

Berit Callsen (Osnabrück)

### **Mode, Migration und Männlichkeitsbilder in Alain Mabanckous *Bleu-Blanc-Rouge* (1998)**

Departing from a constructivist understanding, this article seeks to analyze the images of masculinity inherent in the *Sape*, a cultural movement in the Congo based on the playful and hyperbolic staging of Western fashion. To this effect, we proceed in three steps: First, we will discuss the basic idea of a constructed masculinity considering approaches from gender studies and fashion studies. At this juncture, relational, postcolonial, performative and transcultural aspects come into sight. Second, the *Sape* will be presented from a sociological and anthropological perspective, taking into account its cultural history, structural elements and personal habitus. Third, the article will focus on literary representations of the *Sape*: Even though the novel *Bleu-Blanc-Rouge* by Congolese author Alain Mabanckou has been analyzed several times in relation to this movement, the underlying (de-)constructions of masculinities have not been taken into account until now.

Die *Sape*-Bewegung im Kongo beruht seit dem frühen 20. Jahrhundert wesentlich auf der spielerisch-hyperbolischen Inszenierung von westlicher Mode; hierfür wiederum ist der temporäre Aufenthalt in Frankreich (und besonders in Paris) zentral. Migration wird auf diese Weise in der *Sape* zu einer funktionellen, rituellen und zyklischen Wanderungsbewegung. In ihrer Verflochtenheit geraten Mode und Migration einerseits zu Statussymbolen und Identitätsmarkern für Männlichkeitsbilder in der *Sape*; andererseits werden sie zu Bestandteilen eines anti-kolonialen Denkens, das einen Mimikry-Habitus einschließt. Ein konstruktivistisches Verständnis von Männlichkeit zugrunde legend, nimmt sich der Aufsatz vor, die Inszenierungen von Männlichkeit zu untersuchen, die der *Sape*-Bewegung innewohnen. Hierbei soll in drei Schritten vorgegangen werden: Zunächst wird die Basisannahme einer Konstruktivität von Männlichkeit an der Schnittstelle von Gender Studies und Fashion Studies diskutiert. Hierbei rücken insbesondere relationale, postkoloniale, performative und transkulturelle Aspekte in den Blick. Die *Sape*-Bewegung wird dann in einem zweiten Schritt aus soziologischer und kulturanthropologischer Perspektive vorgestellt. In einem dritten Schritt widmet sich der Aufsatz den Repräsentationen von Männlichkeitsentwürfen der *Sape* in der Literatur: Der Roman *Bleu-Blanc-Rouge* (1998) des kongolesischen Autors Alain Mabanckou ist zwar bereits mehrfach in Bezug auf die *Sape* analysiert worden, die unterschiedlichen (De-)Konstruktionen von Männlichkeit sind dabei jedoch bisher weniger betrachtet worden.

### **Konstruktionen von Männlichkeit an der Schnittstelle von Gender Studies und Fashion Studies**

Connell hat in ihrer mittlerweile zu einem Standardwerk avancierten Studie *Masculinities* (1995) früh auf die relationale und intersektionale Qualität des Konstrukts "Männlichkeit" verwiesen. Sie hat darüber hinaus den prozessualen und performativen Aspekt dieses Konzepts herausgestellt: "No masculinity arises except in a system of gender relations. [...] Masculinity, to the extent the term can be briefly defined at all, is simultaneously a place in gender relations, the practices through which men and women engage that place in gender, and the effects of these practices in bodily experience, personality and culture" (1995: 71). In ihrem Plädoyer für die Anerkennung von maskuliner Heterogenität wirkt Connell zugleich möglichen Tendenzen der homogenisierenden Reduktion, etwa auf eine

"black masculinity" oder eine "working-class masculinity", entgegen (ebd.: 76). Sie legt somit den Grundstein für ein konstruktivistisch-pluralistisches Verständnis von Männlichkeit, das nachfolgende Forschungsperspektiven nachhaltig prägt.

Stellvertretend sei hier verwiesen auf die Studie von Donaldson et al., die Männlichkeit als historisch und kulturell situiertes Konzept auffasst, dass zudem intrakulturell variiert. So heißt es im Vorwort von Hibbins und Pease: "[...] we adopt a social constructionist approach to gender. Masculinity is socially constructed within specific historical and cultural contexts of gender relations. Such an approach emphasizes not only the variation of masculinities between different cultures and within different historical moments, it also emphasizes gender differences arising from race, class, ethnicity, age, sexuality, region of the country within particular cultures" (2009: 1–2).

Die Effekte intrakultureller Variation von Männlichkeit werden, in Rückgriff auf Connell (2000), von den Autoren auch in den Begriffen "Hierarchie" und "Exklusion" beschrieben (2009: 2). Hierbei ist der Befund zentral, dass dominante Männlichkeit stets mit marginalisierter Männlichkeit einhergeht und umgekehrt; hieraus leiten Hibbins und Pease wiederum ab, dass zur grundlegenden Idee einer konstruierten Männlichkeit auch ein selbstreferentielles Element hinzutritt: "Men are thus involved in a process of continually constructing themselves" (ebd.). Van Hoven und Hörschelmann verweisen zudem darauf, dass Männlichkeit als fluider Begriff auf vielfache Weise verkörpert werden kann und darüber hinaus nicht an die Präsenz eines "männlichen" Körpers gebunden ist: "[...] masculinity can attach to bodies, objects, places and spaces well beyond the apparent confines of biology and sex" (2005: 10).

In den bisher genannten prominenten Aspekten aktueller Forschungsperspektiven auf Männlichkeit gibt es jedoch auch einige Leerstellen. So weist etwa Hale darauf hin, dass der Diskurs bis heute ein stark westlich geprägter ist: "Masculinity is a notion that too often seems defined mainly by the West – from Greek epics to contemporary cinema. [...] But it is not evident that the more recent focus on masculinity, a mayor component of Gender Studies, has been broadened enough to include peoples outside the Western tradition" (Hale 2010: 25).

Hier wird eine hegemoniale, ausschließende Perspektive vermutet, von der die Gender Studies selbst nicht ganz frei sind. Hinsichtlich der theoretischen Annäherung an Schwarze Männlichkeit etwa hat jüngst Curry darauf hingewiesen, dass häufig noch immer der Fokus auf einem Nachweis bzw. einem Gegenbeweis von deviantem Verhalten liegt. Somit seien in diesen Ansätzen Tendenzen der Pathologisierung von Schwarzer Männlichkeit vorherrschend: "Theoretical research on Black men throughout various fields attempts to either affirm or refute the idea that Black men are deviant. In both cases, the attempts to affirm or refute the idea of Black male deviance (e.g., criminality, hypermasculinity, misogyny, violence) centre pathology as the origin of thinking about the Black male. The time has come for Black men and boys to be thought of and theorized differently" (Curry 2021: XII).

Forschungspositionen aus dem Bereich der Postcolonial Studies befördern eine solche "andere" theoretische Perspektive und rekurrieren z.B. auf Frantz Fanon, der in seinem Werk *Peau Noir, Masques Blancs* Schwarze Männlichkeit zur zentralen Kategorie antikolonialen Denkens erhebt (Ouzgane/Morrell 2005: 8), sowie auf Bhabhas Konzept der Mimikry, das die weiße Kolonialhegemonie subvertieren möchte.<sup>1</sup> So halten Morrell und Swart zu Bhabha fest: "Where he detects the

<sup>1</sup> Entsprechende Studien zu Bhabhas Mimikry-Konzept beziehen sich zumeist auf das Kapitel 4 "Of Mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse" in *The Location of Culture*.

mimicry of white master by black subject, he argues that this actually undermines white hegemony and is therefore an anticolonial strategy" (2005: 94). Und auch Holland verweist auf das Potenzial zum subversiven Widerstand, das der variierenden Wiederholung der kolonialen Mimikry eingeschrieben ist (Holland 2005: 124).

Alle diese Perspektiven stimmen in der Ansicht überein, dass die Repräsentation und Verhandlung von Schwarzer bzw. postkolonialer Männlichkeit stets in besonderer Weise geschichtlich, kulturell und sozial situiert ist. Sie findet zudem vor dem Hintergrund einer kolonialen Matrix statt, die ihrerseits stark von genderspezifischen Faktoren bestimmt ist, wie Morrell und Swart festhalten: "Colonialism was a high gendered process. In the first instance, it was driven by gendered metropolitan forces and reflected the gender order of the metropole" (2005: 94).

Ein weiterer für diesen Artikel relevanter Kontext der Konstruktion von Männlichkeit liegt im Bereich der Mode. Männermode wird erst seit den 1990er Jahren im Querschnittsbereich von Gender Studies und Fashion Studies<sup>2</sup> beforscht (Karaminas et al. 2022: 4). Hierbei rückt, neben der Mode der Gay-Kultur und dem Thema der Maskerade, interessanterweise immer wieder auch die Figur des Dandy in den Fokus (Geczy/Karaminas 2017: 1–4).<sup>3</sup> In methodologischer Perspektive greifen entsprechende Studien letztendlich jedoch auf genderübergreifende Ansatzpunkte der Fashion Studies zurück, indem sie auf den performativen Aspekt von Mode abheben und nach ihrem identitätsbildenden Potential fragen (Lehnert 2006/2014; Gürtler 2015). Der Konstruktionsaspekt von Mode, Körperlichkeit, Gender und Identität wird dabei stets mitgedacht. Stellvertretend seien an dieser Stelle Karaminas et al. zitiert, die für ihre Studie *Fashionable Masculinities* festhalten: "The book explores the expression of masculinities through constructions of fashion, identity, style an appearance and brings together scholarship that interrogates the ways in which dress constructs different modes of being" (2022: 7).

Gekoppelt an das Konstruktionspotential ist zudem hervorzuheben, dass Mode häufig mit Situationen der Inszenierung und Aufführung in Zusammenhang steht, denen eine Dynamik von Vollzug und Spiel innewohnt. Entsprechend beleuchten die Fashion Studies modische Inszenierungen als Momente, in denen sich Individuen im sozialen Raum situieren und re-situieren und zugleich, in ästhetisch bestimmter Weise, als Formen in Raum und Zeit auftreten (Gürtler 2015: 34–35). Hierbei kommen einerseits Akte der Selbst-Inszenierung zum Tragen –Lehnert fasst Kleidung auch als Modellierung des Habitus einer Person (2015: 38)–, andererseits wird gerade auch über-individuelles, kulturelles Handeln hervorgebracht.

Tranberg Hansen verweist in diesem Kontext darauf, dass im Bereich der Mode ein Spannungsverhältnis hervortreten kann zwischen individueller und sozialer Erfahrung von Kleidungspraktiken: "Yet the subjective and social experiences of dress are not always mutually supportive but may contradict one another or collide. [...] tensions between these two experiences of dress give rise to considerable

---

<sup>2</sup> Die Fashion Studies, die sich seit den 1990er Jahren als ein kulturwissenschaftliches Forschungsfeld etabliert haben, verstehen Mode als Element kultureller Praktiken und, spezifischer, als ein Körperhandeln.

<sup>3</sup> Zur Dandy-Figur halten Geczy und Karaminas fest: "The dandy is a furtive and slippery figure that nonetheless guards an intangible essence. [...] the dandy stands out for the way in which he creates a special domain for himself that seeks independence of material economies, and instead enters a world of abstractions" (Geczy/Karaminas 2017: 1).

ambiguity, ambivalence, and, therefore, uncertainty and debate over dress. As a result, dress readily becomes a flash point of conflicting values, fueling contests in historical encounters, in interactions across class, between gender and generation, and in recent global cultural and economic exchanges" (2013: 2). Hier wird deutlich, dass sich gerade entlang von Mode auch gesellschaftliche und interkulturelle Konflikte artikulieren können.

Schließlich sei darauf hingewiesen, dass das Feld der Fashion Studies sich zunehmend auch transkulturellen Fragestellungen öffnet. Mode wird dann im Kontext von globalen Zirkulationsdynamiken oder auch von Migrationsprozessen betrachtet; hierbei kommen grenzüberschreitende Mode-Praktiken, Dynamiken der De- und Rekontextualisierung, der Neu-Aushandlung sowie eine Vielzahl unterschiedlicher kultureller, sozialer und historischer Referenzen in den Blick. Mode als transkulturelles Phänomen lässt sich im Rahmen solcher Ansätze im Hinblick auf ihre Mehrdeutigkeit, auf die Vielheit ihrer semantischen und räumlichen Zuordnungen diskutieren (Karentzos 2013: 14). Im Blickpunkt steht dabei die Relationalität der Mode, das Geflecht ihrer komplexen Beziehungen, die in Globalisierungsprozessen zustande kommen. Transkulturelle Dynamiken lassen eine neue und sich ständig verändernde Kartografie der Mode entstehen, wodurch der Modediskurs dezentriert werden kann (ebd.).

### ***La Sape* – Modisches Statement, politische Geste und Selbstbespiegelung**

Das Phänomen der *Sape* schreibt sich in solche transkulturellen Aushandlungsprozesse von Mode ein. *La Sape* bezeichnet den Habitus kongolesischer Männer, sich auf eine exklusive Art und Weise zu kleiden. Der Ausdruck steht als Akronym für "Société des ambienceurs et des personnes élégantes" (Loreck 2016: 466) und verweist zugleich auf das französische Verb "se saper" ("sich kleiden"). Die Mitglieder dieser Gemeinschaft nennen sich "Sapeurs" und konzentrieren sich vornehmlich in Brazzaville, Pointe-Noire und Kinshasa, ebenso wie in Paris und Brüssel (Haußmann 2019: 310).

Der Ursprung der *Sape*-Kultur im Kongo geht bis in die Kolonialzeit der 1910er Jahre zurück. Er steht in engem Zusammenhang mit der Etablierung des Dandytums in diesem Kulturraum (Vainshthein 2022: 183).<sup>4</sup> So haben junge männliche Bedienstete in Brazzaville häufig die Kleidung ihrer *masters* aufgetragen und diese, im Zuge eines Emanzipationsprozesses, zunehmend neu interpretiert – etwa in Bezug auf die Schichtung von Kleidungsstücken oder die Kombination von Farben (ebd.).

In den späten 1960er Jahren, nachdem der Kongo (damals Republik Kongo) die Unabhängigkeit erreicht hatte, erhält die *Sape* eine neue Funktion: Sie begründet eine oppositionelle Haltung gegenüber dem von Präsident Mobutu Sese Seko im damaligen Zaïre eingeführten repressiven Authentizitätskonzept, das das Tragen westlicher Kleidung verbot (Loreck 472; Vainshthein 2022: 184).<sup>5</sup> Mode wird auf

<sup>4</sup> Bis heute werden die *Sapeurs* in verschiedenen modekritischen Perspektiven als "Dandys" tituiert – Alfons Kaiser spricht gar (wiederum in scheinbar exotisierender Weise) von "tropischen Oscar Wildes" (Kaiser 2009, vgl. auch Vinken 2016: 465 sowie Gandoulou 1989). Sie transponieren, in dieser Lesart, einen exzentrischen und randständigen Figurentyp westlicher Prägung in den kongolesischen Kulturkontext und entwickeln ihn dort weiter. In dieser Hinsicht bietet die Praxis der *Sapeurs* einen Ausgangspunkt für komplexe transkulturelle Verhandlungen der Dandy-Figur.

<sup>5</sup> Während seiner autokratischen Regierung (1965-1997) propagierte Mobutu Sese Seko kulturelle und politische Werte, die eine Distanzierung von der westlichen Kultur herbeiführen sollten. Diese Kampagne wurde mit "Authenticité" betitelt und umfasste, neben anderen Elementen, die Afrikanisierung christlicher Namen, die Einführung eines neuen Dresscodes, der das Tragen westlicher Kleidung untersagte, sowie die Umbenennung des Landes in "Zaïre" im Jahr 1971.

diese Weise zur Ausdrucksform politischen Protests, die *Sape* wird Teil einer Subkultur. Ähnlich wie in den Anfängen der Bewegung, lassen sich auch in den 60er Jahren und in der Gegenwart Formen eines postkolonialen Mimikry-Verhaltens ausmachen: Die *Sape* wird im Zuge dessen schließlich zu einer eigenen Modeform, die sich europäische Luxus-Marken wie Gucci, Yves Saint Laurent oder Valentino aneignet, indem sie ihre Dresscodes neu und hyperbolisch kombiniert, so z.B. in der kontrastreichen Farbverwendung sowie durch den Einsatz von Accessoires wie Sonnenbrillen, Hüten oder Einstecktüchern. Auf diese Weise erschafft die *Sape*-Bewegung, deren Mitglieder oftmals zu den Ärmsten der Gesellschaft gehören, eine eigene, bis heute bestehende Form von Mode und inszeniert Kleidung als "cultural performance", in der Dresscodes transkulturell verhandelt und, im Zuge dessen, neu bedeutet und bisweilen parodiert werden.<sup>6</sup>

Indem sie Mode als Körperpraxis und kulturelles System umsetzt, zeichnet sich die *Sape* auch durch ein eigenes Gefüge an sozialen Normen, *Codes* und Praktiken aus: So eint die *Sapeurs* die Motivation, in einer internen Rangordnung aufzusteigen. Um etwa den Titel "Grand" bzw. "Parisien" zu erreichen, muss ein Kandidat in Paris gewesen und mit verschiedenen exklusiven Outfits westlicher Designermode zurückgekommen sein (Loreck 2016: 467).<sup>7</sup> Vainshtein erfasst die existentielle Dimension dieser Migrationsbewegung, die in der *Sape* einem Initiationsritus gleichkommt, folgendermaßen: "Luxury brands serve as proof that a sapeur had arrived, had reached his destination. In this way, the brands can be seen as mythological totems, talismans, or fetishes: in bringing their owners confidence, they offered them psychological safety and protection. A sapeur appearing in luxury branded clothing implied his successful initiation: he had clearly made a productive trip to Europe, secured employment in a European country, and used his salary to purchase some expensive items before returning home. His appearance in the 'right' clothes put a nonverbal message about the young man's victory and status" (2022: 183).

In dieser Hinsicht ist der Migrationsprozess für die *Sapeurs* von vornherein auf die Rückkehr ausgerichtet und unterscheidet sich in dieser "cyclical mission" (Thomas 2003: 949) von der Motivation anderer Migrant\*innen. Zurück im Kongo, konkurriert der *Sapeur* mit anderen vor einer Jury darum, für seinen Geschmack und die größtmögliche finanzielle Investition und vor allem für die Aufführung dieser Kleiderensembles als Bester ausgezeichnet zu werden (Loreck 2016: 467). In der Terminologie der *Sape* wird dieses theatrale Spektakel als "descente" bezeichnet (Moudileno 2006: 116).<sup>8</sup>

Preisgekrönte *Sapeurs* werden eigens zu privaten und offiziellen feierlichen Anlässen eingeladen, wo sie zur Erhöhung des symbolischen Kapitals beitragen (Vinken 2013: 99). Die kompetitive Inszenierung von Mode und Körpern ist mithin, neben dem temporären Aufenthalt in Frankreich oder Belgien, ein zentrales Element der *Sape*-Bewegung; beide Praktiken sichern den sozialen Status und bringen im jeweiligen Kontext eigene "Modkörper" hervor, die sich mit Vainshtein als Teil einer "aspirational fashion" (2022: 183) bezeichnen lassen.

<sup>6</sup> Haußmann weist darauf hin, dass die *Sape* in der Aneignung von westlich gelesener Mode zudem die eigene soziale und ökonomische Machtlosigkeit zu kompensieren versucht und darüber hinaus eine bewusste Provokation setzt gegenüber der dominanten Gesellschaftsschicht im Kongo (Haußmann 2019: 312).

<sup>7</sup> Mittlerweile haben sich die Praktiken der *Sapeurs* zum Erwerb von exzentrischer Kleidung weiter ausdifferenziert; so tauschen oder entleihen sie auch Kleidung untereinander (ebd.: 309).

<sup>8</sup> Gandoulou hält zur *descente* fest: "[...] les sapeurs, en rentrant de vacances, racontent, mettent en scène Paris" (1989: 32). Und Haußmann hebt die karnevalesken Züge dieses Spektakels hervor (2019: 312).

Auch die konkrete physische Transformation ist in dieser Inszenierung von Modekörpern inbegriffen: So lassen sich viele *Sapeurs* während ihres Aufenthaltes in Europa die Haut bleichen und nehmen an Körpergewicht zu; beides sind Attribute, die die erfolgreiche Migration und die damit einhergehende Initiation als "Parisien" nach außen sichtbar machen sollen. Bis heute ist der *Sape*-Kult männlich dominiert, wenngleich zunehmend auch Frauen als *Sapeuses* in Erscheinung treten – indem sie sich in einer Art Crossdressing wiederum die männlichen Outfits aneignen (ebd.: 188).

Vainshthein hebt einerseits den Habitus einer "joy of resistance" und andererseits, in Anlehnung an Knox, die Tendenz zur "self-spectacularization" (ebd.: 182) der *Sape* hervor: "When venturing out, a sapeur turns everything he does into a deliberate spectacle: moving in an ostentiously theatrical manner, he greets his audience and delights it with a few witty jokes. Humor, irony, and sarcastic jibes are typical of members of the Sape" (ebd.). Hier deutet sich das Bild einer spielerischen, hyperbolischen Männlichkeit an, das vom *Sape*-Kult verkörpert wird, und mit seinem parodistischen Element in Zusammenhang steht.

Der Soziologe Justin Daniel Gandoulou unterstreicht die subjektkonstitutive Komponente des *Sape*-Kultes: In seiner Studie *Dandies à Bacongo. Le culte d'élégance dans la société congolaise contemporaine* (1989) stellt Gandoulou fest: "A travers l'artifice vestimentaire, le jeu des apparences, le Sapeur recherche, sur un mode magique, un état d'âme qui résume trois concepts essentiels: considération sociale, bonheur et liberté, tous interdépendants" (Gandoulou 1989: 161). Der *Sapeur* versucht demnach durch seinen Dresscode nichts weniger, als eine Art Seelenheil und positiven Gemütszustand herzustellen, der sich gleichermaßen aus seinem individuellen Glück und der sozialen Anerkennung speist. Ausgangs- und zugleich Endpunkt dieses Vorgehens ist, auch in Gandoulous Perspektive, eine Form der Selbstbespiegelung, die das Ineinanderspielen von *wearing* und *viewing* verdeutlicht. Dabei beleuchtet Gandoulou das kleidungstechnische Zur-Schau-Tragen in seiner scheinhaften Dimension auch durchaus kritisch: "Le Sapeur a une forte conscience de son être. Il devient le miroir de lui-même; il est porté à vouloir donner de lui-même l'image la plus brillante et la plus flatteuse. En outre, à tous ceux qui le regardent, il semble donner la sensation d'une réussite esthétique, ou mieux encore, l'image d'un accord intérieur satisfaisant. Ce faisant, il donne bien l'impression d'habiller non seulement son corps, mais également son ego" (ebd.: 161-162).

Diese Tendenz zur Selbst-Ausstellung der *Sape*-Kultur spiegelt sich gegenwärtig nicht zuletzt in einer erhöhten Aufmerksamkeit der visuellen und sozialen Medien wider, die von den *Sapeurs* zunehmend genutzt wird und zur globalen Reichweite des Kults beiträgt.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Vainshthein nennt etwa im Hinblick auf ein fotografisches Interesse die Arbeiten von Hector Mediavilla und Daniele Tamagni; in Ergänzung sei an dieser Stelle auf die Fotoarbeiten von Tariq Zaidi verwiesen ([www.tariqzaidi.com](http://www.tariqzaidi.com)), die in dem Band *Sapeurs. Ladies and Gentlemen of the Congo* (2021) erschienen sind. Der Band von Zaidi bewegt sich zwischen dokumentarischer Fotografie und Modefotografie und zeigt Aufnahmen von *Sapeurs* und *Sapeuses*, die zwischen 2017 und 2019 in Kinshasa und Brazzaville entstanden sind. Zaidi setzt es sich zum erklärten Ziel, die *Sapeurs* und *Sapeuses* in ihrer Wohnumgebung aufzunehmen und hebt damit offenbar auf eine kontrastreiche Darstellung des *Sape*-Phänomens ab: "But until now, no one had captured these fashionable dandies in the low-income communities they call home" (Zaidi 2021: 5). Interessanterweise erweisen sich die Fotografien jedoch auf einen zweiten Blick als stark durchkomponiert, so z.B. im Hinblick auf die Wahl der Bildausschnitte, die Raumaufteilung und die Farbwahl und -kombinationen.

### **Inszenierungen von Männlichkeit in der *Sape*-Kultur: Alain Mabanckous *Bleu-Blanc-Rouge***

Auch Alain Mabanckou inszeniert sich bei öffentlichen Auftritten sowie in den sozialen Medien bisweilen als *Sapeur* (Haußmann 2019: 313). Der in Kongo-Brazzaville geborene Autor migriert Ende der 1980er Jahre im Rahmen seines Jurastudiums nach Paris. Im Jahr 2002 wird er Professor für Frankophone Literaturen an der University of Michigan. Seit 2006 lehrt er dieses Fach an der University of California – Los Angeles (UCLA) (ebd.: 305).

Zwischen 1993 und 1997 publiziert Mabanckou zunächst Gedichtbände (als Gesamtausgabe erschienen in dem Band *Tant que les arbres s'enracineront dans la terre*, 2007), bevor er 1998 seinen ersten Roman *Bleu-Blanc-Rouge* veröffentlicht, der im Folgejahr mit dem *Grand prix littéraire d'Afrique noire* ausgezeichnet wird. In der Folge erscheinen u.a. die Romane *Et Dieu seul sait comment je dors* (2001), *African Psycho* (2003), *Verre cassé* (2005), *Mémoires de porc-épic* (2006)<sup>10</sup>, *Black Bazar* (2009), *Petit Piment* (2015) sowie die Essays *Lettre à Jimmy* (2007), *Le Sanglot de l'homme noir* (2012) und *Le monde est mon langage* (2016) (ebd.). Als Literaturwissenschaftler hat sich Mabanckou wiederholt mit dem Konzept der frankophonen Literatur auseinandergesetzt und dabei die einseitige, homogenisierende (westliche) Perspektive auf die "afrikanische" Literatur der Gegenwart kritisiert.<sup>11</sup>

Der Roman *Bleu-Blanc-Rouge* schreibt sich in eine thematisch-strukturelle Wende der kongolesischen Literatur nach 1980 ein: Fragmentarische Schreibweisen, eine verstärkte Befragung der narrativen Identität, Subversionen erzählerischer Codes sowie sprachliche Innovationen markieren eine postkoloniale Literatur, die manche Kritiker\*innen als postmodern lesen (Moudileno 2006: 5). *Bleu-Blanc-Rouge* führt beispielhaft vor, dass sich die Inszenierung und Befragung von Identitäten zunehmend zwischen den Kulturräumen Afrika und Europa abspielt und Nationengrenzen dabei in einer Bewegung der Passage beständig überschritten werden (ebd.: 107).

Erzählt wird die Geschichte des Protagonisten Massala-Massala, der aus der Ich-Perspektive von seiner gescheiterten Migration nach Paris berichtet. Seinem Vorbild Charles Moki, einem anerkannten *Sapeur* und "Parisien", nacheifernd migriert Massala-Massala von Pointe-Noire in die französische Hauptstadt, um dort die erfolgreiche Initiation zu erlangen. Nachdem er in Frankreich straffällig geworden ist, wird Massala-Massala jedoch abgeschoben und muss den Rückweg nach Pointe-Noire antreten.

Der Roman gliedert sich in zwei große Teile ("Le pays" und "Paris") und wird durch einen Prolog ("Ouverture") eingeleitet sowie durch einen Epilog ("Fermeture") abgeschlossen.<sup>12</sup> Die Paratexte schlagen einen nachdenklichen Ton an; Prolog und

<sup>10</sup> Ausgezeichnet mit dem Prix Renaudot 2006 (Boisseron 2008: 113).

<sup>11</sup> Vgl. hierzu etwa die Publikationen *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui* (2017), ein Sammelband, der u.a. Aufsätze von Achille Mbembe, Souleymane Bachir Diagne, Dominic Thomas, Lydie Moudileno, Dany Laférière und Alain Mabanckou selbst enthält, und den Aufsatz "Immigration, *Littérature-Monde*, and Universality: The Strange Fate of the African Writer", den Mabanckou 2011 in dem gemeinsam mit Dominic Thomas herausgegebenen Dossier *Sub-Saharan African Literature in Global Contexts* veröffentlicht hat. Hier hält Mabanckou fest: "The point is to reject the 'Africa' that has been served up for so many years. The point is to refuse the 'orders' whispered in the ear of African writers to get them to say or write what they are expected to say or write and thus close off any avenues to the exploration of their own diversity" (Mabanckou 2011: 85-86).

<sup>12</sup> Vgl. zu den Effekten der markanten Zweiteilung des Romans auch Moudileno 2001: 182-183.

Epilog situieren den introspektiven Monolog des Protagonisten zwischen Zeiten und Orten. Der Modus des neutralen Beobachters, der im Hauptteil vorherrscht, wird hier durch subjektive, emotionale Aussagen des Protagonisten durchbrochen.<sup>13</sup> "Ils m'attendent. Je suis leur seul recours. Je me sens chargé d'une mission qu'il faut accomplir à tout prix" (2010: 12) offenbart Massala-Massala etwa im Prolog. Zugleich legt besonders die Ouverture Massalas Bedürfnis nach einer ordnenden Rekapitulation der Geschehnisse dar: "Je voudrais que tout retrouve l'ordre chronologique" (ebd.: 26). Er selbst scheint sich zu diesem Zweck zu einer umfassenden, neutralen und sachlichen Beobachtung zu ermahnen, die die emotionalen Äußerungen einhegen kann: "Ce qui importe à ce stade, c'est de comprendre. De tout regarder sans pour autant tronquer ou falsifier les faits. Je ne voudrais plus revivre l'illusion qui m'a engagé dans cette voie" (ebd.: 27). Hier schwingt zugleich eine kritische Sicht auf die wirklichkeitsverzerrende Perspektive von Moki mit, die hier indirekt und proleptisch eingeführt und im Hauptteil zunehmend stärker thematisiert wird.

Der Epilog beleuchtet die zyklische Struktur der Migrationsbewegung nicht nur auf der Inhaltsebene ("Nous sommes pris dans un cercle", ebd.: 216), sondern setzt diese auch in struktureller Hinsicht um: Die prospektive Sicht der Fermeture knüpft an die retrospektiven Reflexionen des Prologs an und macht deutlich, dass Massala-Massala sich räumlich und zeitlich in einer ewigen Wiederkehr befindet, in der die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit zunehmend verschwimmen: "Je crois que je repartirai. Je ne peux demeurer avec un fiasco dans la conscience. C'est une affaire d'honneur. Oui, je repartirai pour la France...Repartir, ai-je dit ? Suis-je endormi ou éveillé ? Qu'importe. Le rêve et la réalité ici n'ont plus de frontière" (ebd.: 222).

*Bleu-Blanc-Rouge* greift minutiös Strukturelemente und kulturelle Codes der *Sape* auf und richtet die literarisierten Männlichkeitsbilder daran aus.<sup>14</sup> Zwar ist der Roman bisher schon mehrfach mit der *Sape* in Verbindung gebracht worden, eine Analyse der Inszenierung von Männlichkeit steht in diesem Zusammenhang jedoch noch aus.<sup>15</sup> Sie soll im Folgenden in der Verbindung mit den Themen Migration und Mode anhand ausgewählter Szenen näher betrachtet und insbesondere auf einen kritisch-parodistischen Zugang hin beleuchtet werden.

Es sind Mokis regelmäßige Reisen nach Paris, die die Romanhandlung strukturieren. Die Erwartungen der "compatriots" richten sich insbesondere auf seine Rückkehr nach Pointe-Noire, bei der sie häufig mit Geschenken bedacht werden und außerdem –und vor allem– zum Publikum seiner modischen Inszenierungen und körperlichen Veränderungen avancieren. "Moki est là" (ebd.: 36), "Moki était arrivé" (ebd.: 55) – diese wiederholten Feststellungen geben bisweilen den Anschein, die Bewohner von Pointe-Noire würden der Erscheinung eines göttlichen Wesens beiwohnen: "Moki était arrivé. Ce que nous remarquions de prime d'abord, c'était la couleur de sa peau. Rien à voir avec la nôtre, mal entretenue [...]. La sienne était blanchie à outrance" (ebd.: 60).

Von Beginn an wird der Migrationsprozess in *Bleu-Blanc-Rouge* als Ursprung einer positiven körperlichen Veränderung von Moki perspektiviert. Die körperliche Transformation gerät zum Indiz der gelungenen Initiation als "Parisien" und des erfolgreichen Aufenthaltes in Frankreich. Zuerst auf physischer Ebene zeigt sich

<sup>13</sup> Vgl. zur ambivalenten Erzählhaltung des Ich-Erzählers Gounougo 2020: 3.

<sup>14</sup> Außer in *Bleu-Blanc-Rouge* finden sich auch in Mabanckous Romanen *Black Bazar*, *Verre Cassé* und *Tais-toi et meurs* Bezüge zur *Sape* (Haußmann 2019: 314).

<sup>15</sup> Vgl. zu Betrachtungen des Romans im Kontext der *Sape* etwa die Arbeiten von Moudileno 2006, Boisseron 2008 und Haußmann 2019.



damit ein Distinktionsmerkmal, das Moki aus der Masse heraushebt und ins Zentrum der ungeteilten Aufmerksamkeit stellt, wie in der folgenden Erinnerung von Massala-Massala deutlich wird: "Je me rappelle ses multiples retours au pays alors que je n'avais pas encore mis les pieds en France. Ce pays de Blancs avait changé son existence. Il y avait une mutation, une métamorphose indéniable. [...] Ce n'étais plus le même Moki. Il était robuste, radieux et épanoui. [...] Je suivais ses faits et ses gestes à la loupe. La France l'avait transfiguré. Elle avait cisailé ses habitudes, lui prescrivant une autre manière de vivre. Nous le constatâmes avec convoitise" (ebd.: 40).

Der Ich-Erzähler beobachtet und beschreibt an dieser Stelle minutiös die umfassende Metamorphose von Moki; es wird deutlich, dass seine Wahrnehmung sich ausschließlich nach außen richtet, auf Mokis Verwandlungsprozess zum "Parisien", den Massala-Massala hier und an anderer Stelle im Hinblick auf die Aspekte Dresscodes, Körperrepräsentation, Habitus und Identitätsstruktur voller Bewunderung nachvollzieht. Der Ich-Erzähler wird auf diese Weise geradezu zu einem Resonanzraum für die Vorbildfigur Moki, seine eigene Identität tritt dabei in den Hintergrund. Er und die anderen Bewohner von Pointe-Noire zehren allein von Mokis Erscheinung, der sie einen hohen symbolischen Wert beimessen. Auf diese Weise wird Moki insbesondere für die männlichen Figuren des Romans zum nachahmenswerten Modell, ja zum Heilsbringer; von den weiblichen Figuren, die im Vergleich zum männlichen Figurenensemble deutlich passiv und typisiert gezeichnet sind, wird er verehrt und bewundert, was seine herausgehobene Rolle nur stärker konturiert.

An mehreren Stellen des Romans sind modische Inszenierungen von Moki beschrieben. Die detaillierte Registrierung der modischen Auftritte, die teilweise an eine filmische Ästhetik erinnert, unterstreicht die choreographierte Funktion als Vorbildfigur und vermittelt zugleich die bereits angedeutete implizite patriarchale Hierarchie innerhalb des Figurenensembles: "Il devait marcher au ralenti, en suspension. Chacun de ses mouvements se décomposait dans une élégance détaillée. Aucun geste, aucun mouvement n'était de trop. Tout était programmé au millimètre près. Cette élégance perturbait la quiétude des jeunes filles du quartier. Elles ne parlaient que du Parisien. Elles s'atroupaient dans la rue principale pour le voir passer, lui lancer un bonjour timide et dévot. Elles l'épiaient, suivaient ses allées et venues, faisaient des pronostics sur son emploi du temps..." (ebd.: 61).

Während hier der fiktionale Raum noch uneingeschränkt zum Raum der Selbstbespiegelung Mokis und zur Bühne einer verkörperten, individuellen wie sozialen, Modeerfahrung<sup>16</sup> wird, sind später beobachtete Szenen, in denen Moki wortreich seine Erfahrungen als *Sapeur* beschreibt, bereits von einer kritischeren Sicht des Ich-Erzählers begleitet: "Ces rendez-vous étaient aussi une aubaine pour Moki qui allait marquer son influence, parler de lui, de Paris, et de ses exploits de dandy du temps des Aristocrates, un club de jeunes élégants du quartier dont il avait été jadis le président. Relatait-il des événements véridiques ou menait-il en bateau son auditoire ? Personne ne pouvait répondre à cette question" (ebd.: 68).

Der kritische Unterton trägt sich im Roman zunehmend im Modus der Parodie weiter. In ihrer Dramaturgie legen die Auftritte Mokis zudem ein deutliches

<sup>16</sup> Massala-Massala beschreibt das Outfit von Moki bis in die kleinsten Details: "Ce jour qui me revient à l'esprit, il était vêtu d'un costume sur mesure de Francesco Smalto. Une chemise très transparente laissait deviner sa peau blanchie une fois qu'il avait tombé la veste publiquement. Sa cravate en soie arborait des motifs minuscules de la tour Eiffel. Il ne chaussait que des Weston et était le seul au pays à en posséder en crocodile ; le prix d'une paire était l'équivalent du salaire d'un ministre d'État du pays" (2010 : 69).

Zeugnis ab von der hierarchischen Binnenorganisation des männlichen Figurenensembles, die in der Sicht von Massala-Massala spielerisch-überzeichnet erscheint und von ihm bisweilen ins Lächerliche gezogen wird. So sind die Brüder von Moki als Gehilfen des *Sapeur* tätig und verantwortlich für die reibungslose und effektvolle modische Inszenierung, eine personelle Konstellation, die vom Erzähler ironisch kommentiert wird: "Dupond et Dupont jouaient un rôle de premier plan dans la réussite de ces rendez-vous. Chacun avait une tâche précise. Un d'eux ouvrait la portière de la voiture. L'autre tenait une ombrelle au-dessus de la tête du Parisien. Pas de rayon de soleil sur sa peau fragile. Aussitôt qu'il était hors de véhicule, s'avisant que les regards étaient braqués sur lui, il se livrait à une démonstration proche d'un défilé de mode, au grand bonheur des fanatiques qui assiégeaient la buvette" (ebd.: 70).

In seiner detaillierten Analyse, die durchaus mit dem parodierenden Duktus einhergeht, stellt Massala-Massala fest, dass die Brüder von der Abhängigkeitsbeziehung letztlich profitieren: "Les frères de Moki profitaient du règne de leur aîné pur imposer le leur. Tout jeune qui rêvait de discuter avec le Parisien devait transiter par eux. Deux frères inséparables. Si inséparables que nous les surnommions, en secret cela s'entend, Dupond et Dupont, comme dans les aventures de *Tintin*. Ils devenaient insupportables, vaniteux, plus royalistes que le roi, califes à la place du calife" (ebd.: 66–67). Der charakterliche Verfall der beiden Brüder wird hier vom Ich-Erzähler als Folge des (symbolischen) Machtzuwachses gedeutet. Dass sich sein kritisch-parodistischer Blick vorrangig an den Verhaltensweisen des männlichen Figurenensembles entzündet, kann einerseits als implizite Kritik an den patriarchalen Strukturen des *Sape*-Kultes gelesen werden, die die weiblichen Figuren, wie zuvor beschrieben, wiederholt zu Statistinnen und Randfiguren herabstufen und allein im Hinblick auf die *Sapeurs* in Erscheinung treten lassen; andererseits werden die durch die *Sape* transportierten Männlichkeitsbilder selbst dadurch in eine kritische Perspektive gerückt.

Der zweite Teil des Romans, "Paris", der die Migration von Massala-Massala zum Thema macht, baut diese kritische Sicht weiter aus. Es ist bezeichnend für die Charakterisierung des Ich-Erzählers, dass dieser im ersten Teil des Romans auffällig konturlos, nahezu unscheinbar bleibt, obwohl dem Leser nahezu ausschließlich seine Perspektive des Geschehens vermittelt wird. Dies ändert sich im zweiten Teil, als Massala-Massala selbst nach Paris reist. In der Folge seiner eigenen Migrationserfahrung tritt die Identität des Ich-Erzählers verstärkt in Erscheinung: Es kommt zu einer regelrechten 'Identitätsexplosion' des Protagonisten, zu einer Aufspaltung und Multiplikation seiner Ich-Struktur ("Je ne suis plus une seule personne. Je suis plusieurs à la fois. [...] C'est une question de dédoublement", ebd.: 127), der in der Überzeichnung wiederum ein parodistisches Element innewohnt.<sup>17</sup>

Angekommen in Paris, legt Massala-Massala seinen Namen ab und lebt dort fortan als Marcel Bonaventure, ein sprechender Name, ebenso wie sein ursprünglicher. Im rekapitulierenden Blick zurück erscheint der Protagonist jedoch noch immer über diesen abrupten Namens- und Identitätswechsel erstaunt zu sein: "Porter un autre nom. Oublier le sien pour les besoins de la cause. S'éloigner du monde ordinaire, du monde de tous les jours. Être à la marge du tout. Moi, Marcel Bonaventure, je dis et redis que jusqu'au jour où j'ai foulé la terre de France, ce lundi 15 octobre, à l'aube, mon nom était encore Massala-Massala. Le même nom répété deux fois. Dans notre patois, cela veut dire : ce qui reste restera, ce qui demeure demeura. Le

<sup>17</sup> Vgl. zur Identitätsaufspaltung des Protagonisten auch Gounougo 2020: 9.

nom de mon père. Le nom de mon grand-père, de mes arrière-grand-parents. Je pensais que le nom était éternel, immuable. Je pensais que le nom reflétait l'image d'un passé, d'une existence, d'une histoire de famille, de ses heurts, de ses déchirements, de sa grandeur, de sa décadence ou de son déshonneur. Qui, je pensais que le nom était sacré. Qu'on ne le changeait pas comme on change de vêtements pour mettre ceux qui correspondent à une réception donnée. Qu'on ne prenait pas un autre nom comme ça, sans savoir d'où il vient et quoi d'autre que vous le porte" (ebd.: 127).

Die diegetischen Geschehnisse führen die Semantik beider Namen *ad absurdum*. Massala-Massala/Marcel Bonaventure ist weder standhaft, noch ist die Reise nach Paris von Erfolg und Glück geprägt. Doch für die Entwicklung einer kritischen Perspektive auf sich selbst ist es entscheidend, dass der Protagonist nicht bei einem bloßen Erstaunen über das Erlebte stehenbleibt. Es gelingt ihm, eine Metaperspektive einzunehmen und auf diese Weise der (Selbst-)Parodie ein Stück weit Einhalt zu gebieten: "Je n'étais qu'un oisillon. J'ai volé par mimétisme. Voilà pourquoi je me suis retrouvé ici..." (ebd.: 128). An dieser Stelle setzt ein Bewusstwerdungsprozess ein, der den Weg weist für eine mögliche Befreiung aus der Reproduktionslogik, der mimetischen Erfüllung einer fremdgesteuerten Rolle. Und es schließt sich der Kreis zum ersten Teil des Romans, in dem Massala-Massala an einer Stelle bereits festgestellt hatte: "J'étais l'ombre de Moki. C'est lui qui m'a façonné. A son image. Il avait cautionné mes songes par sa manière d'être. Une manière d'être que je n'oublierai pas..." (ebd.: 39). In der emanzipierenden Dynamik von Wiederholung und Differenz löst der Protagonist schließlich den im Prolog an sich selbst formulierten Anspruch ein: "De tout regarder sans pour autant tronquer ou falsifier les faits. Je ne voudrais plus revivre l'illusion qui m'a engagé dans cette voie" (ebd.: 27).

Das wesentliche verbindende Element in der zyklischen Struktur des Romans ist also weniger die unhinterfragte Wiederkehr der Initiationsreise und der mit ihr verbundenen Codes und Rituale, die der Ich-Erzähler vielmehr als haltlos und oberflächlich demaskiert, sondern die allmähliche, spielerisch-parodistische Subversion einer inszenierten, letztlich fiktiven Männlichkeit im *Sape*-Kult. Der ironisch-parodistischen Tonlage des Romans, die sich in der Erzählstimme konzentriert, gelingt es damit, das Alleinstellungsmerkmal von 'erfolgreicher' Männlichkeit – die Anhäufung von ökonomischem und symbolischem Kapital in der Figur von Moki – zu hinterfragen.

Der Protagonist befindet sich dabei zugleich innerhalb und außerhalb des Hyperbolischen und der Ironie: Massala-Massala agiert zunächst als passiver Zuschauer und Bewunderer und ist somit erster Garant und Teil des Spiels, der Übertreibung und der erfolgreichen Inszenierung von Moki als *Sapeur*. Im Handlungsverlauf distanziert er sich jedoch zunehmend von Mokis Gebaren und kritisiert implizit dessen Mimikry-Verhalten; auch und vor allem seine eigene gescheiterte Initiation hinterfragt schließlich den Habitus des "Parisien", der auf eine Aufrechterhaltung der Fiktion angewiesen ist, um seine Rolle als idealtypischer *Sapeur* und vermeintlicher Heilsbringer erfolgreich zu spielen.

Die Figur Massala-Massala kann somit einerseits als eine Art Gegenentwurf zum *Sapeur* gelesen werden. Seine introspektive und selbstkritische Sicht, die sich vor allem in den Paratexten, abgesetzt von der eigentlichen Handlung, offenbart, steht einer offensiven, nach außen gerichteten Selbstbespiegelung diametral entgegen. Nichtsdestotrotz zehrt auch Massala-Massala andererseits von performativen Strategien der Selbstinszenierung. Nicht selten erscheinen auch sie überzeichnet und parodiert – etwa in der dramatisch geschilderten Identitätsaufspaltung oder dem

beflissenen Anspruch einer wahrheitsgetreuen Rekapitulation der Fakten. Darüber hinaus erscheint das Verhalten des Protagonisten nicht immer konsistent, spielt er doch mit dem Gedanken, einen neuen Migrationsversuch zu unternehmen. Es ist also die heterogene Vielzahl der Männlichkeitsbilder, die hier mit einem kritischen Blick bedacht wird und in den postmodernen Wirbel narrativer Identitätsexplosionen und unzuverlässiger Erzähler gerät. Die kulturgeschichtliche Folie und der Habitus der *Sape*-Bewegung erhält in diesem Zusammenhang ohne Zweifel eine katalysierende Funktion.

## Bibliographie

- Boisseron, Bénédicte (2008): "Potlatch transnational dans *Bleu-blanc-rouge* d'Alain Mabanckou", in: *Dalhousie French Studies*, vol. 84, 113–119.
- Connell, R.W. (1995): *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Curry, Thommy J. (2021): "Foreword. Black Maleness as a Deleterious Category", in: Kitossa, Tamari (Hg.): *Appealing because he is appalling: Black Masculinities, Colonialism, and Erotic Racism*. Edmonton: University of Alberta Press, XI–XXVI.
- Gandoulou, Justin Daniel (1989): *Dandies à Bacongo. Le culte d'élégance dans la société congolaise contemporaine*. Paris: L'Harmattan.
- Geczy, Adam / Karaminas, Vicki (2017): "Introduction", in: Geczy, Adam / Karaminas, Vicki (Hg.): *Fashion and Masculinities in Popular Culture*. London: Routledge, 1–6.
- Gounougo, Aboubakar (2020): "Sémiotisation et littérisation de la focalisation dans le roman *Bleu-Blanc-Rouge* d'Alain Mabanckou", in: *Multilinguales* 14:1-17. doi: <https://doi.org/10.4000/multilinguales.5798>
- Hale, Thomas A. (2010): "Masculinity in the West African Epic", in: Nabsuta Mugambi, Helen / Allan, Tuzyline Jita (Hg.): *Masculinities in African Literary and Cultural Texts*. Oxfordshire: Ayebia Clarke Publishing, 25–34.
- Haußmann, Diana (2019): *Zelebrieren, Vergessen, Erneuern. Das Spannungsfeld der Afrikanität bei Fatou Diome, Léonora Miano und Alain Mabanckou*. Berlin: Frank & Timme.
- Hibbins, Raymond / Pease, Bob (2009): "Men and Masculinities on the Move. Introduction", in: Donaldson, Mike / Hibbins, Raymond / Howson, Richard / Pease, Bob (Hg.): *Migrant Men. Critical Studies of Masculinities and the Migrant Experience*. New York: Routledge, 1–19.
- Holland, Kathryn (2005): "The troubled masculinities in Tsitsi Dangarembga's *Nervous Condition*", in: Ouzgane, Lahoucine / Morrell, Robert (Hg.): *African Masculinities. Men in Africa from the Late Nineteenth Century to the Present*. New York: Palgrave Macmillan, 121–136.
- Kaiser, Alfons (2009): "Oscar Wilde in den Tropen". <https://www.faz.net/aktuell/stil/mode-design/mode/die-sapeurs-oscar-wilde-in-den-tropen-1881537.html>. [Letzter Zugriff 13.3.2019]
- Karaminas, Vicki / Geczy, Adam / Church Gibson, Pamela (2022): "Introduction", in: Karaminas, Vicki / Geczy, Adam / Church Gibson, Pamela (Hg.): *Fashionable Masculinities: Queers, Pimp Daddies, and Lumbersexuals*. New

- Brunswick / Camden / Newark / New Jersey / London: Rutgers University Press, 1–8.
- Karentzos, Alexandra (2013): "Traveling Fashion. Transkulturalität und Globalisierung", in: Haehnel, Birgit et al. (Hg.): *Querformat. Zeitschrift für Zeitgenössisches, Kunst, Populärkultur. N° 6. Anziehen! Transkulturelle Moden*. Bielefeld: transcript, 10–14.
- Lehnert, Gertrud (2006): *Die Kunst der Mode*. Oldenburg: dbv.
- Lehnert, Gertrud (2014): "Einleitung", in: Lehnert, Gertrud (Hg.): *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*. Bielefeld: transcript, 7–14.
- Lehnert, Gertrud (2015): "Mode als kulturelle Praxis", in: Gürtler, Christa / Hausbacher, Eva (Hg.): *Kleiderfragen. Mode und Kulturwissenschaft*. Bielefeld: transcript, 29–43.
- Loreck, Hanne (2016): "La Sape: Eine Fallstudie zu Mode und Sichtbarkeit im postkolonialen Kontext", in: Vinken, Barbara (Hg.): *Die Blumen der Mode. Klassische und neue Texte zur Philosophie der Mode*. Stuttgart: Klett-Cotta, 466–481.
- Mabanckou, Alain (2010): *Bleu-Blanc-Rouge*. Paris: Présence Africaine.
- Mabanckou, Alain (2011): "Immigration, *Littérature-Monde*, and Universality: The Strange Fate of the African Writer", in: Mabanckou, Alain / Thomas, Dominic (Hg.): *Sub-Saharan African Literature in Global Contexts. Yale French Studies*. New Haven: Yale University, 75–87.
- Mabanckou, Alain (2017): *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*. Paris: Éditions du Seuil.
- Morrell, Robert / Swart, Sandra (2005): "Men in the Third World. Postcolonial Perspectives on Masculinity", in: *Handbook of Studies on Men and Masculinities*. Thousand Oaks, California: Sage Publications, 90–113.
- Moudileno, Lydie (2001): "La fiction de la migration: Manipulation des corps et des récits dans *Bleu Blanc Rouge* d'Alain Mabanckou", in: *Présence Africaine*, n° 163-164, 182–189.
- Moudileno, Lydie (2006): *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*. Paris: Éditions Karthala.
- Ouzgane, Lahoucine / Morrell, Robert (2005): "African Masculinities: An Introduction", in: Ouzgane, Lahoucine / Morrell, Robert (Hg.): *African Masculinities. Men in Africa from the Late Nineteenth Century to the Present*. New York: Palgrave Macmillan, 1–20.
- Thomas, Dominic (2003): "Fashion Matters: La Sape and Vestimentary Codes in Transnational Contexts and Urban Diasporas", in: *MLN*, vol. 18, n° 4, 947–973.
- Vainshtheim, Olga (2022): "Dandyism revisited. From the English Gent to the Sapeur", in: Karaminas, Vicki / Geczy, Adam / Church Gibson, Pamela (Hg.): *Fashionable Masculinities: Queers, Pimp Daddies, and Lumbersexuals*. New Brunswick / Camden / Newark / New Jersey / London: Rutgers University Press, 177–191.
- van Hoven, Bettina / Hörschelmann, Kathrin (2005): *Spaces of masculinities*. New York: Routledge.

Vinken, Barabara (2013): *Angezogen. Das Geheimnis der Mode*. Stuttgart: Klett-Cotta.

Zaidi, Tariq (2021): "Sapeurs. Ladies and Gentlemen of the Congo", in: Zaidi, Tariq: *Sapeurs. Ladies and Gentlemen of the Congo*. Heidelberg: Kehrer, 5–6.