckou, Alain (1998): *Bleu-Blanc-Rouge*. Paris: Présence africaine.
- Mabanckou, Alain (2010): *Black Bazar*. München: Liebeskind.
- Martin, Phyllis M. (1995): „Dressing well“. In: Dies.: *Leisure And Society In Colonial Brazzaville*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 154-172.
- Maynard, Margaret (2004): *Dress and Globalisation: Manchester et al: Manchester University Press*.
- Mediavilla, Héctor (2010a): *The Congolese Sape*. Im Internet unter: <http://zonezero.com/exposiciones/fotografos/mediavilla/index.html>.
- Mediavilla, Héctor (2010b): *The Congolese Sape #3*. Im Internet unter: [http://www.picturetank.com/\\_\\_\\_/series/61f5117934305cc4c41ca867be283495/en/THE\\_CONGOLESE\\_SAPE\\_#top](http://www.picturetank.com/___/series/61f5117934305cc4c41ca867be283495/en/THE_CONGOLESE_SAPE_#top).
- Miller, David (1994): „Style and Ontology“. In: Jonathan Friedman (Hg.): *Consumption and Identity*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, S. 71-96.
- N'Tary-Calaffard, Maximilien (2006): „The Ideological Battle of the Sapeurs. Stylewars“. In: *The Fader*, #42, Dec. 2006, S. 136-147, im Internet unter: <http://www.lizjohnsonartur.com/pdf/Stylewars.pdf>.
- Powell, Richard J. (2001): „Sartor Africanus“. In: Susan Fillin-Yeh (Hg.): *Dandies. Fashion and Finesse in Art and Culture*. New York: New York University Press, S. 217-242.
- Sanders, Edmund (2006): „In Congo, designer cheek“. In: *Los Angeles Times*, im Internet unter: <http://articles.latimes.com/2006/nov/28/world/fg-dressers28>.
- Shongo Erik, Sefu Massamba aka „Papa Shongo“ (2007): „Cloth cult: ,Why Congolese men rather starve to death than look cheap“. Im Internet unter [http://boingboing.net/2007/05/24/cloth\\_cult\\_why\\_congo.html](http://boingboing.net/2007/05/24/cloth_cult_why_congo.html).
- Simmel, Georg (1919): *Philosophische Kultur*. Leipzig: Kröner.
- Steele, Valerie (Hg.) (2005): *Encyclopedia of Clothing and Fashion*. Vol III. Detroit et al: Thomson Gale 2005, S. 137-138.
- Tamagni, Daniele (2009): *Gentlemen of Bacongo*. Great Britain: Trolley Books.

- Thomas, Dominic (2007): „Fashion Matters“. In: Dies.: Black France. Colonialism, Immigration, and Transnationalism. Bloomington: Indiana University Press, S. 155-184.
- Treichl, Helga M. (2008): „Maskierte Identitäten. Verhüllen und Präsentieren als Ästhetik des Politischen“. In: Thomas Ernst et al. (Hg.): Subversionen: Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart. Bielefeld: Transcript, S. 341-359.
- Vinken, Barbara (1993): Mode nach der Mode. Zeit und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Fischer 1993.
- Vinken, Barbara (2001): „Transvestismus. Mode und Geschlecht“. In: Annette Jael Lehmann (Hg.): Un/Sichtbarkeiten der Differenz. Beiträge zur Genderdebatte in den Künsten. Tübingen: Stauffenburg, S. 273-288.

## Autorinnen und Autoren

---

**Behrens, Roger**, Jg. 1967, Autor und Lehrbeauftragter u. a. an der Leuphana Universität Lüneburg und der Universität Hamburg. Homepage: rogerbehrens.net.

**Degele, Nina**, ist seit 2000 Professorin für Soziologie und Gender Studies an der Uni Freiburg. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Soziologie der Geschlechterverhältnisse, Gesellschaftstheorie, Körper, Sport, qualitative Methoden.

**Dietze, Gabriele**, lehrt Kulturwissenschaften, Gender- und Medienforschung mit den Schwerpunkten Interdependenz von ‚Rasse‘/Ethnizität und Geschlecht und ist Research Fellow in der Forschungsgruppe ‚Kulturen des Wahnsinns als Schwellenphänomen der urbanen Moderne‘ an der Humboldt-Universität zu Berlin sowie gemeinsam mit Claudia Brunner und Edith Wenzel Herausgeberin der Anthologie „Kritik des Okzidentalismus. Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo-)Orientalismus und Geschlecht.“