

Eva Kimminich (Hrsg.) 11/1

Rap: More than Words

Sonderdruck

2003



PETER LANG
Europäischer Verlag der Wissenschaften

INHALTSVERZEICHNIS

Rap: More than words – Eine Zwischenbilanz:
3 Jahrzehnte Hip Hop – 3 Jahrzehnte Hip Hop-Forschung VII

Richard Shusterman
Pragmatismus, Rap und Gewalt 1

Albert Scharenberg
Globalität und Nationalismus
im afro-amerikanischen Hip Hop 13

Arno Scholz
Kulturelle Hybridität und Strategien der Appropriation
an Beispielen des romanischen Rap 45

Dietmar Hüser
„Sex & crime & rap-music“
Amerika im französischen Rap
zwischen Traum und Alptraum 67

Sébastien Barrio
Underground-Rap in Bobigny:
Ideologie einer populären Kultur 97

Sex & crime & rap music – Amerika-Bilder und Französisch-Sein in einer globalen Weltordnung

Dietmar Hüser (Saarbrücken)

Summary:

Often considered by non-initiated as being a pure copy of the transatlantic original, rap music in France is on the contrary highly autonomous and an accepted part of the French tradition of political songs. Comparing topics and values, there are enormous differences between the American and the French scene. After having dealt with productive local appropriation processes of such a global musical style in the 1980's and 1990's, the article analyzes the critical attitude of hexagonal rappers to fellow-artists and groups in the United States judged to be too materialistic, too violent, too sexist and too mono-ethnic. The impact that such hetero-images produce must be seen as a fundamental factor of their autoimage, not to be always socially integrated perhaps, but to be culturally French. Songs and interviews showing to what a great extent young people, frequently deriving from minority ethnic groups, believe in traditional republican models of integration adapted to their own profit, rap music in France finally shares the classical discourse of a French cultural exception.

Résumé:

Souvent dénoncée comme une pure copie d'un genre nord-américain par des observateurs peu avisés, la musique rap en France peut au contraire revendiquer un statut hautement autonome ainsi qu'une place reconnue dans la tradition française de la chanson engagée. Non seulement au niveau des sujets abordés, mais aussi au niveau des valeurs véhiculées, le fossé que représente l'atlantique est immense. Après avoir jeté quelques lumières sur les processus productifs d'appropriation locale d'un genre global dans les années 1980 et 1990, l'article analyse l'attitude critique des rappeurs hexagonaux vis-à-vis d'une scène nord-américaine jugée, en général, pas trop matérialiste, violente, sexiste et ethniquement exclusive. Le poids de ces images de l'autre s'avère un facteur constitutif d'une auto-image d'être, non pas toujours socialement intégré sans doute, mais culturellement français. Révélant, à travers des chansons et des interviews, à quel point des jeunes, d'origine immigrée pour la plupart, ont intériorisé les modèles traditionnels d'intégration républicaine en les retournant à leur profit, la musique rap en France finit par s'intégrer dans un discours assez classique d'exception culturelle française.

Rap und Hip-Hop beschreiben musikalische und gesellschaftliche Phänomene, die Jugend- und Populärkultur im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts ganz wesentlich mitgeprägt haben. Fast überall auf der Welt, im Norden wie im Süden, im Westen wie im Osten, sind Spielarten zu finden, die sich mehr oder weniger an amerikanischen Vorbildern orientieren, mehr oder weniger auf nationale, regionale und lokale Traditionslinien rekurrieren. Rap-Musik, neben Tanz und Graffiti die Hauptader und Triebfeder der Hip-Hop-Bewegung, gilt längst nicht mehr als eine Domäne farbiger Minderheiten in den Vereinigten Staaten, nicht einmal der Nordamerikaner im ganzen. Gewisse geographische Wurzeln mag das Genre mit Recht beanspruchen, kaum aber geographische Grenzen.

I. Populäre Kultur und globale Welt

Wie andere populäre Musik- und Ausdrucksformen afro-amerikanischen Ursprungs zuvor haben Rap und Hip-Hop weit über die Neue Welt hinaus Anerkennung und Verbreitung gefunden, sind fast überall auf dem Erdball erhältlich und erfolgreich. Was Eric Hobsbawm in der Alten Welt als vorrangiges Attraktionspotential für Jazz, später dann für Rock, ausgemacht hat: amerikanisch-modern, ekstatisch-tanzbar, ohrenbetäubend-unkonventionell, nicht zuletzt jugendlich-rebellisch,¹ trifft gleichermaßen auf die frühe Rap-Rezeption zu. An welchem Ort und in welcher Sprache Rap auch immer betrieben wird: Basis und Form, Rhythmus und Schläge, Sprechgesang und Endlosschleifen sind gleich. Doch sind allein deshalb Künstler, die nicht aus dem Mutterland des Rap stammen, schicksalhaft dazu verdammt, die Vorbilder zu kopieren, anstatt Eigenständiges zu produzieren? Oder bieten die Stücke, wie sie Rapper auf den Straßen und Bühnen der Welt zur Aufführung bringen, ein viel breiteres Spektrum an Inszenierungen und Interpretationen, maßgeblich beeinflusst durch das politische, soziale, wirtschaftliche und kulturelle Umfeld vor Ort, in dem Menschen das Globale lokal aufnehmen, auslegen, aneignen und umdeuten?²

Ohne das Gewicht politischer, sozio-ökonomischer und kultureller Unterschiede und Abhängigkeiten sowie des darin angelegten Konflikt-

¹ Vgl. Eric J. Hobsbawm, *Uncommon people. Resistance, rebellion and jazz*, London: Weidenfeld & Nicolson 1998: 268-271; ausführlich über die populärkulturellen Wege von der Neuen in die Alte Welt, ebd.: 295-303.

² Ausführlich dazu Dietmar Hüser, *RAPublikanische Synthese: Eine Zeitschicht populärer Musik und politischer Kultur*. Köln: Böhlau 2003: 45-66.

potentials ausblenden zu wollen, sind doch gerade die lokalen Rezeptionsprozesse globaler Kulturofferten komplexer und kontrastreicher, als dies klassische kulturimperialistische Konzepte nahelegen. Zu kurz kommt sowohl die produktive Spannung solcher Vorgänge und die darin liegende Chance, Alltagspraktiken und Lebenshorizonte kulturell auszudifferenzieren, als auch die ambivalente Wechselseitigkeit der Durchdringung von universalisiertem Partikularem und partikularisiertem Universalen in einer globalen Welt.³ Mithin verlaufen Kulturtransfers nicht nach einem einspurigen „Trickle-down“-Schema, bei dem Produkt und Botschaft auf den Empfänger herunterrieseln, dort kontextunabhängig und für den Entsender kalkulierbar einheitlich aufgesogen und verinnerlicht werden. Vielmehr meinen kulturelle Objekte und Praktiken durchaus Unterschiedliches für verschiedene Individuen und Gruppen. Sinn und Bedeutung lassen sich nicht von oben herab dekretieren, sondern entstehen in einem komplexen Beziehungsgeflecht zwischen Kulturproduzenten, Kulturobjekten und Kulturkonsumenten, gründen vor allem tief in den alltäglichen lebensweltlichen Praktiken und Erfahrungen der Menschen.⁴

Auch Rap-Musik bildet zugleich einen Bestandteil der globalen wie der lokalen Ordnung, gleicht weniger einer Kabel-TV-Einbahnstraße als einer Internet-Kreuzung mit unzähligen weitverzweigten Zugängen und Knotenpunkten. Beide Aspekte gehören zusammen: einmal die weltweite Zirkulation kultureller Waren und Güter, Stile und Techniken, ohne deren Referenz keine lokale Rap-Szene auskommen kann; zum anderen die dort jeweils spezifischen Aneignungsformen, die verschiedenartigen Prismen musikalischer Rezeption und Reartikulation.⁵ Rap und Hip-Hop verweisen auf junge Menschen, die gleichzeitig an weltumspannenden Musikgenres partizipieren und vor Ort kulturelles Anders-Sein demonstrieren. Vorgezeichnet sind nicht etwa die Wege in die homogenisierte populäre Weltmusik, eher schon – und sei es aufgrund kultureller Missverständnisse als mittelbar einer der wirksamsten Strategien gegen grenzenlosen Einheitsbrei – in fortschreitende kulturelle Pluralisierung, in ein Mehr an Vielfalt und Anreiz für Austausch. Hörer, die sich mit ehemals unzugänglichen fremden Stilen familiarisieren, werden potentiell unabhängiger gegenüber

³ Pointiert Roland Robertson, *Globalization: Social theory and global culture*. London: Sage 1992: 100; zuletzt etwa Jean-Pierre Warnier, *La mondialisation de la culture*. Paris: La Découverte 1999: 93-97.

⁴ Vgl. Mark Gottdiener, *Postmodern semiotics: Material culture and the forms of postmodern life*. Oxford: Blackwell 1995: 25-31, 177-187.

⁵ Dazu Adam Krims, *Rap music and the poetics of identity*. Cambridge: Cambridge University Press 2000: 198f.

unterhaltungsindustriellen Grundsatzentscheidungen und sich der eigenen relativen Macht bewußt. Für Künstler erhöhen sich die Chancen, lokal kontrollierte Produkte global marktgerecht zu plazieren.⁶

Ob dies tatsächlich einen Prozeß kennzeichnet, der Menschen in einer globalen, transnationalen Kultur zusammenführt und über kurz oder lang das Ende nationaler Musikrichtungen einläutet, bleibt jedoch fraglich. Von einer multikulturellen und multikolorierten Jugend zu sprechen, der es vor allem darum geht, sich abseits jedweder nationaler Identitätszuschreibung „eine gemeinschaftliche Weltidentität“ zu zimmern, scheint überzogen. Zumindest geben die musikalischen Inspirationsquellen und „cross-over“-Anreicherungen des Rap, vor allem aber die Liedtexte und -botschaften, solch weitreichende Folgerungen kaum her. Zu fest sind sie über die allgemeinen Aussagen hinaus, wie sie sich aus den universellen Hip-Hop-Werten der Zulu-Nation herleiten, verwurzelt in jeweils eindeutig nationalen, regionalen oder lokalen Traditionslinien, Bezugsmustern und Problemlagen. Eher läßt sich deshalb von einer Art Oberflächenglobalisierung sprechen, bei der sich Akteure vor Ort universellen Tendenzen gegenübersehen, sie vereinnahmen und verarbeiten, um daraus ein Produkt sui generis herzustellen.

Rap ist weitaus mehr als eine Übersetzung in die Sprache eigener Herkunfts- und Erfahrungsräume, nämlich deren autonomer Ausfluß und Spiegelbild. Es mag daher weniger erstaunen, wenn Griechen davon überzeugt sind, Rap gehe auf altgriechisch Rhapsodie zurück, und der beliebte Liedermacher Dionysios Savopulos den modernen Sprechgesang als Einheit von Logos, Melos und Rhythmos in den säkularen Traditionen des griechischen Kulturlebens verortet.⁷ Oder wenn sich aus französischem Rap eher die Ideale einer kosmopolitischen Nation herauslesen lassen, die gemeinsame demokratisch-republikanische Wertbestände beim Wort nimmt, auf eine aktive und offene, dialogische und reflexive Identitätskonstruktion setzt und die unterschiedlichen kulturellen Quellen, aus denen diese sich speist, als Bereicherung empfindet.⁸ Neben anderen Fällen bestätigt gerade das französische Beispiel, daß nicht allein Verkaufsziffern außerhalb der Vereinigten Staaten die globale Rolle amerikanischer Rap-

⁶ Vgl. Deanna Campbell Robinson / Elisabeth B. Buck / Marlene Cuthbert, *Music at the margins: Popular music and global cultural diversity*. Newbury Park / London: Sage 1991: 258ff.

⁷ Vgl. Hans Eideneier, *Von Rhapsodie zu Rap: Aspekte der griechischen Sprachgeschichte von Homer bis heute*. Tübingen: Narr 1999: 17, 206f.

⁸ Zu kulturellem Pluralismus und kosmopolitischer Nation vgl. Anthony Giddens, *Der dritte Weg: Die Erneuerung der sozialen Demokratie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp: 1999: 155-160.

Musik charakterisiert. Mehr noch spiegelt sie sich letztlich in der Quantität und Originalität lokaler Rap-Szenen wider sowie in der dort an den Tag gelegten musikalischen, inhaltlichen und sprachlichen Autonomie. Fast scheint es, als befände sich Europa auf bestem Wege, dank all seiner national- wie regionalspezifischen Erinnerungs- und Identitätsmuster, Kriegs- und Migrationserfahrungen, Kolonial- und Folgekonflikte einen eigenen mythischen Rap-Raum mit gänzlich „un-amerikanischen“ Zügen auszubilden.⁹

Im Folgenden sollen zunächst einige Schlaglichter auf Rap-Musik in den Vereinigten Staaten sowie die produktive Aneignung und zunehmende Eigenständigkeit des Genres im Frankreich der achtziger und neunziger Jahre geworfen werden (II.). Dann geht es um Amerikabilder, wie Rapper im Hexagon sie über die Verhältnisse jenseits des Atlantiks zeichnen, und um die Rolle, die solchen Fremdwahrnehmungen für die eigene Selbsteinschätzung, für das eigene Französisch-Sein zukommt. Denn stets nähren kritische Kommentare über eine als trostlos sexistisch und materialistisch, als exzessiv gewaltbezogen und ethnisch exklusiv empfundene Rap-Szene in der Neuen Welt das Bewußtsein für ganz andere Werte, Diskurse und Alltagspraktiken in Frankreich. Der Stolz auf die längst erreichte Autonomie, das Hochhalten anders gelagerter Verhältnisse und anders ausgerichteter Ideale sowie das grundsätzliche Ablehnen dominanter Muster amerikanischer Rap-Philosophie bilden zentrale Mosaiksteinchen im Bild verinnerlichten Französisch-Seins wie „republikanischer“ Integrationslogiken (III.). Auf der Folie französischer Einwanderungskontroversen der letzten beiden Jahrzehnte wird abschließend danach zu fragen sein, welche Aussagekraft populäre Artikulationsformen wie Rap und Hip-Hop beanspruchen können für Debatten über die Integration von Jugendlichen aus Migrationskontexten (IV.).

II. Rap-Wurzeln und Franko-Knospen

Rap nahm seine Anfänge jenseits des Atlantiks und verweist zunächst einmal auf das Erbe musikalischer Ausdrucks- und Protestformen afro-amerikanischer Bevölkerungsgruppen in den Vereinigten Staaten,¹⁰ die sich bis in das frühe 17. Jahrhundert zurückverfolgen lassen. Im kreativen

⁹ Vgl. Simon Frith, „Anglo-America and its discontents.“ In: *Cultural Studies* 5 (1991): 263-269 (268f.).

¹⁰ Zuletzt auf den Punkt gebracht bei Brian Dorsey, *Spirituality, sensuality, literacy: Blues, jazz and rap as music and poetry*. Wien: Braumüller 2000: 329f.

Spannungsfeld schwarzer Urheberschaft und weißer Aneignung mochten sich Stile wie der Blues im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, der Jazz um die Jahrhundertwende oder der Gospel gut zwei Jahrzehnte später popularisieren und kommerzialisieren, Anhänger und Nachahmer finden weit über die Vereinigten Staaten hinaus. Weiter mochten sie Synergieprozesse auf den Weg bringen, kulturelles Grenzüberschreiten fernab binärer Schemata und partielles Neuaushandeln dominanter bzw. untergeordneter gesellschaftlicher Positionen.¹¹ Und doch blieben sie nicht minder, ob explizit oder implizit, musikalische Manifeste kultureller wie politischer Selbstvergewisserung und „diasporisch verstandener Identität“ im Sinne eines „schwarzen Atlantik“.¹²

Über Jahrhunderte barg „black music“ die Chance, Ausbeutung und Unterdrückung, Ausgrenzung und Rassentrennung zu beklagen, die „Hölle auf Erden“¹³ anzuprangern. In welcher Form auch immer, Musik war das Medium, das der eigenen Sicht der Dinge zum Recht verhalf, den eigenen Geschichten und Weltentwürfen. Dennoch nimmt Rap nicht einfach die Fäden älterer Rhetorik- und Musikpraktiken auf und spinnt sie weiter, vielmehr gestaltet das Genre aus afro-amerikanischen Traditionsbeständen als einer Ingredienz unter anderen mittels modernster Techniken etwas völlig Neues gestaltet. Durch das Beherrschen hochentwickelter elektronischer Geräte, das Betonen der Dringlichkeit des Momentanen und Lokalen, das Vereinnahmen, Verwenden und Vermischen eingeführter Sounds und Stile,¹⁴ das Basteln neuer Produkte und Bedeutungen auf der Grundlage traditioneller Oralität und postmoderner Technologie,¹⁵ öffnet Rap den Blick für Zukünftiges und erlaubt eine kritische Bestandsaufnahme hartnäckiger Relikte schwarzer Kultur. Blues als Klassik und Jazz als Moderne

¹¹ Vgl. allgemein Stuart Hall, „What is this ‚black‘ in black popular culture.“ In: Gina Dent (Hg.), *Black popular culture*. Seattle: Bay Press 1992: 21-33 (28f.).

¹² Vgl. Paul Gilroy, „Der Status der Differenz.“ In: Jan Engelmann (Hg.), *Die kleinen Unterschiede: Der Cultural Studies-Reader*. Frankfurt/M. / New York: Campus 1999: 123-139 (135).

¹³ Vgl. Jon M. Spencer, *Re-searching black music*. Knoxville. University of Tennessee Press 1996: XIV.

¹⁴ Dazu wegweisend Richard Shusterman, *Pragmatist aesthetics. Living beauty, rethinking art*. Oxford: Blackwell 1992, 202-211.

¹⁵ Vgl. Tricia Rose, *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Hannover und London: Wesleyan University Press 1994: 85; ausführlich dazu ebd.: 62-96.

afro-amerikanischer Musik zu beschreiben, meint zugleich, Rap einen Platz als postmoderner Abkömmling zuzuweisen.¹⁶

Als eigenständiges Musikgenre hat sich Rap aus der New Yorker Tanz- und Discoszene der späten siebziger Jahre herausgebildet. Seine Wiege liegt in der südlichen Bronx, damals einem der heruntergekommenen amerikanischen Ghettos überhaupt. Auf Antrieb breiten Anklang fanden die improvisierten Arrangements aus „rhythmic music and rhymed lyrics“¹⁷ unter schwarzen Teenagern der New Yorker Außenbezirke, sorgten aber nicht weniger für Furore unter hispanischen Jugendlichen lateinamerikanischer oder karibischer Herkunft.¹⁸ Deren schon anfangs gewichtige Rolle wird ebenso gern unterschlagen wie die zahlreicher weißer Vektoren im Musikgeschäft, die Rap adoptierten und nach besten Kräften förderten, als etablierte schwarze Verantwortliche bei Plattenfirmen und Großstadtradios Hip-Hop weder verstanden noch respektierten oder gar unterstützten.¹⁹

Rap begann sich in den achtziger Jahren national auszubreiten, musikalisch aufzufächern und politisch zu radikalisieren. Dem Publikumsinteresse tat dies keinen Abbruch, das Jahrzehnt sah Kassenschlager auf Kassenschlager folgen. Der subkulturell festive Charakter der Anfänge ging zurück, die Szene professionalisierte sich. Eine neue Generation betrat die Bühne, kritisch-intellektuell begleitet von einem anschwellenden Beobachtertröb journalistischer oder akademischer Provenienz. Viele Bands klangen nun aggressiver, äußerten sich provokativer, forderten ultimativer als die *Old School*. In Anknüpfung an die sechziger Jahre standen mit Gruppen wie Public Enemy, bald die Rap-Referenz weltweit, „black power“ und „nation of islam“ auf der Tagesordnung, offen nationalistische Tiraden, bisweilen drapiert mit antijüdischen Auslassungen. Ohne das ganze Spektrum zu repräsentieren, waren sie es, deren Kampfansagen die öffentlichen Debatten und deren Armeelook die Bilder über Rap in erster Linie bestimmten.

Ganz anders ausgerichtet wiederum entstand gegen Ende der achtziger Jahre in Compton und South Central, den Problemvierteln von Los Angeles, der Gangsta-Rap, der sich dank seiner „schmutzigen Fakten“

¹⁶ Vgl. Russel A. Potter, *Spectacular vernaculars: Hip-hop and the politics of postmodernism*. New York: State University of New York Press 1995: 18.

¹⁷ Vgl. Edward G. Armstrong, „The rhetoric of violence in rap and country music.“ In: *Sociological Inquiry* 63 (1993): 64-83 (66).

¹⁸ Vgl. Nick De Genova, „Check your head: The cultural politics of rap music.“ In: *Transition* 67 (1996): 123-137 (129f.).

¹⁹ Vgl. Nelson George, *Hip-hop America*. New York: Penguin Books 1999: 57ff.

rasch als eine überaus einträgliche Version entpuppen sollte.²⁰ Hochkodiert und provokativ, konsequent konkret und mächtig männlich, boten die Lieder romantisch verklärte Geschichten über den Gangsteralltag im Ghetto und plastische Schilderungen derber Alkohol- und Drogen-, Gewalt- und Sexexzesse. Dabei traten Frauen vornehmlich als Schlampe oder Huren in Erscheinung, junge Männer brachten sich nach Lust und Laune gegenseitig um, als handele es sich um eine neue Trendsportart.²¹ Schimpfwörterdurchtränkte und gewaltverherrlichende Texte riefen Jugendschützer und Sittenwächter auf den Plan, doch letztlich wirkten sich die skandalträchtigen Zensurdebatten wie auch der Kalte Krieg zwischen Ost- und Westküsten-Rap, der bald in handfeste Auseinandersetzungen mit tödlichem Ausgang münden sollte, eher umsatzfördernd aus und ließen das Medieninteresse weiter florieren.

Längst war der Hörerzuspruch über die Vereinigten Staaten, längst auch über die schwarze Fan-Gemeinde hinausgewachsen: Die Szene globalisierte und fragmentierte sich in den späten achtziger Jahren. Andere farbige Minderheiten eiferten den Vorbildern nach, hispanische Rapper wie Kid Frost, Mellow Man Ace oder El General verfaßten zweisprachige Titel und profilierten sich als Leitfiguren einer stetig anwachsenden Hip-Hop-Gemeinde unter Chicano- und Latino-Jugendlichen. Weiße Künstler, eher milieuverhaftet wie die Beastly Boys oder -fremd wie Vanilla Ice feierten Riesenerfolge und potenzierten die Marktfähigkeit des Genre bei den zahlungskräftigen Kindern nicht-farbiger Mittelschichten. Mehr und mehr meldeten sich Frauen zu Wort, aus der Perspektive einer doppelten Diskriminierung als Schwarze und als Frauen.²² Unmittelbar im Visier abgeschmackter Gewaltattituden und Machoparolen, gaben sie sich unbeeindruckt und selbstbewußt, blieben weder entschiedene Antworten noch die eigene Weltsicht schuldig.²³

²⁰ Dazu Ruth Mayer, *Schmutzige Fakten: Wie sich Differenz verkauft*, in: Tom Holert / Mark Terkessidis (Hg.), *Mainstream der Minderheiten: Pop in der Kontrollgesellschaft*. Berlin / Amsterdam: Edition ID-Archiv 1996: 153-168 (162f.).

²¹ Vgl. Brent Staples, *The politics of gangster rap*. New York Times, 27.8.93, nachgedruckt in: Adam Sexton, *Rap on rap: Straight-up-talk on hip-hop culture*. New York: Delta Book 1995: 78-80 (79).

²² Vgl. Robin Roberts, „Music videos, performance and resistance: feminist rappers.“ In: *Journal of Popular Culture* 25/2 (1991): 141-152 (144).

²³ Als besten problemorientierten Überblick zu den amerikanischen „Rap-Schwestern“ vgl. Rose, 1994: 146-182; pointierte Interviews bietet „Lost in music: Hip-Hop Queens“, Heike Blümner (1996), Arte, 10.1.99.

Die immer breitere Verankerung unterschiedlicher Rap-Trends in den neunziger Jahren haben deutlich gemacht, daß sie auch künftig für afro-amerikanische Jugendliche, ob Künstler, Produzenten oder Fans, eines der maßgeblichen Ausdrucksmittel sein werden sowie ein potentieller Agent gesellschaftlichen Wandels. Gleichzeitig vermag Rap, nicht zuletzt als generationsspezifische Antwort und Abgrenzung gegenüber der Country- oder Rock-Musik-Sozialisation der Eltern, Teenager über ethnische und soziale, religiöse und regionale Schranken hinweg musikalisch zu einen.²⁴ Ob die Richtung darüber hinaus ethnische Barrieren in den Vereinigten Staaten abzubauen hilft, bleibt allerdings fraglich.

Das Potential streitet niemand ab. Besonders die permanente Rede und Gegenrede, das „call-and-response“-Prinzip mit Antworten, die nicht vorhersehbar sind, und Fragen, die sich darauf einzulassen haben, könnte sich dazu eignen,²⁵ ein multiples Identitätsbewußtsein zu schaffen, das polarisierte Konfliktlinien transzendiert und als dritte Option zwischen essentialistisch-nationalistischen Positionen und liberalen Schmelztiegel-Theorien vermittelt.²⁶ Faktisch aber bleiben die gebotenen Möglichkeiten weitgehend unausgeschöpft. Die Realität des Ghetto-Alltags und die hochgradige ethnische Aufladung sozialer Konflikte sprechen dagegen, aber auch die Zusammensetzung der Gruppen, deren Motive und Aussagen: *Black-Power*-Parolen stellen Multi-Kultur-Ansinnen nach wie vor in den Schatten. Gerade französische Beobachter haben dies stets aufmerksam notiert,²⁷ sich auch des Eindrucks nicht erwehren können, daß der Grat zwischen künstlerischer Darstellung und wirklichem Leben bei einzelnen Protagonisten arg schmal gezogen war, allemal schmaler jedenfalls als in der heimatlichen Rap-Szene.²⁸

²⁴ Dazu Katina R. Stapleton, „From the margins to mainstream: the political power of hip-hop.“ In: *Media, Culture & Society* 20 (1998): 219-234 (231).

²⁵ Vgl. John F. Callahan, *In the african-american grain: the pursuit of voice in twentieth-century black fiction*. Chicago: University of Illinois Press 1988: 15-19; Gregory Stephens, „Interracial dialogue in rap music: Call-and-response in multicultural style.“ In: *New Formations* 16 (1992): 62-79 (78f.).

²⁶ Vgl. Potter, 1995: 19f., 142-146.

²⁷ Dazu die bislang wichtigsten Synthesen zu Rap und Hip-Hop in Frankreich: Hugues Bazin, *La culture hip-hop*. Paris: Desclée de Brouwer 1995: 26f.; Manuel Boucher, *Rap – Expression des lascars: Significations et enjeux du rap dans la société*. Paris: L'Harmattan 1999: 50f.; Christian Béthune, *Le rap. Une esthétique hors la loi*. Paris: Editions Autrement 1999: 201f.

²⁸ Dazu Yann Plougastel, „La rage rap.“ In: *L'Événement du Jeudi*, 5.4.90: 108-109; Sophie Grassin / Gilles Médioni, „Les guerriers du rap.“ In: *L'Express*,

Die Geschichte der Rap-Musik in Frankreich seit Anfang der achtziger Jahre weist manche bemerkenswerte Ähnlichkeit auf mit einer im Zeitraffer betrachteten Geschichte des Jazz, der dort nach dem Ersten Weltkrieg breiter Fuß zu fassen begann. Beide lassen sich erzählen als ein Emanzipationsprozeß der Aufnahme, der Aneignung und der Abwandlung eines transatlantischen Musikimports afro-amerikanischer Herkunft. Zunächst als ephemere Modeerscheinungen ohne hexagonale Zukunft gehandelt, vermochten die unter Jugendlichen zunehmend populären Stile den Charakter des Fremden abzustreifen und Eigenständigkeit zu beanspruchen,²⁹ gemessen am Eintreffen in der Alten Welt die Rap-Klänge in den neunziger Jahren rascher und autonomer noch als Jazz ein knappes halbes Jahrhundert zuvor.³⁰

Der „take-off“ erfolgte zu Beginn der neunziger Jahre. Dynamischer, kreativer und bodenständiger als zuvor, mit wachsendem Anspruch auf ein eigenes Gütesiegel, klopfte der „Rap-Camembert“ aus den peripheren „Bann-Räumen“ großstädtischer Zentren an die Tore des nationalen Musikmarktes. Musikalisch ging die Tendenz im Hexagon dahin, sich weniger auf Samples aus amerikanischen Plattenkatalogen zu verlassen, stattdessen mehr auf unterschiedliche eigene Chansontraditionen zurückzugreifen, schließlich auf autochthone, lange als minderwertig und schandhaft verpönte Klänge und kulturelle Besonderheiten, mochten sie nun dem reichhaltigen Repertoire regionaler Überlieferungen entstammen oder dem Fundus elterlicher Herkunftsländer der Immigrantenkinder. Erst recht waren es die Texte, die – auch und gerade im Fall Frankreich – den vielbeschworenen Globalisierungstrends, den Annahmen einer „World Music Youth Culture“ als eines massenkulturellen Einheitsbreis, Grenzen aufzeigten. Es waren die Grenzen prägender lokaler, regionaler oder nationa-

3.10.96: 120-123; Bernard Loupias, „La bataille du rap.“ In: *Le Nouvel Observateur*, 13.3.97: 20-24.

²⁹ Zum Jazz vgl. nun Ludovic Tournès, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*. Paris: Fayard 1999: 11f., 223-261.

³⁰ Zur Frühgeschichte des französischen Rap vgl. besonders die Interviews mit den Pionieren bei Desse & SBG, *Freestyle: Interviews*, Paris: Florent Massot / François Millet Editeurs 1993 sowie bei José-Louis Bocquet / Philippe Pierre-Adolphe, *Rap ta France – Témoignages*. Paris: Editions La Sirène 1996, 2. Auflage: *Rap ta France – Les rappers prennent la parole*. Paris: Editions J'ai lu 1999. Daneben die vorzüglichen Radio-Dokumentationen „1982-1987: le rap débarque en France“, Emmanuel Laurentin, *L'histoire en direct. France Culture*, 5.7. u. 19.7.99, sowie „10 ans de rap en France“, Tewfik Hakem, *Les chemins de la musique. France Culture*, 3.7. bis 7.7.00.

ler Bezugs- und Erfahrungsräume des Jugendalltags, an die sie stießen: in Politik, Gesellschaft und Kultur.

Niemand behauptet mehr ernsthaft, daß aktueller Rap in Frankreich noch allzu viel gemein hat mit einem transatlantischen Importprodukt.³¹ Nicht anders als französische Beobachter der amerikanischen Rap-Szene betonten Musikjournalisten und Wissenschaftler aus den Vereinigten Staaten, die über die Verhältnisse im Hexagon berichten, weniger das Gleichartige als das Andersartige, das für sie Authentische. Mehr noch: daß sich Rap dort „auf spezifisch Französisches einlasse“, erscheint als maßgebliche Ursache für die im europäischen Vergleich durchgängig konstatierten hohen Qualitätsstandards im Land.³² Gern werden unverwechselbare Züge französischer Rap-Musik herausgestrichen, die frühe Ausprägungen einer transatlantischen Imitationskultur rasch hinter sich gelassen habe.³³ Besonders beeindruckte Hörer aus der Neuen Welt die assoziationsreiche Sprache, die sich trefflich eigne für phantasievolle Reime und verblüffende Wortspiele, daneben die kulturelle und regionale Vielschichtigkeit: beispielsweise Hip-Hop-Klänge à la Marseille, in punkto Rhythmus und Sprachfluß genauso intensiv und dicht, aber weitaus sinnlicher als alles Amerikanische.³⁴ Schließlich gilt Rap in Frankreich als hochgradig intellektualisiert und politisch aufgeladen:

Die französische Realität ist eine ganz andere. [...] Du musst zur Volksschule gehen, dann aufs Gymnasium, dann in die Universität, weil Frankreich ein Land der Kultur, der Literatur, der Poesie, der Schriftsteller, des guten Essens und der Mode ist! [...] Frankreich ist ein Land mit einer großen Kultur, und den Franzosen ist es wichtig, sie in den Texten immer wieder aufs Neue zu erschaffen. [...] Es geht nicht um Rap als l'art pour l'art, es geht um Rap als Botschaft, um Rap für den Literaten, um Rap für das Bewusstsein.³⁵

³¹ Dazu schon André J. M. Prévos, „Transferts populaires entre la France et les Etats-Unis: Le cas de la musique rap.“ In: *Contemporary French Civilization* 16 (1992): 16-29 (20f.).

³² Vgl. Tricia Rose, 1994 auf einem Hip-Hop-Symposium in Oberhausen, zit. nach Diedrich Diederichsen, „Freiheit macht arm: Das Leben nach Rock „n“ Roll 1990-93.“ Köln: Kiepenheuer & Witsch 1993: 119.

³³ Vgl. K. Maurice Jones, *Say it loud!: The story of rap music*, Brookfield. Connecticut: The Millbrook Press 1994: 107.

³⁴ Vgl. George, 1999: 201.

³⁵ Vgl. M. D'Sousa, zit. nach Tony Mitchell, *Popular music and local identity: Rock, pop and rap in Europe and Oceania*. London / New York: Leicester University Press 1996: 41: „In France the reality is totally different. You have to go to school, then college, then university, because France is a country of culture, literature, poetry, writers, good food and fashion! [...] France is a country

Gewiss, dekontextualisierte oder fehldekodierte Übersetzungen mögen zu Buche schlagen, wenn es darum geht, respektive Ausdrucksweisen und Sinnzusammenhänge nachzuvollziehen und transatlantisch verständlich zu machen. Vielfach handelt es sich zunächst einmal um verklausulierte Inhalte und verschlüsselte Botschaften einer Welt-Musik für Vor-Ort-Menschen, für Fangemeinden und Insidergruppen im lokalen Raum. Auch verweist ein gleich buchstabierter Begriff nicht zwangsläufig auf eine gleiche Realität und kann bei wortwörtlicher Übertragung verzerrte Assoziationen wecken. Weder in die eine noch in die andere Richtung sind kulturelle Muster bruchlos zu transferieren. Dennoch läßt sich die Suche nach Unterschieden nationaler – wie regionaler – Rap-Szenen damit nicht einfach vom Tisch fegen. Eher schon spricht einiges dafür, angesichts potentieller Verzerrungen die politischen, sozio-ökonomischen und kulturellen Faktoren bis hin zu „une différence de conception du monde“³⁶ gebührend in Rechnung zu stellen, um dem Nährboden nationalspezifischer Ausprägungen auf die Spur zu kommen.

III. Amerikanische Fremdbilder und französische Selbstbilder

Seit langem schon entspricht die hochgradige Eigenständigkeit der französischen Rap-Szene nicht allein der Fremdeinschätzung auswärtiger Beobachter, sondern auch dem Selbstverständnis der französischen Künstler selbst, die bald erkannten, dass sie auf Dauer „keine Photokopie der Vereinigten Staaten sein konnten“,³⁷ sollte es mit Rap und Hip-Hop im Land vorangehen. Dabei lagen die Dinge anfangs durchaus anders, als den Pionieren der *Old School* eine Reise nach New York wie eine Pilgerfahrt nach Mekka vorkam. Völlig verändert kehrten die meisten heim, mit neuen Platten und Szene-Internas, mit neuem Look und Habitus, neuen Rhythmen und Tanzfiguren, neuen Vokabeln und Ideen. Manchmal mischten sich freilich einige Wermutstropfen in die Faszination für die

with a big culture, and it's important for people in France to recreate this culture in the lyrics. [...] It's not just rap for raps, it's rap for the message, rap for the writer, for the mind.“

³⁶ Vgl. Béthune, 1999: 201f.

³⁷ Vgl. Stomy Bugsy, Mitglied der Gruppe Ministère A.M.E.R. aus Garges-Sarcelles in der nördlichen Pariser Banlieue, im Gespräch mit Gilles Médioni, Rap, label Sarcelles. In: *L'Express*, 17.4.97: 104-106 (105).

Hip-Hop-Heimstätte, wollten doch die vorgefundenen gesellschaftlichen Verhältnisse nicht den Spielfilmvermittelten Amerikabildern entsprechen.³⁸

Weiterhin betrachten französischen Wortführer die Auseinandersetzung mit der amerikanischen Rap-Szene als ein Muß, gehen Ähnlichkeiten und Unterschieden auf den Grund, um am Ende trotz gemeinsamer musikalischer Wurzeln durchgängig die gewaltige transatlantische Diskrepanz zu konstatieren. Die Protagonisten mögen in vielfältigen Konkurrenzsituationen zueinander stehen und in vielem unterschiedlicher Meinung sein, in einem aber stimmen sie vollkommen überein: Frankreich ist nicht Amerika und das, was dort Rap und Hip-Hop ausmacht, alles andere als vorbildhaft. Allenfalls beeindruckt die technische Qualität amerikanischer Produktionen, musikalische Inspirationen stehen weiterhin auf der Tagesordnung. Ansonsten aber taugen den Rappern zufolge die Vereinigten Staaten in keinerlei Hinsicht als angemessene und attraktive Referenz.³⁹ Der beschämende Sexismus und übersteigerte Materialismus, die exzessiven Gewaltbezüge und ethnischen Abschottungstendenzen, die das dortige Milieu kennzeichne, nähren durchweg kritische Kommentare und Ressentiments. Durch solche Einstellungsmuster provozierte Reaktionen reichen von parodistischen Stücken, die Kollegen und Bombast in der Neuen Welt aufs Korn nehmen,⁴⁰ bis hin zu offenen Kampfansagen, wie bei den Nubians, einem Geschwister-Duo aus Bordeaux, das mit seiner ersten Platte, französischen Texten und einer Musikmischung aus Soul und Afro-Jazz große US-Erfolge feiern konnte:

Und das stört uns überhaupt nicht, klarzustellen, daß wir in ganz und gar nichts mit ihnen konform gehen: nicht in der Ghettoisierung, dem Separatismus, ihrer Vorstellung, es gäbe nichts Besseres für eine schwarze Frau als einen schwarzen Mann. [...] Und wir diskutieren nicht um der Diskussion willen. Alle haben doch das dringende Bedürfnis, eine Eintrittskarte in die Gesellschaft zu lösen, nach einem besseren Leben zu streben.⁴¹

³⁸ Vgl. Akhenaton, *L'Americano* (Métèque et mat, 1995). Akhenaton alias Philippe Fragione, Gründungsmittglied der Gruppe IAM aus Marseille, beschreibt in dem autobiographischen Stück die gesammelten Eindrücke und verlorenen Illusionen während eines ersten Aufenthalts bei seinen aus Sizilien stammenden Verwandten in New York im Sommer 1984.

³⁹ Vgl. Faf Larage, Interview von Jean-Eric Perrin, „Made in Marseille.“ In: *R.E.R. – Rap & Ragga* Nr. 27, März 1999; K-Mel im Gespräch mit DJ Wish, „L'Alliance contre-attaque.“ in: *R.A.P. – Rimes Anticonformistes Positives* Nr. 9, März 1999:16.

⁴⁰ Vgl. beispielsweise Suprême NTM, *Le rêve* (Paris sous les bombes 1995).

⁴¹ „Et on ne se gêne pas pour leur dire qu'on n'est pas d'accord avec eux sur tout: la ghettoisation, le séparatisme, leur idée qu'il n'y a rien de mieux pour une

Kaum ein Rapper in Frankreich, der nicht Genugtuung empfände über die Reife heimischer Produkte und deren Triumph bei den Zuhörern. „Gegenwärtig pfeifen die Jugendlichen auf amerikanischen Rap und wollen französischen,“ beschreibt Fabe die Entwicklung der neunziger Jahre, zumal sich die „Scheiß-Texte der Amis“ ohnehin nicht verstehen ließen, wie Freeman anfügt. Im übrigen schlage anders als in den Vereinigten Staaten ein eher literarisches als musikalisches Kulturverständnis auf das hiesige Klima durch, erklärt Rockin' Squat, mit Leuten, die nach Oxmo Puccino gewissenhaft, viel minuziöser als dort, auf Wortwahl und Bedeutungsfülle in den Stücken acht gäben.⁴² Vor allen Dingen stimme mittlerweile die Qualität, führt Eben aus: vorbei die Zeiten, als der Rückstand noch zehn Jahre betragen und der US-Import als Nonplusultra gegolten habe. Schon seit geraumer Zeit mache das Abkupfern keinen Sinn mehr, skizzieren Karima wie Stomy Bugsy die Lage, längst gewöhnen Franzosen keinen Blumentopf mehr, meint auch Lumumba, wenn sie Amis spielten, diese nachhätten, anstatt Wert auf die eigene Identität zu legen.⁴³

Dennoch sind für den ein oder anderen musikalische Fortschritte im Französisch-Sein durchaus möglich. Mista D. hält die Rhythmen und Klänge noch nicht für hundert prozentig hexagonal, der Gruppe Ghetto Youth Progress sind die Blicke über den Atlantik noch immer zu intensiv. Dabei entginge vielen, daß wir in Frankreich leben, zwar den Ost- oder Westküstensound nachahmen, niemals aber das gleiche ausdrücken kön-

femme noire qu'un homme noir. [...] Et nous discutons pas pour discuter. C'est un besoin à tous, d'entrer dans la société, d'aspirer à une élévation sociale.“ – Les Nubians, zit. nach Laurent Rigoulet, „Les Nubians, petites soeurs de l'Afro-Amérique.“ In: *Libération*, 15.6.99.

⁴² Vgl. Fabe, zit. nach Frank Frejnik, „Sacred Connexion – Les deux font la paire.“ In: *Groove*, Hors-série „Hip-Hop Français 98“, August 1998: 34-35 (34f.); Freeman, zit. nach Jean-Eric Perrin, „Freeman – Moudjahidin de la rime.“ In: *R.E.R. – Rap & Ragga* Nr. 27, März 1999: 14-19 (18); Rockin' Squat, zit. nach Pier Lotty, „Rockin' „Moksha“ Squat – L'Assassin.“ In: *Radikal – Le magazine du mouvement hip-hop* Nr. 23, Oktober 1998: 21; Jean-Eric Perrin, „Oxmo – Shurik'n.“ In: *R.E.R. – Rap & Ragga* Nr. 19, Mai 1998.

⁴³ Vgl. Eben von den 2 Neg' im Interview mit Frank Frejnik, „2 Bal / 2 Neg' – 2 en 1.“ In: *Groove* Nr. 1, Januar 1997: 58-60 (59); Karima von der Hip-Hop-Tanzformation Aktuel Force, zit. nach Sami Chebah, „Karima / Aktuel Force.“ In: *Radikal – Le magazine du mouvement hip-hop* Nr. 13, Oktober 1997: 88; Stomy Bugsy, zit. nach Gilles Médioni, „Rap, label Sarcelles.“ In: *L'Express*, 17.4.97: 104-106 (105); Lumumba von Section Camouflage, zit. nach Wamba / David Keita, „Section Camouflage: Les trafiquants de Diam's.“ In: *Radikal – Le magazine du mouvement hip-hop* Nr. 13, Oktober 1997: 15.

nen.⁴⁴ Denn was Texte und Themen anbelangt, Darbietungsformen und Verantwortungsbewußtsein, funktioniere Frankreich niemals wie die Staaten, betont S.Kiv, und es obläge den Rappern dafür zu sorgen, daß sich daran nichts ändere, stattdessen unsere Botschaften und Überzeugungen herüberkämen. Gemessen am amerikanischen behalte französischer Rap sein Gewissen, seine Verankerung in der Wirklichkeit, seinen elaborierten, seinen humanistischen Charakter, bilanziert Mc Solaar, während Ethik und Moral dort keine Rolle spiele: „Du hältst einen Geldschein hin, und schon rennen die los. Wir nicht [...]“, bringt NTM seine Wahrnehmung auf den Punkt. Umso mehr müsse laut Sléo den Amerikanisierungstendenzen der französischen Gesellschaft, egal ob sie nun auf einfachen Reflexen oder tiefliegenden Komplexen beruhten, Einhalt geboten werden:

Pour aller à Paris en sortant de ma téci [cité] / Téci, t'es si aveugle par les images des cainsri [(amé)ricains] / Que tu ne vois même pas quand ils se moquent de toi / Quand tu les imites, imites leurs mimiques / Quand tu flippes sur leurs vidéo-clips / Clip-clap par complexe ou simplement par pur réflexe / Ils influencent toute la France / Par leurs idées, leur décadence de vie / Même si t'as pas envie, tu es leur victime, de la dream team / Team, en millions de centimes.⁴⁵

Offene oder verbrämte Gewaltmotive sind im Franko-Rap die Ausnahme, keineswegs die Regel, und werden immer kritischer reflektiert.⁴⁶ Anders als beim Gangsta-Rap der Vereinigten Staaten hat sich kein durchgängiger Trend in diese Richtung entwickelt, geschweige denn eine der dominierenden, öffentlichkeitsprägenden Sparten des Genre überhaupt. Dies gilt auch für Frauenverachtendes.⁴⁷ Während gute Teile der amerikanischen Rap-Szene sich in Liedtexten und Videoclips extrem machistisch zeigen, Frauen als erotische Staffage dienen, reduziert auf Sex-Objekte in knappen

⁴⁴ Vgl. Mista D. von D.Abuz System, zit. nach Michaël Guedj, *L'armada de Mista D.*, in: *Radikal – Le magazine du mouvement hip-hop* Nr. 13, Oktober 1997: 28-29 (28); Ghetto Youth Progress, zit. nach Manu, *Ghetto Youth Progress*, in: *Longueur d'Ondes – Le magazine du rock français* Nr. 43, Sommer 1995: 40.

⁴⁵ Vgl. Sléo, *Joue le simple* (Ensemble pour 1 nouvelle aventure 1996).

⁴⁶ Zuletzt Eva Kimminich, „Enragement und Engagement: Beobachtungen und Gedanken zur Wort-Gewalt des französischen und frankophonen Rap.“ In: dies. / Claudia Krülls-Hepermann (Hg.), *Wort und Waffe*, Frankfurt/M.: Lang 2001: 141-174 (156ff.).

⁴⁷ Vgl. Tout Simplement Noir, „Gouta ma fonky bite.“ (Dans Paris nocturne 1996); dies., „A propos de tass2“ (ebd.); dies., „A propos de tass – 2ème volet“ (Le mal de la nuit 1997).

Bikinis, auf Schlampen und Huren, die sich den Bedürfnissen der Männerwelt anzupassen haben, dies ganz selbstverständlich und mit großem Vergnügen bewerkstelligen,⁴⁸ ist der Anteil derer, die sich im Hexagon darauf einlassen, weiterhin verschwindend gering. Im Gegenteil finden sich nicht wenige Stücke, in den sich männlichen Rapper über solche Vorstellungen mokieren, Frauen die Männer austricksen und als Machos bloßstellen,⁴⁹ fortbestehende gesellschaftliche Benachteiligungen angeprangert und mit latentem Rassismus gegenüber Nicht-Weißen auf eine Stufe gestellt werden.⁵⁰ Selbst die Plattenfirmen haben sich zurückgehalten und bislang nicht versucht, in Frankreich als lukrative Rap-Nische das zu besetzen, was in den Vereinigten Staaten seit langem Hochkonjunktur hat.

Als frankreichspezifisch verglichen mit den Vereinigten Staaten, als Spiegel hexagonaler Realität im allgemeinen wie vorstädtischer Gegebenheiten im besonderen, sehen Rapper schließlich die Chancen und Nachteile für ein gedeihliches Miteinander aller, unabhängig davon, ob nun die Eltern oder Großeltern schwarzafrikanischer, maghrebinischer oder hexagonaler Herkunft sind. Mag sein, daß dort die schwarzen Nationalisten eine Existenzberechtigung besitzen, mutmaßt NTM, hier nicht: die Probleme sind andere. Wer künstlich Unterschiede schaffe, der stelle Hindernisse auf,⁵¹ der agiere kontraproduktiv, wie Mc Solaar fürchtet, der beschwöre mit grobschlächtiger „*quête de combat*“ fremdenfeindliche Reaktionen herauf, anstatt diesen mit feinsinniger „*quête de savoir*“ bereits vorab den Wind aus den Segeln zu nehmen.⁵² Extremismus, Intoleranz und Rassismus die Stirn zu bieten und den Kampf anzusagen, meint aus Sicht

⁴⁸ Vgl. S. H. Fernando jr., *The new beats: culture, musique et attitudes hip-hop*. Paris: Kargo 2000: 270-271.

⁴⁹ Vgl. IAM, *Elle donne son corps avant son nom* (L'école du micro d'argent 1997); Mafia Trece, *Double jeu – Technique de pointe* (Cosa nostra 1998).

⁵⁰ Vgl. Assassin, *L'objet* (L'homicide volontaire 1996).

⁵¹ „Quand tu crées une différence, tu place des barrières. [...] Les nationalistes noirs américains ont sans doute une raison d'exister, ici non, les problèmes ne sont pas les mêmes.“ – Suprême NTM, Interview in: Best Nr. 276, Juillet 1991; ähnlich Ministère A.M.E.R. im Gespräch mit Dominique Mesmin, *Ministère A.M.E.R. Amerthune*, Rage Nr. 34, März 1998.

⁵² Vgl. Mc Solaar, Gespräch mit Sylvaine Pasquier, 2Mc Solaar, „La banlieue c'est ça.“ In: *L'Express*, 26.6.92: 44-47 (45f.), der ebd.: 46, ausführt, auch in der Banlieue gebe es einige unbeugsame Gruppen, doch erreiche deren Radikalismus bei weitem nicht amerikanisches Niveau. Schlichtweg eine Frage des Kontextes. – „Dans les banlieues, tu as quelques groupes irréductibles. Mais leur radicalisme est loin d'atteindre le niveau américain. Question de contexte.“

hexagonaler Künstler eben, dies in jeder nur denkbaren Form zu tun. Da bleibt kein Raum für „einen schwarzen Zionismus“, wohl aber für entsprechende US-Bilder, die bewirken, daß viele „mit den Amis wenig am Hut“ haben. Und ein Schwarzer in den Staaten, mag er auch rappen und schwarz sein wie ich, veranschaulicht Mystik, bleibt in erster Linie ein Amerikaner.⁵³

Frankreichs Rap-Welt steht für kulturelle Ausdrucksformen, die zwar mehrheitlich, längst aber nicht ausschließlich auf Impulse junger Franzosen aus Einwanderungskontexten zurückgehen. Die ethnische Durchmischung deckt sich mit den wohnräumlichen Gegebenheiten selbst in sensiblen *Banlieues à la française*, die sich nicht auf eine Stufe stellen lassen mit den homogeneren Ghettostrukturen in New York oder Los Angeles, wo die Wirklichkeit die Vorstellung noch übertreffe, wie etwa Mc Solaar aus eigener Anschauung zu wissen glaubt.⁵⁴ Transatlantische Vergleiche, um die in der Rap-Szene niemand herumkommt, fallen da kaum schmeichelhaft aus für die Neue Welt:

Dort drüben in den Staaten herrscht Rassentrennung, denn es gibt spezielle portorikanische, schwarze, chinesische, italienische Viertel. Hier in der Banlieue leben alle Rassen zusammen, sie sind vermischt, es gibt keine schwarzen Ghettos oder so was, hier kämpfen alle den gleichen Kampf.⁵⁵

Zwar sollte der Verweis auf die ganz andere Dimension, was die schiere Größenordnung, das inhärente Gewaltpotential und die ethnische Zusammensetzung anbelangt,⁵⁶ nicht von den tatsächlichen Problemen und deren

⁵³ Vgl. Mystik, Interview von DJ Wish, Djamatik vs. Mystik in: *R.A.P. – Rimes Anticonformistes Positives* Nr. 17, November 1999: 10-11 (11).

⁵⁴ Vgl. Mc Solaar im Gespräch mit Philippe Marer, „Mc Solaar – Phénix des hôtes de ce rap.“ In: *Longueur d'Ondes – Le magazine du rock français* Nr. 42, Frühjahr 1995: 31-35 (32).

⁵⁵ „Là-bas, aux States, c'est ségrégationniste, parce qu'il y a des quartiers spéciaux aux Portoricains, Blacks, Chinois, Italiens. Ici, dans les banlieues, il y a toutes les races, elles sont confondues, il n'y a pas de ghettos Blacks ou quoi que ce soit, c'est vrai, c'est le même combat.“ – Philippe von der Gruppe Tout Simplement aus der östlichen Pariser Banlieue, zit. nach Bazin, 1995: 116.

⁵⁶ Dazu Hervé Vieillard-Baron, *Les banlieues françaises ou le ghetto impossible*. La Tour d'Aigues: Editions de l'Aube 1994: 92f., 139ff.; zuletzt Sophie Body-Gendrot, *Les villes: la fin de la violence?* Paris: Presses de Sciences Po 2001: 26ff.

Ursachen in manchen Vierteln französischer Großsiedlungen ablenken.⁵⁷ Dennoch nähren besorgte Mutmaßungen über anstehende Ghettobildung in Frankreich letztlich Scheindebatten, die weder die Lage vor Ort noch den öffentlichen Handlungsrahmen angemessen beschreiben, geschweige denn historisch geprägte politisch-kulturelle Denk- und Verhaltensmuster der Betroffenen berücksichtigen.⁵⁸ Nur diese helfen aber die hohen Erwartungen gegenüber dem Staat erklären und die tiefe Enttäuschung, wenn dessen Initiativen hinter den republikanischen Gleichheitsgrundsätzen zurückbleiben. Logisch, daß französische Rap-Geschichten das eigene Leben und Erleben erzählen und im lokalen wohnräumlichen Umfeld spielen. Da schon die dortigen Misere, denen sich der Einzelne gegenüber sieht, voll und ganz ausreichen, dickleibige Beschwerdehefte zu füllen, bedarf es für Expression Direkt keiner Schwadronneure, die sich verpflichtet fühlen, meilenweit davon entfernte Ghetto-Fabeln aus Brooklyn aufzutischen.⁵⁹

Nicht die ethnische, vielmehr die soziale Frage ist es, die bei allen potentiellen Überlagerungen beider Phänomene selbst die schwierigsten hexagonalen Vorortbezirke in allererster Linie prägt. Die wohnräumliche Segregation betrifft weder alle noch ausschließlich Immigrantenfamilien, sondern Menschen verschiedener Provenienz in prekären Lebenslagen, deren gemeinsamer Nenner in akkumulierten sozio-ökonomischen Schattenseiten besteht. „Wird es dir nicht langsam zu bunt, wenn ein Kind schlechter lebt als ein Hund, [...], alle Jugendlichen, schwarz, weiß oder beur, sind vereint durch Wohnsilos und Wut bis zum geht nicht mehr,“⁶⁰ heißt es bei Saliha. Damit spiegeln Rap und Hip-Hop tatsächlich vorstädtische und französische Realitäten wider, zeichnen sie sich doch durch eine

⁵⁷ Vgl. Christian Bachmann / Nicole Le Guennec, *Violences urbaines: Ascension et chute des classes moyennes à travers cinquante ans de politique de la ville*. Paris: Albin Michel 1996: 354f.

⁵⁸ Vgl. François Dubet, „Les figures de la ville et la banlieue.“ In: *Sociologie du Travail* 37 (1995): 127-150 (142); daneben Rey, „La peur des banlieues.“ Ebd.: 39f.

⁵⁹ Vgl. Expression Direkt, Interview von Frank Frejnik: „Expression Direkt – Franc parler.“ In: *Groove*, Hors-série „Hip-Hop Français 97“, August 1997: 72, die fordern, „rappe ce que tu es“ anstatt „de raconter des histoires de cité où tu as l'impression d'être à Brooklyn.“

⁶⁰ „Comment peut-tu accepter qu'un gosse / Vive moins décevant que ton chien / Tu débordes d'indifférence et tu le traites de vauriens / Tous les jeunes, les blacks, les blancs, les beurs / Unis par les HLM et par la rage au coeur / [...] / Enfant du ghetto / [...] / Il n'y a pas de distinction raciale et pas de couleur de peau.“ – Saliha, *Enfants du ghetto* (Rapattitude 1990).

fast generelle ethnische Durchmischung aus, im Anspruch ohnehin, weitestgehend aber auch in der personellen, musikalischen und textlichen Praxis.

Doch während die alltäglichen Schwierigkeiten des Zusammenlebens und Gemeinsamdenkens in Krisenzeiten auf der Hand liegen, seit 1983/84 elektoralen Niederschlag im Aufstieg des Front National zu einem gewichtigen Faktor landesweiter Politik gefunden haben, bietet die Szene das krasse Gegenmodell: wie produktiv sich letztlich kulturelles Anders-Sein unter einem weiten französischen Dach auf die Umsetzung anvisierter Projekte auswirken kann.⁶¹ Rap mag eine Generationenfrage sein, aber keine „Geschichte der Hautfarbe“, skandiert die Gruppe *Timide et Sans Complexe*,⁶² nicht nur für die Musikproduzenten, wie *Assassin* nachträgt, auch für Rezipienten, denn vor den Stücken „sind alle Zuhörer gleich.“⁶³ „Das ist positiv, schließlich haben wir doch eine Portion Allgemeinbildung, wir haben gelesen und nachgedacht“, meint Aktefräze aus *Joey Starrs* Nachwuchsriege *Boss of Scandalz*, „und dann gibt es da noch die republikanische Schule, wo du die Welt siehst, mit Kindern unterschiedlicher Herkunft zusammenbist“, ergänzt G. Kill von den *2 Bal Nigets*.⁶⁴

Die wenigen Gruppen und gelegentlichen Textbezüge, die dem pluriethnischen Anspruch der Bewegung entgegenstehen, sind gern zitierte Ausnahmen. Doch *Afrojazz*, *Akademy X* oder *Les X* bestätigen nur die allgemeine Regel. Selbst die Pariser Formation *Tout Simplement Noir*, die amerikanische „*sex, crime and black power*“-Parolen am konsequentesten

⁶¹ „Différence ethnique, alliance de cultures / Voilà les raisons de notre progression, c'est sûr.“ – *Suprême NTM, Blanc et noir* (Autentik 1991).

⁶² „Ce n'est plus une histoire / De couleur: Nègre, Blanc ou Beur / Tous dans la même galère.“ – *Timide et Sans Complexe, Galère dans les banlieues* (Le feu dans le ghetto 1993); ähnlich *Ärsenik, Jour 2 tonnerre* (Quelques gouttes suffisent 1998): „On mise gros, on écrit pour rabzas [arabes] et négros / Blancs, jaunes et gris, on est trop à être yégris [grillés].“

⁶³ „On ne s'arrête pas à la couleur de peau / Quand Assassin fait un morceau tous les auditeurs sont égaux.“ – *Assassin, La flamme s'éteint* (L'homicide volontaire 1996).

⁶⁴ „C'est positif. On a une certaine culture générale, on a lu et réfléchi.“ – Aktefräze, zit. nach Olivier N'Guessan / Jean-Eric Perrin, „Boss of Scandalz Strategy.“ In: *R.E.R. – Rap & Ragga* Nr. 28, April 1999; „Et puis, il y a l'école républicaine multiraciale où tu vois la planète.“ – G. Kill, zit. nach Véronique Mortaigne, „Le rap français boude l'Amérique et aborde aux rives de l'Afrique.“ In: *Le Monde*, 5.4.99.

übernimmt,⁶⁵ gibt sich im Gespräch bei weitem zurückhaltender. Das Etikett „Verteidiger des schwarzen Volkes“ wollen sich die selbsternannten „*négros parigots*“ nicht unwidersprochen anheften lassen und verweisen auf die Zufälligkeit, als Schwarze zur Welt gekommen zu sein. In erster Linie fühlten sie sich als Menschenwesen, die Stücke könnten eine Menge Leute bewegen, egal welcher Orientierung oder Hautfarbe.⁶⁶

Schon die Zusammensetzung der Hip-Hop-Posses und Rap-Gruppen erlaubt kaum andere Aussagen und erinnert an einen bunten Gemischtwarenladen. Ausdrücklich konstituieren und definieren sie sich als französische *Black-Blanc-Beur*-Gruppen, die sich durch verschiedene schwarz- und nordafrikanische, durch antillisch-karibische, durch italienische, spanische und portugiesische, durch okzitanische und bretonische Anleihen, auch sprachlicher Art, bereichern lassen: Rap in Frankreich meint eben hundertprozentige Offenheit für kulturelle Mischformen aller Art.⁶⁷ Mit über einem Dutzend Mitgliedern eine Art Rap-Big-Band, trifft Mafia Trece das Selbstverständnis der Szene wie den Nagel auf den Kopf:

Wir sind unterschiedlichster Herkunft, unterschiedlichster Rassen, unterschiedlichster Erdteile, wir nehmen das in Anspruch und sind stolz darauf. Wir haben verschiedene Religionen bei uns versammelt, verschiedene Arten zu denken, und wir werden niemals eine einzige Ethnie oder einen einzigen Kontinent einklagen, wir sind stolz auf unsere musikalische, unsere kulturelle Kraft, die unsere Differenzen hervortreten läßt. [...] Der Rassismus muß aufhören.⁶⁸

⁶⁵ Vgl. z.B. Tout Simplement Noir, *Le peuple noir* (Dans Paris nocturne 1996).

⁶⁶ „Il se trouve qu'on est Noirs, mais on dira que c'est une coincidence, on est des êtres humains avant tout. Il y a plein de gens qui peuvent se sentir touchés par nos textes, peu importe le bord ou la couleur.“ – Tout Simplement Noir, Interview mit Arnaud Fraisse, „Tout Simplement Noir – Des mots qui font mâle.“ In: *Groove* Nr. 12, Januar 1998: 48-51 (50). Ähnlich relativierend bei Nachfragen die Gruppe Armagedon aus Villiers Le Bel, zit. nach Jean-Pierre Seck, „Armagedon – Apocalypse Verbale.“ In: *L'Affiche – Le magazine des autres musiques* Nr. 80, Mai 2000: 24.

⁶⁷ Vgl. DJ Choice, in Montreal geborener Diskjockey algerisch-amerikanischer Herkunft, Mitglied der frankophonen Rap-Formation Dubmatique aus dem Quebec, zit. nach DJ Wish, „Tabernacle – Souviens-toi Dubmatique.“ In: *R.A.P. – Rimes Anticonformistes Positives* Nr. 17, November 1999: 24.

⁶⁸ „Nous, on est de toutes les origines, de toutes les races, de tous les continents, on le revendique et on en est fiers. Il y a différentes religions chez nous, différentes façons de penser, et on ne revendiquera jamais une seule ethnie ni un seul continent, on est fiers de notre puissance musicale, culturelle, qui fait qu'on est si différents. [...] Le racisme doit stopper.“ – OGK von der Gruppe

Rapper und Hip-Hopper sehen sich als Klageführer sozialer Schiefen in den schwierigen Vorstadtvierteln, zugleich aber als Exponenten einer neuen, einer positiven Lesart der Banlieue, als Nachweis, daß Kulturen nicht nur an den Rändern sprießen, wie Michel de Certeau skizziert hat,⁶⁹ sondern auch von den Rändern her in die Mitte hineinwachsen und dort Wurzeln schlagen. Nicht zuletzt geht es um die Verbreitung vorstädtischer Realitäten, die komplexer sind als miserabilistische Diskurse und die meisten Bilder, die Franzosen im Kopf haben, ohne die Verhältnisse vor Ort zu kennen. Es gilt fragwürdigen Gleichsetzungen von Jugend, Immigration und Banlieue mit Erfolglosigkeit, Gewalttätigkeit und Integrationsunfähigkeit den Boden zu entziehen. Vorbilder auf der Grundlage eines „Gewissensvertrages“⁷⁰ wollen Rapper sein, über den pluri-ethnischen Charakter der Bewegung etwa ein positives Bild des Einwanderers zeichnen,⁷¹ über die künstlerischen Fähigkeiten ein für allemal klarstellen, daß die Banlieue-Jugend neben dem „*parler des cités*“ ein lupenreines Hochfranzösisch beherrscht:

Unsere Musik, das ist unser Image. Und dieses Image, das erhält irgendwann einen Status, [...], das ist eben superwichtig für uns. Wir haben fünf Schwarze und einen Araber, wir repräsentieren also die Afrikaner, die Antiller und die Araber, mit einem Mikro. Und nachweisen, daß wir gute Musik machen, das ist schon ein Engagement. Das ist ein positives Bild, den ganzen Leuten, die nie die Möglichkeit haben, die Cités kennenzulernen, vor Augen zu führen, daß es Leute gibt, die da rauskommen können, und die nicht nur Argot sprechen, nicht nur Banlieue-Slang, sondern sich einfach ganz normal ausdrücken können. Wirklich, das ist uns superwichtig.⁷²

Mafia Trece aus Paris im Interview mit Jean-Eric Perrin, „Mafia Trece.“ In: *R.E.R. – Rap & Ragga* Nr. 29, Mai 1999.

⁶⁹ Vgl. Michel de Certeau, *La culture au pluriel*. Paris: Union générale d'éditions 1974, Neuausgabe Paris: Seuil 1993: 213.

⁷⁰ Vgl. dazu IAM, *Contrat de conscience* (Ombre et lumière – Volume unique 1993), wo es zu ungerechtfertigten Amalgamierungen heißt: „Beaucoup de gens en ont assez de l'association / Rap – racisme – banlieue en équation.“

⁷¹ Vgl. Arbi von der Gruppe Mafia Maghrébine, zit. nach Pier Lotty, „100% Arbi.“ In: *Radikal – Le magazine du mouvement hip-hop* Nr. 28, März 1999: 34.

⁷² „Notre musique, c'est notre image. Et l'image, à un moment, a un statut, [...] c'est super important, quoi. Donc, il y a cinq noirs et un arabe, on représente les Africains, les Antillais et les Arabes, tu vois, avec un micro. Et prouver qu'on fait de la bonne musique, déjà c'est un engagement. C'est une image positive, à montrer à toutes les personnes qui n'ont jamais la possibilité d'aller dans les cités, de voir qu'il y a des personnes qui peuvent s'en sortir, et qui ne

likanische Ideale und Symbole. Rap-Musik und Hip-Hop-Bewegung artikulieren ein akutes Bedürfnis, die Praktiken den Diskursen anzugleichen und einer neuen republikanischen Synthese den Weg zu ebnet: einer „Rappublikansynthese“, die persönlichen Werthaltungen und Schlüsselkonzepten, Alltagserfahrungen und Verhaltensbotschaften, angemessen Rechnung trägt, daneben den Jugendlichen als Akteuren eigener Integration den gebotenen Respekt zollt und entsprechende Zukunftschancen eröffnet.

Neben der Attraktivität des republikanischen Modells gilt es die Normalität eines „gelebten“ Frankreich hervorzuheben. Eine Ursache, warum „wir Frankreich als unser Land betrachten“, sind folgenschwere Fremdheitserfahrungen bei Aufenthalt im Heimatland der Eltern, mit Verwandten und Bekannten, die sie als Franzosen abtun, wie sie im Hexagon häufig als Afrikaner abgetan werden.⁷⁷ Immigrantenkinder mögen grundsätzlich in einem kulturellen Doppelbezug aufwachsen, doch bei allen Bezugspunkten zu den familiären Wurzeln gilt es doch das französische Umfeld, das von Kindesbeinen an den schulischen wie freizeithlichen Alltag in erster Linie prägt, nicht zu unterschätzen:

Da drüben haben sie mich Einwanderer genannt. Logisch, logischer jedenfalls dort als hier. Für mich zumindest, weil ich hier geboren bin. Und ich habe wirklich die ganze französische Kultur auf Lager, eingegraben in meinem Kopf eben. So ist das. Ich lebe in beiden Kulturen, doch letztlich hat die französische Kultur die Oberhand gewonnen.⁷⁸

Für die Selbstverständlichkeit des Nationalen neben dem Lokalen wie für die hochgradige nationale Imprägnierung lokaler Vorstadtwelten zeichnen nicht nur Schule und Freizeit, Sprachpraxis und Banlieue-Ästhetik verantwortlich. Profund französisch sind viele andere Bezugsrahmen, das gesamte berufliche Umfeld etwa, in dem sich Rapper bewegen, die Wettbewerbe, an denen sie teilnehmen, die Zuhörer, auf die sie zielen, die Massenmedien, die sie bekannt machen, die Netzwerke, die sie sich aufbauen, die Produktionsfirmen, die sie begründen, der Plattenmarkt, den sie

⁷⁷ Vgl. Mr. R, Mitglied der Gruppe 3 Coups und des Posse *Ménage à 3*, im Gespräch mit Philippe Roizès, „*Ménage à 3 – Le cheval de trois*.“ In: *R.E.R. – Rap & Ragga* Nr. 21, Juli / August 1998.

⁷⁸ „On m’a appelé immigré là-bas. C’est logique. C’est plus logique là-bas qu’ici. Pour moi, parce que je suis né ici. Et j’ai vraiment toute la culture française, je l’ai enfouie dans ma tête, quoi. Donc, voilà. J’ai les deux cultures mélangées et, malgré tout, ce qu’on peut dire, c’est que la culture française a pris le dessus.“ – Yazid, Rapper aus Saint-Denis, zit. nach „*Je rap, donc je suis*“, Dokumentation von Philippe Roizès, Arte, 26.10.99.

ins Auge fassen. Ständig dient die französische Musikbranche als Referenzfeld, denn „wir leben nun einmal in Frankreich“, wie Raggasonic dies auf den Punkt bringt, „und das, was wir machen, das machen wir mit den Leuten, denen wir alle Tage über den Weg laufen.“⁷⁹

Besonders wo es um politikrelevante Fragen geht, um Ansprechpartner für Klagen und Rezepte, steht Frankreich als emotional spürbarer und angreifbarer Nationalstaat im Mittelpunkt. Mit dem Hexagon als einschlägigem Raum für Protestartikulation, den dort Regierenden und Regierten als ausschlaggebendem Adressatenkreis für Botschaften, reflektieren Rap-Stücke ganz spezifisch französische Politikstile und Rituale, Konflikte. Oftmals geht mit passioniert geführten Auseinandersetzungen ein hohes Maß notorischer Selbstbezogenheit einher, das gerade außerhalb des Landes als politisch-kulturelle Besonderheit gilt.⁸⁰ Konsequente Stellung zu beziehen und heftige Kritik zu äußern, bedeutet aber zwangsläufig, den Dialog in dieser Form und keiner anderen aufzunehmen und fortzuschreiben. Politik *à la française* und die breiten Angriffsflächen hehrer Ideale und universaler Ansprüche behindern nicht etwa nationale Bindungswirkungen und Integrationsprozesse, sondern begünstigen diese letzten Endes.

Bände sprechen auch die zahllosen Rap-Rekurse auf Vorbilder aus dem Panthéon nationaler Poesiegrößen und Wortkünstler, von Ronsard und Rimbaud bis Prévert, Perce und Queneau, von Ferré und Brassens über Bobby Lapointe bis zu Serge Gainsbourg. „*Quoi de plus normal, c’est la culture française*“, verteidigt sich Flèche Bleue, Rapper der Gruppe *Aktivist*,⁸¹ als sollte das Einordnen in solche Ahnenreihen untermauern, daß es schwierig sein dürfte, französischer zu sein als sie selbst. Und was könnte die erreichte Eigenständigkeit der französischen Rap-Szene besser dokumentieren, was die bewußte Aneignung der einheimischen Tradition aus Poetischem, Populärem und Politischem besser reflektieren, was das akute Anerkannt- und Integriertseinwollen in Nation und Gesellschaft besser symbolisieren als ein Doppelalbum, auf dem Rapper französische

⁷⁹ „Et puis, on habite la France, et ce qu’on fait on le fait avec les gens qu’on croise tous les jours.“ – Raggasonic im Gespräch mit Frank Frejnik, „Raggasonic – Ragga c’est plus fort que toi!“ In: *Groove*, Hors-série „Hip-Hop Français 97“, August 1997: 12-13 (13).

⁸⁰ Pragnant Laurent Wirth, *L’exception française. 19e - 20e siècles*. Paris: Colin 2000: 7, 92f.

⁸¹ Vgl. Flèche Bleue, Interview mit Frank Frejnik, „Aktivist – Agitateur depuis 1995.“ In: *Groove* Nr. 12, Januar 1998: 60-63 (63). Ähnlich Oxmo Puccino, Interview von Pif für *Octane 99 – Magazine*; vgl. http://www.99octane.com/articles/interview/00059/article_main.html.

Chanson-Klassiker der letzten Jahrzehnte neu vertonen. Bezeichnenderweise lautet der Untertitel „Des sons nouveaux pour des paroles éternelles“, „Neue Klänge für unsterbliche Texte“.⁸²

Kaum weniger selbstverständlich sind Anspielungen auf die sprachliche Verwurzelung sowie auf Schönheit und Reichtum des Französischen. Verglichen mit dem Englischen ließe sich die Sprache zwar schwieriger handhaben, was Rap-Rhythmen und volltönende Reime anbelangt, besäße aber dafür den unschätzbaren Vorteil, eine einzige Sache zehn Mal häufiger und vielsagender mit anderen Worten auszudrücken. Und wie hätte Englisch jemals eine echte Alternative sein können: „Wir sprechen doch den ganzen Tag französisch.“⁸³ Gemeint ist damit nicht ein praxisorientiertes „Akkommodationsfranzösisch“, vielmehr „un Français de base à orientation culturelle“.⁸⁴ Überdeutlich macht dies bereits der entschiedene Wille, Begriffsfertigkeit wie Sprachvermögen permanent zu vervollkommen und Texte in hyperkorrekter Art und Weise darzubieten, die möglichst jeglicher denkbaren Kritik standhält und das eigene Französisch-Sein unter Beweis stellt.⁸⁵ Geradezu absurd erscheint es Zebda, einer der engagiertesten Gruppen der Szene, Zweifel daran zu hegen:

Denn wenn wir auch algerischer Herkunft sind, so sind wir doch im tiefsten Inneren durch und durch französisch, geradezu gallisch. Lange habe ich mich ge-

⁸² Geehrt werden Préverts „Les feuilles mortes“, Piafs „Hymne à l'amour“, Brassens „Mourir pour des idées“, Ferrés „J'aim'pas l'pognon“ oder Brels „Ne me quitte pas“ sowie zwei Dutzend weitere geläufige Stücke, unter anderem von Hugues Aufray, Charles Aznavour, Alain Bashung, Georges Brassens, Jacques Brel, Francis Cabrel, Léo Ferré, Serge Gainsbourg, Johnny Hallyday, Maxime Leforestier, Yves Montand, Georges Moustaki, Michel Polnareff, Renaud und Alain Souchon. Vgl. „L'hip-hopée: La grande épopée du Hip-Hop français – Des sons nouveaux pour des paroles éternelles“, Blackdoor Record / EMI, 2000. Ähnliche Konzeption zuletzt beim Album „Hexagone 2001 – [...] rien n'a changé“, Virgin, 2001, das Neubearbeitungen der engagiertesten Renaud-Chansons durch namhafte Rapper enthält.

⁸³ Vgl. Suprême NTM, zit. nach Loup, „Suprême NTM sus aux racontards.“ In: *Longueur d'Ondes* – Le papier des chants rock Nr. 30, Frühjahr 1991: 23, sowie nach Olivier Cachin, „La bombe Nick ta mère.“ In: *L'Affiche*, Février 1996.

⁸⁴ Begriffsunterscheidung von „un Français de base à orientation pratique“ gegenüber „un Français de base à orientation culturelle“ bei Sélim Abou, *L'identité culturelle. Relations interethniques et problèmes d'acculturation*. Paris: Pluriel 1995: 109.

⁸⁵ Die Liebe zur französischen Sprache und die Hyperkorrektheit der Texte betont auch Béthune, 1999: 187-192.

schämt, es mir einzugestehen, doch schließlich habe ich es akzeptiert: ‚Verdammt, was bin ich bloß erzfranzösisch!‘ Während ich also einerseits die Politiker immer von Integration reden höre, sehe ich andererseits die Freunde, Immigrantenkinder, und auch sie: verdammt erzfranzösisch, das ist schon dramatisch [...] Ihr einziges Ziel, das ist einen offenen Kamin zu haben, einen Hund, einen Stereoplattenspieler, ein Haus, [...] im Grunde wie jeder Franzose. ‚Es lebe Frankreich‘, auf französisch zu schreiben erlaubt, das Ausländerproblem auf den Boden der Tatsachen zurückzuführen und den Politikern zu antworten: ‚Hört endlich auf, von Integration zu schwafeln, wir sind französisch!‘ Das ist doch eine unbezweifelbare Gewißheit.⁸⁶

Das kulturelle Integriert-Sein der Rapper steht außer Frage, nicht weniger aber das soziale Integriert-Werden-Wollen, das sie entweder für sich selbst in Anspruch nehmen oder für andere, für gesellschaftlich Ausgegrenzte und öffentlich Stimmlose, deren Interessen sie vertreten. Es zeigt sich im gewaltigen Andrang der Straßentänzer bei den Ausscheidungen für eine französische *Breakdance*-Nationalmannschaft⁸⁷ oder auch in Aneignungsversuchen klassischer bürgerlich-nationaler Symbole wie der exklusiven und dementsprechend teuren Bekleidungs-Marke Lacoste. Seit Jahren erlebt das kleine grüne Krokodil einen regelrechten Boom in der Banlieue, ohne selbst darum geworben zu haben. Im Gegenteil hat die Firmenleitung aus Sorge um das traditionelle Markenimage von Beginn an alles Erdenkliche getan, um sich ostentativ von der neuen Klientel abzusetzen und die verschreckte alte Kundschaft bei der Stange zu halten.

Lacoste symbolisiert ein bürgerliches, niveaivolles, wohlhabendes und erfolgreiches Frankreich, das sich gegenüber nicht-französischen Massenherstellern und Markt Giganten der Sportartikelbranche zu behaupten

⁸⁶ „Car si nous sommes d'origine algérienne, nous sommes méchamment Gaulois au fond de nous. J'ai longtemps eu honte à me l'avouer, mais j'ai fini par l'admettre: ‚Putain de gaulois que je suis!‘ Alors, d'un côté, j'entends toujours les politiques parler d'intégration et de l'autre, je vois les amis, fils d'immigrés, et eux aussi: Putain de gaulois, c'est grave [...] Leur seul objectif c'est d'avoir: une cheminée, un chien, une chaîne HI-FI, une maison, [...] comme tout Français en somme. ‚Vive la France‘, écrire en français permet de ramener le problème des étrangers et de répondre aux politiques: ‚Arrêtez de parler d'intégration, nous sommes Français!‘ C'est même une évidence insoupçonnable.“ – Magyd Cherfi, Sänger kabyliischer Herkunft in der Toulouser Gruppe Zebda, Gespräch mit Bruno Auboin, „Zebda – Le plaisir concerné.“ In: *Longueur d'ondes* – Internet Nr. 8 (1998), <http://www.netmusik.com/lo/archives/index.html>.

⁸⁷ Dazu Soft & Les Zouk Lovers, „Les crocs du défi.“ In: *Groove* Nr. 48, April 2001: 66-70 (68).

ten hat. Rappern, die wie Arsenik über Jahre hinweg im Hip-Hop-Milieu unentgeltlich, unaufgefordert und ungewollt Werbung für Lacoste betrieben haben, nie öffentlich ohne „Krokodilskleider“ aufgetreten sind, gilt Lacoste als eine verteidigungswürdige „*exception culturelle*“, denn „wir machen den Jungs Feuer unterm Hintern, die uns zu viel aus den Vereinigten Staaten einschleusen wollen.“⁸⁸ Für Hip-Hop-Bewegte aus benachteiligten Verhältnissen meint das Überstreifen eines Trainingsanzugs samt Kappe, in eine zweite Haut zu schlüpfen, fernab diskriminierender Vorstadtklischees über Immigration und Invasion, Jugend und Gewalt. Lacoste zu tragen bedeutet, sich selbst und anderen etwas wert zu sein, einen kostbaren Teil der französischen Gesellschaft und Nation zu repräsentieren, schlichtweg dazuzugehören, nicht anders als Altersgenossen aus dem 16. Pariser Arrondissement, für die dies umstandslos angenommen wird:

Einerseits handelt es sich um einen elementaren Protestdiskurs, der besagt: ‚Schaut her, wir bemächtigen uns dieser Marke. Wir eignen uns diese Marke an, das hattet ihr nicht für uns vorgesehen. Doch wir entscheiden: das ist für uns, also nehmen wir die Marke in Besitz.‘ Aber andererseits ist das im Grunde ein außergewöhnliches Zeichen für ein Verlangen nach Integration [...] wenn man sich eine Marke auswählt, und zugleich respektiert, die so viele Assoziationen weckt.⁸⁹

Dabei zählt allein das Original, das den vollen Bedeutungsgehalt garantiert und das wirkliche Französisch-Sein dokumentiert. Dagegen greift die amerikanische Szene, wenn es um Kleidung geht, vielfach bewußt auf Kopien und Imitate gesellschaftlich hoch im Kurs stehender *Streetwear*-Fabrikate zurück,⁹⁰ um ein auf Ausschlußmechanismen beruhendes System der Geschmacksbildung zu karikieren und um zu demonstrieren, wie wenig erstrebenswert ein Dazugehören-Wollen erscheint. Es handelt sich

⁸⁸ „On allume les gars qui veulent trop importer les Etats-Unis ici. Nous, on essaye de faire un rap à la bonne franquette, en restant nous-mêmes.“ – Arsenik im Interview mit Pier Lotty, „Arsenik – Une success story.“ In: *Radikal – Le magazine du mouvement hip-hop* Nr. 23, Oktober 1998: 11-15 (15).

⁸⁹ „D’un côté, il y a un discours de contestation primaire qui consiste à dire: ‚Regardez, on s’empare de cette marque. Donc, on s’approprie cette marque, vous n’avez pas prévu ça pour nous. Mais nous on décide que c’est pour nous, donc on prend le pouvoir sur la marque.‘ Mais au deuxième degré, c’est dans le fond un signe extraordinaire de demande d’intégration [...] quand on prend une marque qui à ce point évoque, et en la respectant.“ – Vgl. Robert Rochefort, Generaldirektor des *Centre de Recherche pour l’Etude et l’Observation des Conditions de vie* (CREDOC), zit. nach „*Coup de [jeune]*“, *Le droit de savoir – Magazine politique*, TF 1, 11.1.2000.

⁹⁰ Vgl. Rose, 1994: 36ff.

um ein weiteres Beispiel für die Selbstverständnis-Welten, die Rap diesseits und jenseits des Atlantiks voneinander trennen.

*

Rapper in Frankreich lassen sich nicht als Kronzeugen anführen, wenn es darum geht, düstere Szenarien einer unaufhaltsamen Amerikanisierung der französischen Gesellschaft und Kultur an die Wand zu malen, oder einer bruchlosen Übernahme amerikanischer Modelle und Formen populärer, industriewirtschaftlich hergestellter und massenhaft verbreiteter Musik das Wort geredet wird. Auch bietet das Genre keinerlei Handhabe für ein etwaiges Ende des republikanischen Integrationsmodells und ein Abgleiten in „amerikanische Verhältnisse“, was das Gewaltpotential in den schwierigen Vierteln vorstädtischer Großsiedlungen oder etwa ethnisch homogene, ghettoähnliche Wohnstrukturen anbelangt. Schreckensvisionen eines gesetzlich festgeschriebenen Multikulturalismus, Ängste vor ausufernden kommunitaristischen Trends und Ethnizitätskonstruktionen, die künftig die Grundfeste der Republik erschüttern und Integrationsprozesse vereiteln,⁹¹ erweisen sich jedenfalls aus der Rap-Perspektive als weit hergeholt.⁹² Von nordamerikanischen Szene-Beobachtern geführte Debatten darüber, ob sich über das Genre eine authentische schwarze Kultur herauskristallisiert habe,⁹³ zielen im Hexagon schnurgerade am Kern der Sache vorbei.

Denn eher das Gegenteil läßt sich konstatieren. Franko-Rap steht für ein aktives lokales Aufnehmen, Auslegen, Aneignen und Umdeuten globaler Klänge, der mit dem sukzessiven Einweben in die breiten Maschen autochthoner musikalischer Traditionen ein hohes Maß an Eigenständigkeit und Kritikfähigkeit gegenüber dem transatlantischen Importprodukt

⁹¹ Vgl. z.B. Christian Jelen, *La guerre des rues. La violence et „les jeunes“*. Paris: Plon 1999: 16, 195f., 235ff.; in historischer Perspektive vgl. Robert Muchembled, *La société policée. Politique et politesse en France du XVIe au XXe siècle*. Paris: Seuil 1998: 318-338.

⁹² Zu Recht von einer vielfach anzutreffenden und dennoch unzutreffenden „*imagerie ethnique du rap*“ in Frankreich, von „ethnischen Bildfabrikationen“, spricht Jean-Marie Seca, *Les musiciens underground*. Paris: Presses universitaires de France 2001: 218.

⁹³ Vgl. Mark Fenster, „Understanding and incorporating rap: The articulation of alternative popular musical practices within dominant cultural practices and institutions.“ In: *The Howard Journal of Communication* 5/3 (1995): 223-244 (239).

beanspruchen kann. Glasklar grenzen sich die hexagonalen Protagonisten ab von dem, was sie aus dem Mutterland des Genres wahrnehmen. Im Stolz auf die längst erreichte Mündigkeit, im Bewußtsein anders gelagerter Verhältnisse, die Rap in Frankreich ausmachen, und anders ausgerichteter Ideale, die Rapper antreiben, schließlich im grundsätzlichen Ablehnen manch dominanter Sparte amerikanischer Rap-Philosophie und im selbstverständlichen Habitus einer „*exception culturelle*“, offenbaren sich Mosaiksteinchen, die das Bild verinnerlichten Französischseins wie „republikanischer“ Integrationsmuster vervollständigen helfen.

Damit belegen sie eindrucksvoll die Aussagekraft engagierter populärer Musikrichtungen nicht nur für Debatten über die Integration von Jugendlichen aus Migrationskontexten, sondern zugleich für eine politische Kultur Frankreichs in den achtziger und neunziger Jahren, die zwischen einem unvermeidlichen Aufbruch der Tradition und den kultivierten Grenzen des Wandels schwankt. Zumindest gilt dies dann, wenn „politische Kultur“ endlich Anerkennung findet als ein integratives Konzept in zeithistorischer Perspektive, das es weniger allein vom Politischen als gleichberechtigt vom Kulturellen her aufzuschlüsseln gilt und politische Handlungen als kulturelle Praktiken wie auch populärkulturelle Erscheinungen als politikrelevante Akte ins Blickfeld nimmt.⁹⁴

<i>Monika Sokol</i> Verbal Duelling: Ein universeller Sprachspieltypus und seine Metamorphosen im US-amerikanischen, französischen und deutschen Rap	113
<i>Martin Greve & Ayhan Kaya</i> Islamic Force, Takim 34 und andere Identitätsmixturen türkischer Rapper in Berlin und Istanbul.....	161
<i>Frank Wittmann</i> Sexismus, Islamismus und Ghettoromantik Die Dakarer HipHop-Bewegung <i>Bul faale</i> im Kontext der globalen Postmoderne.....	181
<i>Michelle Auzanneau & Vincent Fayol</i> Äußerungsereignis und Sprachvariabilität im senegalesischen Rap	205
<i>Eva Kimminich</i> (Hi)Story, Rapstory und ‚possible worlds‘	233
Erzählstrategien und Körperkommunikation im französischen und senegalesischen Rap	
Aus dem Inhalt des nächsten Bandes	273

⁹⁴ Einführend zu einer Zeitgeschichte populärer Musik und politischer Kultur vgl. Hüser, 2003: 29-42.