

Inhalt

Aufsätze

- Annemarie Kinzelbach:*
Konstruktion und konkretes Handeln:
Heilkundige Frauen im oberdeutschen Raum 1450–1700 165
- Jay Goodale:*
Pfarrer als Außenseiter
Landpfarrer und religiöses Leben in Sachsen zur Reformationszeit 191
- Gudrun Piller:*
Krankheit schreiben
Krankheit und Sprache im Selbstzeugnis von
Margarethe E. Milow-Hudtwalker (1748–1794) 212
- Marcus Funck/Stephan Malinowski:*
Geschichte von oben
Autobiographien als Quelle einer Sozial- und Kulturgeschichte
des deutschen Adels in Kaiserreich und Weimarer Republik 236
- Dietmar Hüser:*
„Vive la RApublique“ –
Botschaften und Bilder einer „anderen Banlieue“ 271

Forum

- Francisca Loetz:*
Gespräche an der Grenze:
Französische Sozialgeschichte in Selbst- und Fremdeinschätzungen 295
- Christoph Anz:*
Mittelalter – Europa – Mythen
Kulturwissenschaften und Öffentlichkeit in Norwegen 319
- Dietlind Hüchtker:*
„Gendered Nations“ – „Geschlecht und Nationalismus“
Ein Bericht über zwei Tagungen zur Nationalismusforschung
in der Geschlechtergeschichte 328

„Vive la RApublique“ –

Botschaften und Bilder einer „anderen Banlieue“

von Dietmar Hüser

Am 14. November 1996 verurteilte das Touloner Amtsgericht die beiden Sänger der Gruppe Suprême NTM¹ aus Saint-Denis, eine der profiliertesten und gesellschaftskritischsten französischen Rap-Formationen, wegen Verbalattacken gegenüber der öffentlichen Ordnung zu sechs Monaten Gefängnis, davon drei auf Bewährung, und einem halben Jahr Auftrittsverbot. Während eines Konzerts in La Seyne-sur-Mer, einige Kilometer südwestlich von Toulon, hatten Bruno Lopes und Didier Morville alias Kool Shen und Joey Starr am 14. Juli 1995 die anwesenden Polizisten wüst beschimpft, sie als faschistische Handlanger und Gefahr für die Freiheit tituliert. Drei Polizeigewerkschaften erstatteten Anzeige.²

Das Urteil – im Mai 1997 vom Berufungsgericht in Aix-en-Provence in eine zwei-monatige Gefängnisstrafe auf Bewährung und eine Geldbuße von 50.000 Francs pro Person umgewandelt – schlug hohe Wellen. Nie waren seit der Durchsetzung der Republik in Frankreich Künstler aufgrund ihrer Lieder oder Darbietungen mit Gefängnisstrafen oder Berufsverbot belegt worden, die „liberté d'expression“ galt als zu hoher Wert. Vieles erklärt sich aus der damaligen Situation in Toulon.

Am 11. und 18. Juni 1995 hatten Gemeindewahlen stattgefunden. Dem rechts-extremen Front National,³ im Jahre 1972 durch Jean-Marie Le Pen gegründet und seit 1983/84 zunehmend als wichtige Kraft auf der politischen Bühne etabliert, war es dabei gelungen, im zweiten Wahlgang relative Mehrheiten abgegebener Stimmen auf sich zu vereinigen. Von Beginn an bildeten die mediterranen Groß- und Mittelstädte Hochburgen der Partei, nun zog sie in Marnane, Orange und Toulon – im

1 NTM steht einmal für „le Nord Transmet le Message“, der Norden übermittelt die Botschaft, dient als Lehrer und Ratgeber für die Jugend. Dahinter steckt der Mythos der nördlichen Stadtviertel, die – im Pariser Großraum, in Marseille oder anderswo – zugleich als Brennpunkte gesellschaftlicher Misere wie kultureller Erneuerung gelten. Daneben bedeutet NTM „Nique Ta Mère“, ein mittlerweile in die Jugendsprache eingegangenes Schimpfwort. „Niquer“ kommt ursprünglich aus dem Arabischen und meint dort „mit jemandem schlafen“, die heutige Verwendung entspricht „jemandem eins auswischen“ oder „jemandem auf den Wecker fallen“. „Nique ta mère“ ließe sich umgangssprachlich mit „kratze die Kurve“ oder „zieh Leine“ übersetzen, wörtlicher „hau ab und nerv deine Alte“. Schließlich lassen sich die Initialen NTM umdrehen in MTN, lautsprachlich „Aime Ta Haine“, „bewahre dir deinen Zorn“.

2 Ausführlich *Christian Makarian*, *Affaire NTM – Peut on tout dire en France?*, in: *Le Point*, 23.11.96, 94–101; *Gilles Médioni u. a.*, *L'affaire NTM en sept questions*, in: *L'Express*, 21.11.96, 56–59.

3 Vgl. *Nonna Mayer/Pascal Perrineau*, *Le Front National à découvert*, 2. Auflage, Paris 1996; *Pascal Perrineau*, *Le symptôme Le Pen. Radiographie des électeurs du Front National*, Paris 1997.

Zuge einer Nachwahl kam im Februar 1997 Vitrolles hinzu – in die Rathäuser ein.⁴ Bürgermeister sind in Frankreich nicht nur Bevollmächtigte die Gemeinde, sondern auch Vertreter des Staates vor Ort, die hoheitliche Aufgaben wahrnehmen.

Nach dem Willen der Parteioberen sollte gerade Toulon, eine Stadt mit gut 170.000 Einwohnern, als Schaufenster des Front National dienen und ihn für höhere Aufgaben empfehlen.⁵ Bürgermeister Jean-Marie Le Chevallier und seiner Frau Sandrine oblag es, öffentlichkeitswirksam das Bild bürgerlicher Respektabilität und alteingesessenen Honoratiorentums zu pflegen, zugleich entschlossen in die Offensive zu gehen, um den Parteislogan „La France aux Français“, „Frankreich den Franzosen“, tagespolitisch umzusetzen.

Als besonders symbolträchtig galt ein Paradigmenwechsel in der städtischen Kulturpolitik.⁶ Kaum waren die Urnen geleert, steckten die Frontisten das Terrain ab. Lauthals verkündeten sie, künftig die Geldhähne für soziale und kulturelle Projekte in den Cités, den Hochhausvierteln am Stadtrand, abzdrehen und die Anschaffungspraxis der öffentlichen Bibliotheken „weltanschaulich ausgewogener“ zu gestalten. Als zu konsequent modern fand sich ein Prunkstück des zeitgenössischen französischen Tanzes infragegestellt, das Nationaltheater für Tanz und Bild mit seinem langjährigen Leiter Gérard Paquet. Der Choreograph Angelin Preljocaj, ein naturalisierter Franzose albanischer Herkunft, verließ umgehend die Stadt. Le Pen empfahl ihm, nach Tirana auszuwandern.

Die Eskalation war vorprogrammiert. Französische Künstler diskutierten öffentlich einen möglichen Boykott, Anlaß genug für Le Pen, einen der Wortführer, Patrick Bruel, als „Chanteur Benguigui“ zu verhöhnen, um auf seine Wurzeln als algerischer Jude und auf das „Anti-Frankreich“ hinter dem Künstlernamen aufmerksam zu machen. Die heftigen Auseinandersetzungen um eine „politique culturelle municipale de préférence nationale“, eine lokale Kulturpolitik im Sinne des FN-Mottos der nationalen Präferenz dauern bis heute fort. Sie weiß stillschweigende Allianzen konservativer Eliten bis hin zur Präfektur des Département Var hinter sich.⁷

Am 14. Juli 1995, kaum einen Monat nach den Gemeindewahlen, marschierte

⁴ „Orange, Marignane, Toulon, Vitrolles ... – Qui livre la France au Front National?“, Dossier in: *Le Nouvel Observateur*, 13.2.97, 22–33.

⁵ Anschaulich zur Notabilisierungsstrategie „Toulon, vitrine du Front national“, Dokumentation von *Asiem El Difraoui* aus dem Jahre 1998; daneben die ebenfalls 1998 produzierten „Orange Amer“ von *Daniel Merlet* sowie „Bienvenu à Vitrolles“ von *Guy Konopnicki* und *Thierry Vincent*, ausgestrahlt auf ARTE, 21.5.98.

⁶ Zur Touloner Kulturdebatte in den Tagen nach den Gemeindewahlen vgl. die breite Berichterstattung von *Le Monde*, besonders *Stéphane Davet u. a.*, *Les milieux culturels réagissent aux victoires du Front national*, ebd., 21.6.95 sowie *Catherine Bédarida/Luc Leroux*, *La Fête de la musique sous le choc des déclarations de Jean-Marie Le Pen*, ebd., 23.6.95. Allgemein zur Politik kultureller Hegemonie vgl. *Catherine Bédarida*, *L'offensive du Front national pour conquérir la culture*, ebd., 9.11.96 sowie „Front national – La guerre culturelle“, Dossier in: *Le Point*, 26.7.97, 32–39.

⁷ Vgl. *Dominique Frétard*, *A Toulon, la danse moderne symbole de la résistance au Front national*, in: *Le Monde*, 28.2.96; *François Bonnet*, *Les préfets, l'exclusion et le Front national*, ebd., 15.11.96; *José Lenzini*, *Toulon: un Front National tout en rondeur*, ebd., 2.6.98. Daneben zusammenfassend *Michel Samson*, *Le Front National aux affaires. Deux ans d'enquête sur la vie municipale à Toulon*, Paris 1997.

der ehemalige Indochina- und Algerienkämpfer Le Pen mit geschwellter Brust neben Bürgermeister Le Chevallier an der Spitze des Festumzugs durch die „eroberete Stadt“, ein gänzlich unüblicher Akt parteipolitischer Vereinnahmung des Nationalfeiertages. Gleichzeitig fanden eine Reihe von Gegenveranstaltungen statt wie das „Concert des libertés“, bei dem auch NTM auftrat.⁸ Es sollte zu besagtem Urteil führen, ein Einrichter-Entscheid durch Claude Boulanger, einem ehemaligen Polizeibeamten, den seine Vorgesetzten bereits mehrfach wegen überzogener Law-and-order-Mentalität gerügt hatten.

Aufschlußreich sind die Reaktionen auf das Urteil. Verfechter und Gegner standen sich in Politik und Öffentlichkeit unversöhnlich gegenüber. Offenbar um Volkes Stimme Gehör zu verschaffen, druckte *Le Figaro* gut dreißig der rund vierhundert Leserbriefe ab, die bei der Redaktion eingegangen waren.⁹ Der Tenor – „Bravo à la justice!“¹⁰ – war ebenso einheitlich wie unmißverständlich. Die einen sahen ein anarchistisches Duo, vulgär, dekadent, subversiv und gewalttätig, das Haß säe, über Radio und Fernsehen und unter dem Deckmantel künstlerischer Freiheit zu Mord- und Totschlag aufrufe.¹¹ Andere schilderten NTM als ein Unternehmen psychologischer Kriegführung gegen Frankreich und seine Institutionen,¹² als eine Handvoll Schädlinge ohne jegliche Vorstellung von moralischen Werten.¹³ Wieder andere sprachen von einem Problem, das an den Grundfesten gesellschaftlicher Moral eines jeden zivilisierten Landes nage, von einer Folgeerscheinung des Mai '68 und seines Projekts, die Moral zu eliminieren.¹⁴ Allemal erschienen die Rapper als bester Beweis, wie notwendig ein Zurückdrehen der Uhren sei: „Stellen sie doch den Franzosen einfach die Frage, in einer Volksabstimmung werden sie sich mit immenser Mehrheit für eine Rückkehr zu Moral und Ordnung aussprechen.“¹⁵

Niemand kann sagen, ob die Autoren tatsächlich, wie sie selbst zu wissen glaubten, die Einschätzung einer schweigenden Mehrheit widerspiegeln. Gleichwohl räumte auch *Le Monde*, eher auf Seiten der Urteilskritiker angesiedelt, später ein, neben Zuspruch mehrheitlich Leserschelte geerntet zu haben, und sah sich veranlaßt, die eigene Position zu rechtfertigen.¹⁶ Mit Blick auf die Leserbriefspalten der Woche kommentierte derweil ein *Figaro*-Kolumnist: „Nun, ganz genau, diese Gesellschaft ist die der Banlieues, bevölkert von Einwanderern, manche mit französischer Staatsangehörigkeit, andere nicht, denen die Regierung nur eine einzige Lösung vorschlägt ... eine Integration, die sie gar nicht wollen.“¹⁷

Ähnliche Grundhaltungen, ungezügelter vorgebracht, hat in den letzten Jahren

⁸ Vgl. *Marie-Noëlle Delfosse*, *Le Pen en vedette à Toulon*, in: *Le Figaro*, 15./16.7.95.

⁹ Vgl. *Courrier des lecteurs*, in: *Le Figaro*, 18.-22.11.96. Die Übersetzung der aufgeführten Leserbriefe sowie der im folgenden zitierten Stellen aus Interviews und Rap-Texten stammen vom Autor selbst.

¹⁰ Bernadette Gazin, 18.11.96.

¹¹ Docteur Michel Ancenay, 19.11.96; Damien Dauphin, 19.11.96; J. Gegas, 18.11.96.

¹² Général J. G. Salvan, 21.11.96.

¹³ Mme F. Dussauge, 22.11.96.

¹⁴ G. de Laboulaye, 20.11.96; Raymond Collomp, 22.11.96.

¹⁵ Docteur G. Ammerich, 19.11.96.

¹⁶ Vgl. *Thomas Ferenczi*, *Les chanteurs, la police, la justice*, in: *Le Monde*, 24./25.11.96.

¹⁷ *Max Clos*, *Le bloc-notes de la semaine: L'affaire Nique Ta Mère*, in: *Le Figaro*, 22.11.96.

der Front National ausposaunt, um selbst als meinungsführend in Immigrationsfragen hervorzutreten und andere wertkonservative Kräfte allenfalls als blasse Kopie des radikaleren Originals erscheinen zu lassen. In seiner Sicht sind Rap und Tag nichts anderes als „pathologische Geschwüre“, als „Propagandainstrumente, um den innerfranzösischen Bürgerkrieg anzuheizen“.¹⁸ Wie damit umzugehen sei, erklärte Catherine Mégret, frischgekürte Bürgermeisterin von Vitrolles, ohne Umschweife: „... wir werden in die Kultur Ordnung bringen. Diese ganze Rap-Kultur zum Beispiel ist nicht unsere Sache, und dafür wird es nichts mehr geben. Bei uns wird die französische Kultur und die Kultur der Provence im Vordergrund stehen. Wir wollen eine Kultur, die dem Volk nahe ist. ... Das ist die Kultur, die aus der Geschichte kommt. Ich finde, daß moderne Kultur nicht besonders viel taugt. ... wir müssen aufpassen, daß die ausländischen Einflüsse nicht zu stark werden. Wir haben bei uns genug fähige und originelle Künstler, die das Volk auch viel besser versteht. Und die genauso empfinden wie wir. Ein Rap-Musiker oder ein schwarzer Musiker werden nie so fühlen wie wir.“¹⁹

Rap-Musik – ohne Moral und Wertmaßstäbe, anti-französisch, anti-national und anti-republikanisch, produziert von Immigranten aus der Banlieue, die weder integriert sind, noch eine Integration überhaupt wollen, die das Volk nicht versteht und die niemals, wie Franzosen, nationale Gefühle hegen können.

Solche Assoziationen darüber, was die Banlieue an Menschen beherbergt und an Kultur hervorbringt, sind alles andere als neu. Seit den Anfängen im Zweiten Kaiserreich hat die Banlieue die Phantasie der Menschen beflügelt. Im Spannungsfeld von Mythen und Realitäten schürte sie Ängste und weckte Hoffnungen, gesellschaftlich wie politisch. Nie ließ sie indifferent, weder Bewohner noch Beobachter. Immer war sie ambivalent, zugleich ein Raum der Ausgrenzung wie der Eroberung, ein Raum des Schreckens wie der Utopie, ein Raum sozialer Kälte wie milieuverhafteter Wärme, ein Raum des Mangels wie der Konvivialität und Kreativität.²⁰

18 Jean-Marie Le Pen bzw. Marie-France Stirbois im Juni 1996, zit. nach *Pierre Courcelles*, *La guerre est déclarée à la liberté d'expression*, in: *Regards – Le mouvement des idées* n°12, Dezember 1996.

19 Vgl. Interview von *Maxim Leo*, „Wir wollen den Einwanderern Angst machen“, in: *Berliner Zeitung*, 24.2.97. Catherine Mégret war für Ehemann und Front National-Generalsekretär Bruno eingesprungen, der wegen einer leidigen Wahlkampffinanzierungsgeschichte nicht selbst bei der Nachwahl ins Rennen gehen durfte.

20 Vgl. *Alain Faure* (Hg.), *Les premiers banlieusards. Aux origines des banlieues de Paris 1860–1940*, Paris 1991; *Annie Fourcaut* (Hg.), *Banlieue rouge 1920–1960*, Paris 1992; *Henri Rey*, *La peur des banlieues*, Paris 1996; *Hervé Vieillard-Baron*, *Les banlieues. Un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris 1996; *David Lepoutre*, *Coeur de banlieue. Codes, rites et langages*, Paris 1997; *Pierre Merlin*, *Les banlieues des villes françaises*, Paris 1998.

1. Musik und Text

Dies offenbaren auch Rap und Hip-Hop. Aus der Binnenperspektive verweisen sie auf eine vielgestaltige Banlieue, öffnen den Blick für gegenwartsnahe Befindlichkeiten und Lebenswelten vorstädtischer Jugend in Frankreich. Rap und Hip-Hop sind nicht bedeutungsgleich. Hip-Hop bildet den Sammelbegriff für unterschiedliche künstlerische Stilrichtungen der Straße. Sie gruppieren sich um drei Pole, den Tanz (Break-Dance, Smurf), die Graphik (Graff, Tag) und die Musik (Rap, Ragga, Raggamuffin). Strenggenommen bezeichnet demnach Rap ein musikalisches Standbein der Hip-Hop-Kultur neben anderen. Allen gemeinsam ist der Sprechgesang, ein skandierter Text. „To rap“ heißt nichts anderes als „schwätzen“, „quasseln“.²¹

Die erste Rap-Welle schwappte 1981/82 über den Atlantik nach Frankreich, verbreitete sich über die eben zugelassenen privaten Radiosender, erreichte 1984/85 einen ersten Höhepunkt, ebte dann wieder ab.²² Anfang der 90er Jahre erfuhr der Rap neues Interesse. Dynamischer, kreativer, französischer, klopfte er entschlossen an die Tore des nationalen Musikmarktes. Nichts hatte er mehr gemein mit einem transatlantischen Importprodukt, und es schien, als stießen die vielbeschworenen Globalisierungstrends der „World Music Youth Culture“ an die Grenzen engerer lokaler, regionaler oder nationaler Bezugs- und Erfahrungsräume des Jugendalltags. Ferner speiste er seine Anziehungskraft aus eigenen musikalischen Traditionslinien, ganz allgemein aus der „folklore de la contestation populaire“ gegenüber staatlicher Autorität, konkreter aus dem „chanson engagée“, dem politischen Chanson,²³ vor allem seiner spezifischen Immigrations- bzw. Banlieue-Thematik.²⁴

Die Rapper selbst ordnen sich gern in die Ahnenreihe politischer Chansoniers ein, die in den 50er und 60er Jahren mit Vian, Ferré oder Brassens eine letzte Hoch-

21 Zu Rap in Frankreich vgl. *Hugues Bazin*, *La culture hip-hop*, Paris 1995; *Jean-Marie Jacono*, *Pour un panorama du rap et du raggamuffin français*, in: Ursula Mathis (Hg.), *La chanson française contemporaine. Politique, société, médias*, Innsbruck 1995, 105–122; *André J.M. Prévos*, *The Evolution of French Rap Music and Hip Hop Culture in the 1980s and 1990s*, in: *The French Review* 69 (1996), 713–725; *Clyde Puma*, *Le rap français*, Paris 1997; *Steve Cannon*, *Panama City Rapping. B-boys in the banlieues and beyond*, in: Alec G. Hargreaves/Mark McKinney (Hg.), *Post-Colonial Cultures in France*, London/New York 1997, 150–166 sowie – mit detaillierten Hinweisen auf weiterführende Literatur zu Banlieue, Immigration und Integration – *Dietmar Hüser*, *Black-blanc-beur – Jugend und Musik, Immigration und Integration in Vorstädten französischer Ballungszentren der 90er Jahre*, in: *Frankreich-Jahrbuch* 10 (1997), 181–202.

22 Zu den Anfängen des französischen Rap vgl. *Georges Lapassade/Philippe Rousselot*, *Le rap ou la fureur de dire. Essai*, 2. Auflage, Paris 1990; daneben die Zeitzeugen-Gespräche bei *Desse & SBG*, *Freestyle. Interviews*, Paris 1993 sowie bei *José-Louis Bocquet/Philippe Pierre-Adolphe*, *Rap ta France. Témoignages*, Paris 1996.

23 Vgl. *Dietmar Rieger*, *Das französische Chanson der Moderne – Definitions- und Abgrenzungsprobleme*, in: Ders., *Französische Chansons*, Stuttgart 1987, 431–457.

24 Vgl. *Jean-François Deneuve*, *Invocation et évocation des banlieues dans la chanson française actuelle*, in: Noëlle Gérôme/Danielle Tartakowsky/Claude Willard (Hg.), *La banlieue en fête. De la marginalité urbaine à l'identité culturelle*, Paris 1988, 83–95; *Wolfgang Asholt*, *Chanson et politique: la question de l'immigration*, in: Mathis (Hg.), *La chanson française contemporaine*, 175–204.

phase erlebten. Als Autoren, Komponisten und Interpreten identifizierten und engagierten sie sich persönlich mit ihrem Lied, führten den Nachweis, daß selbst Stücke mit schärfster Kritik an fortdauernden Kolonialkriegen und blockierten Gesellschaftsstrukturen Milieugrenzen überschreiten können. Publikumserfolg von Liedern und Aussagekraft von Texten in Einklang zu bringen, war in Frankreich – anders als in der Bundesrepublik – kein Problem.

Auch beim Rap handelt es sich um eine überaus textlastige Musikrichtung. Die Diskjockeys mit Mischpulten und Plattentellern waren zwar die Wegbereiter, doch traten sie gegenüber den Rappern rasch in den Hintergrund. Zumeist ohne jede musikalische Vorbildung hatten sie nichts als Texte, als sie sich ab Mitte der 80er Jahre in den wenigen Pariser Szenekneipen ans Mikrophon traute, um Wörter und Reime über den dargebotenen Rhythmus, den „flow“, zu legen. Die Möglichkeit digitaler Aufnahmetechniken verstärkte zunächst den Trend, die Rapper als Protagonisten der Gruppen wahrzunehmen. Bei vielen Debutalben der frühen 90er Jahre scheint es schwer vorstellbar, die aggressiven Grundschläge der Musik losgelöst vom Text, seiner drastischen Wortwahl und konkreten Botschaft, zu konsumieren. In letzter Zeit heben auch Puristen die Bedeutung des „flow“ hervor, selbst wenn für sie weiterhin „die Identität des französischen Hip-Hop in den Texten liegt.“²⁵

Über die Frage nach der Aufnahme der Botschaften sind damit noch keine Aussagen gemacht. Abwegig wäre es, davon auszugehen, die Rezeption der Hörer entspräche der Intention der Künstler. Allein die musikalische Vermittlung bricht schon eine denkbare Wesenseinheit auf. Eingefleischte Rap-Fans einer Pariser Cité, die seit Jahren Werdegänge der Bands verfolgen, mögen die Stücke anders wahrnehmen als Dorfjugendliche in der Provinz, denen Banlieue-Alltäglichkeiten aus eigener Anschauung fremd sind. Dennoch können sich die Träume von einer anderen Welt ähneln, Träume von Anerkennung und Ausbruch, von Aufstieg und Konsum, von Opposition gegen Etabliertes. Hinzu kommt das öffentliche Bild des Rap als „revendicatif“, als einer Musik, die Klage führt und Ansprüche erhebt. Durch Skandale, Prozesse und Zensurmaßnahmen darf es als derart festgelegt gelten, daß sich diejenigen, die Platten kaufen, bewußt sind, nicht nur Musik als Gegenwert zu erhalten. Rap läßt sich auf der Angebotsseite nicht nur über den Text, auf der Rezipientenseite nicht nur über den Rhythmus fassen. Mehr noch als andere Jugend- und Musikkulturen will Hip-Hop gehört, aber auch gelesen werden, wie ein offenes Buch.

Keine andere Variante kommerzialisierter Musikkultur in Frankreich weist heute einen vergleichbaren Politisierungsgrad auf, und in keinem zweiten europäischen Land gelang ein ähnlicher Durchbruch. Die Aufgeschlossenheit gegenüber musikalischen Einflüssen anderer Kulturkreise, wie sie auch die überaus vitale französische Rock- und Popszene seit gut zwei Jahrzehnten dokumentiert, mag eine wichtige Erklärung sein. Nicht zu unterschätzen sind Kraft und Wille der Mode-, Platten- und Filmindustrie, vermarktbar anmutende Subkulturen aufzugreifen, zu normieren und zu absorbieren, sowie die Rolle von Presse, Rundfunk und Fernsehen. Festzuhalten bleibt, daß Frankreich mit zuletzt mehr als hundert jährlich pro-

25 Vgl. Interview von *Nat V*, NTM – Double détente, in: *Rage* n°35, April 1998.

duzierten Alben über den zweitgrößten Rap-Markt hinter den Vereinigten Staaten verfügt. Mit künstlerischen Polen im Pariser Großraum sowie in Marseille, daneben in den Cités von Toulouse, Strasbourg, Lille, Rennes oder Lyon ist Rap integraler – und mit Millionen umgesetzter Platten höchst verkaufsträchtiger – Bestandteil der Musik-Szene im Hexagon.²⁶ Längst haben die Geschichten vom Rande die Mitte der Gesellschaft erreicht, die Peripherie das Zentrum erobert, zumindest musikalisch.

Wenn sich der Erfolg jugendlicher Subkulturen auch danach bemisst, ob sie für ein Massenpublikum attraktiv sind, dort einen Platz zu beanspruchen und Breitenwirkung zu erzielen vermögen, dann sind Rap und Hip-Hop als überaus erfolgreich zu bezeichnen. Eine subkulturelle Stilrichtung, die ständigen Vereinnahmungsversuchen durch die Musikindustrie unterliegt,²⁷ ist zugleich eine Bewegung, die auf die Gesamtkultur ausstrahlt, die in gewisser Weise auftrumpft. Wie lange sich deren Spezifika auf Dauer in Reinform kultivieren lassen, steht auf einem anderen Blatt.

2. Werte und Worte

Seit langem gehört es zu den jugend- und stadtsoziologischen Binsenweisheiten, einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen Musik und subkultureller Gruppenbildung herzustellen. Offensichtlich haben sich die Wechselwirkungen in den letzten Jahrzehnten weiter verstärkt. Musik, nunmehr omnipräsent und in der Freizeit über Walkman oder CD-Player fast durchgängig individuell verfügbar, entspricht dem Bereich kultureller Praktiken, der die Jugendlichen am deutlichsten von älteren Bevölkerungsgruppen unterscheidet. Eine klare Präferenz für Rock-Musik im weitesten Sinne gegenüber anderen Richtungen prägt gerade die urbanen Ballungsgebiete, dort wiederum hauptsächlich die 15- bis 24-jährigen Banlieusards der Pariser Agglomeration im Vergleich zu gleichaltrigen Parisern *intra muros*.²⁸

Bei aller Rivalität zwischen einzelnen Cités entspricht doch die Hip-Hop-Bewegung einer urbanen Subkultur mit eigenen Werten, mit eigener Sprache, mit eigenem Lebens- und Kleidungsstil. Sie findet Ausdruck in Tanz, Graphik und Musik,²⁹ entstammt mehrheitlich der Inspiration Jugendlicher aus Immigrantenfamilien. Da-

26 Zuletzt das Dossier „La culture rap triomphe en France“, in: *Le Nouvel Observateur*, 13.3.97, 10–24; *Olivier Cachin/Eric Dahan/Patrick Eudeline/Alain Orlandi*, *Le débat rap*, in: *Rock & Folk* n°365, Januar 1998, 64–69.

27 Ungebrochen ist der Wille, eigenständig zu bleiben, das Produkt von A bis Z, vom Studio bis zum Mastering, unter Kontrolle zu haben. Weiter entstehen viele Alben unabhängig von den marktbeherrschenden Plattenfirmen, deren Infrastruktur nur für den Vertrieb genutzt wird. Vgl. die Genese von „Chroniques de Mars“, ein Sampler der Marseiller Rap-Familie, erzählt durch die Protagonisten *Imhotep* (IAM) und *Faf Larage* im Gespräch mit *MarSaï*, *Chroniques de Mars*, in: *R. E. R. – Rap et Ragga* n°19, Mai 1998.

28 Dazu *Frédérique Patureau*, *Les pratiques culturelles des jeunes*, Paris 1992, 160–162.

29 Ein prägnantes Bild sämtlicher Ausdrucksformen des Hip-Hop vermittelt „Faire kifer les anges“, Dokumentation von *Jean-Pierre Thorn* aus dem Jahre 1996, ausgestrahlt auf ARTE, 12.3.97.

bei handelt es sich weniger um ein Klassen- als um ein Generationenphänomen. Gemeint sind politische, wirtschaftliche und kulturelle Banlieue-Eliten, die aus den Erfahrungen der 80er Jahre gelernt haben und stärker auf Verwurzelung und Engagement vor Ort setzen. Nicht als Opfer wollen sie sich und andere verstehen, sondern als eigenständig Denkende und Handelnde,³⁰ als Akteure eigener Integration in eine Nation, der die soziale Krise die Seele geraubt zu haben scheint.

Der äußerst geringe Organisations- und Hierarchisierungsgrad der Bewegung kommt Banlieue-Jugendlichen entgegen, die sich gegen äußere Zwänge und Vereinnahmungen sträuben. Charakteristisch sind lockere Zusammenschlüsse. Da sie den negativ belegten Begriff „bande“ ablehnen, nennen sie sich „famille“, „clan“, „tribu“, bevorzugen die angelsächsischen Bezeichnungen „crew“ oder „posse“.³¹ Entsprechend dem Raumverständnis der Gruppen findet der Begriff „réseau“, Netzwerk, häufige Verwendung. Er hebt auf die vielfältigen Verknüpfungen ab, auf Linien mit Austausch- und Kommunikations- statt mit Abgrenzungscharakter.³²

Integrationskraft und Identitätsgehalt des Hip-Hop gründen nicht in festgefühten, führerorientierten Strukturen, sondern in gemeinsamen Elementen der Subkultur: Musik, Sprache, Mode, Initiierungsriten, Symbole, gewisse individuelle wie universelle Werthaltungen. Entschieden verurteilt werden Gewaltanwendung, harte Drogen und jede Form von Xenophobie und Diskriminierung, denn „selbst ohne einen einzigen Einwanderer gäbe es in Frankreich Dealer, Diebe, Gewalttäter und Banlieue-Miseren.“³³ Positiv besetzt sind die Geschlossenheit und Unteilbarkeit der Bewegung, „paix et unité“, daneben identitätsstiftende Botschaften, alltägliche Empörung und Aggressivität in positive Energien umzuwandeln. Zentrale Verhaltensregeln und Schlüsselwörter sind „respect“ und „authenticité“: Respekt gegenüber dem anderen Banlieusard steht für den Stolz auf Produktivität und Solidarität der jungen Cité-Bewohner;³⁴ Authentizität meint Integrität des Vorgehens, Loyalität gegenüber den Werten der Vorstadt- und Straßenkultur, Konkordanz zwischen Worten und Taten.

Dahinter verbirgt sich der Stellenwert der Begriffe „honneur“ und „réputation“. Die Ehre, die sich der Jugendliche selbst zuschreibt wie auch die, die das Umfeld ihm zugesteht, verleiht der Straßenkultur innere Kohärenz. Geehrt und geschätzt zu werden erfordert einen persönlichen Verhaltenskodex, das Bestreben, sich zur Geltung zu bringen und sich der Wertschätzung innerhalb der Gruppe zu vergewissern. Dazu bieten sich sportliche Aktivitäten an, vorzugsweise Fußball, aber auch kultu-

30 „Laßt niemanden für euch reden, handeln oder denken. Niemanden. Nicht einmal uns“, warnen *Ministère A. M. E. R.* im Gespräch mit *Catherine Vachon*, *Ministère A. M. E. R. sans armes et dangereux*, in: *L’Affiche – Le magazine des autres musiques*, Juli 1994.

31 Vgl. *Bazin*, *La culture hip-hop*, 97–102.

32 Bezeichnenderweise nennt sich eines der führenden, landesweit vertriebenen Hip-Hop-Magazine „R.E.R.“, was offiziell für „Rap et Ragga“ steht, zugleich auf den „réseau express régional“, die Vorstadtbahn des Pariser Großraumes anspielt.

33 *Les Sages Poètes de la rue*, „Des voix dans ma tête“, *Jusqu’à l’amour*, Sony, 1998.

34 Symptomatisch sind im Rap die extensiven Booklet-Widmungen an jeden, der irgendwie – technisch, geistig oder atmosphärisch – Musik und Text beeinflusst und sich „respect“ verdient hat. Weit verbreitet sind „Tribute-Stücke“; vgl. z. B. *Menelik & la tribu*, „Tribut“, *Phénoménélik*, Jimmy Jay/Sony, 1995 oder *Kheops*, „Total Kheops II“, Sad Hill, Delabel/Virgin, 1997.

relle, Breakdance, Rap, Tag.³⁵ Betreiben können sie alle, zelebrieren nur die Besten, namentlich die „maîtres de cérémonies“, die Mc’s, die sich in allen Disziplinen auszeichnen. Über Geld, Beruf oder Familie läßt sich das Ansehen des einzelnen nicht bestimmen, wohl aber über möglichst spektakuläre Demonstrationen physischer, künstlerischer oder mentaler, nicht zuletzt sprachlicher Fähigkeiten.³⁶

Die „adolang“, die Jugend-Sprache in der Banlieue, erfüllt unterschiedliche soziale Funktionen, eine spielerisch-pädagogische, eine initiierende, eine konspirative, eine identitätsstiftende und damit auch eine abgrenzende, ein Posse gegenüber einem anderen, eine Cité gegenüber einer anderen.³⁷ Die „tchatcheurs“, in bester Tradition volkstümlicher Straßenpoeten wie der schwarzafrikanischen Griots oder der maghrebinischen Majdoub, nehmen besonders herausgehobene Positionen innerhalb der Bewegung ein. Sie verfügen über den größten Wortschatz, sind Meister verbaler Phantasie – „maître“ eben – im Ableiten oder Erfinden neuer Begriffe und Reime, im Verdrehen von Silben, im Verklausulieren von Sätzen, im Schlagabtausch der Schimpfwörter, im Übersteigern von Obszönitäten, im Brechen gesamtgesellschaftlicher Verbote und Tabus, im Integrieren von Versatzstücken anderer Sprachen, im Verbreiten von Tratsch und Klatsch.

Sprachspiele sind Teil eines tagtäglich neu ausgetragenen Wettbewerbes, ein Ritual innerhalb der Gruppen wie auch zwischen ihnen: eine Art subkulturelle Parodie auf die seit vielen Jahren erfolgreich im Fernsehen ausgestrahlte Bildungsbürgersendung „Les chiffres et les lettres“, die nach landesweiten Vorausscheidungen schließlich den Champion im korrekten Buchstabieren komplizierter Wörter ermittelt. Auf der Straße kommt es freilich auf anderes an, nämlich möglichst laut und möglichst schnell zu sprechen, eloquent zu sein und dennoch zu improvisieren, auch darauf, gleichzeitig zu reden und zuzuhören, und dabei vor allem – wenn ein Dutzend Jugendlicher beieinandersteht und durcheinanderredet – das „letzte Wort“ zu haben: „Der letzte, der sich äußert, der hat recht“ lautet ein altes mediterranes Sprichwort.³⁸

Die meisten bekannten Rapper haben sich die ersten Sporen im Umgang mit Sprache durch solche verbalen Auftritte, „performances“, verdient. Auch lassen sie keine Gelegenheit aus, darauf hinzuweisen, daß sie zumindest im Französischen die Besten der Klasse waren.³⁹ Es verwundert nicht, wie viele Alben ausdrückliche Reminiszzenzen an die früheren Sprachspiele bergen, indem beispielsweise als „interlude“, als Überleitung zwischen zwei Stücken, typische Banlieue-Gespräche einge spielt und damit für ein breiteres Publikum zugänglich gemacht werden.

35 Zur Rolle der „tags“ als prestigeträchtiges zeichnerisches Mittel, ein „Ich war hier!“ für alle sichtbar zur Schau zu stellen vgl. *Suprême NTM*, „Paris sous les bombes“, Paris sous les bombes, Epic/Sony, 1995, über Joey Starrs Aktivitäten auf der Pariser Metro-Linie 13 in Richtung Saint-Denis.

36 Vgl. *Lepoutre*, *Coeur de banlieue*, 269–272.

37 Vgl. „De l’autre côté de la périphérique“, zweiteilige Dokumentation von *Bertrand* und *Niels Tavernier* aus dem Jahre 1997, ausgestrahlt auf France 2 am 7. bzw. 14.12.97.

38 Zugleich Titel eines Stücks von *Amina Annabi*, „Le dernier qui a parlé ...“, Yal II, Phonogram, 1991. Die in Karthago geborenen Sängerin erreichte damit 1991 – im Jahr des Golfkriegs – für Frankreich den zweiten Platz beim Concours Eurovision de la Chanson.

39 *Arsenik* im Interview mit *Jean-Eric Perrin*, *La goutte qui fait déborder le vase*, in: R. E. R. n°20, Juni 1998.

Dies deckt sich mit der sozialen Funktion, die der Rapper inner- wie außerhalb der Banlieue beansprucht,⁴⁰ Chronist und Lehrer wie auch Sprecher und Botschafter zu sein. Er will Bewußtsein schaffen, zur Kritikfähigkeit anregen, Wege aus dem Teufelskreis Haß-Gewalt-Repression weisen, Sprachrohr der Stimmlosen sein. Für ihn ist Hip-Hop „eine der letzten Formen von Rebellion“, nicht etwa weil sich in seinem Dunstkreis auch gewaltbereite Jugendliche bewegen, sondern weil er die etablierten Vorstellungen von Tanz, Malerei und Musik verändert hat, vorrangig aber „weil er denen das Wort verleiht, die bislang nicht die Mittel hatten, sich zu äußern, ...“⁴¹ Zugleich wendet er sich an die Gesamtgesellschaft, wo es gilt die Kluft zwischen sozialer Realität und dem „System“ darzulegen, Konfliktzonen – Xenophobie, Polizei, Justiz, Medien – samt Ursachen und Wirkungen zu schildern,⁴² das „je“ und „nous“ mit dem „eux“ zu konfrontieren.

Es werden Geschichten erzählt, oftmals in der Ich-Form. Angeberei und Eigenlob gehören zu den Spielregeln,⁴³ sollen Mut machen, sich aktiv einzubringen. Das Präsentierte steckt voller Anspielungen und Codes. Immer wieder werden explizit Rap-Kollegen in den Liedern angesprochen, gelobt, getadelt oder auch einfach gefoppt, wenn sie sich ernster nehmen als nötig.⁴⁴ Häufig entstehen Dialoge im Erscheinungsrhythmus der Platten, zwischen den Rappern einerseits, zwischen ihnen und der Zuhörerschaft andererseits. Möglichst aktualitätsbezogen zu sein, fordern sie von sich, erst recht wenn es gilt Mißstände – etwa Urteil und Strafe gegenüber NTM⁴⁵ – musikalisch aufzugreifen. Wo Wörter die „Waffen“ sind, und wo es darum geht, diesen Durchschlagskraft zu verleihen, gehören elaborierte Wortspiele, fortwährendes Perfektionieren von Stil und Sprache, zum Alltagsgeschäft. In diesem Sinne ist Rap Poesie.⁴⁶

3. Leidenschaft und Botschaft

Frankreichs Rap-Szene ist trotz gemeinsamer Anliegen kein Block, hat sich seit Anfang der 90er Jahre völlig gegenüber amerikanischen Modellen verselbständigt und zunehmend ausdifferenziert. Vielfach unterschieden werden Cool-Rap und

40 Dazu *Oxmo Puccino*, Interview von *Jean-Eric Perrin*, *Oxmo – Shurik'n*, in: R. E. R. n°19, Mai 1998.

41 *Suprême NTM*, Booklet-„Präambel“ zum Album „J'appuie sur la gâchette ...“, Epic/Sony 1993.

42 Vgl. *Assassin*, „L'Odyssée suit son cours“, *L'homicide volontaire*, Assassin/Delabel, 1996 oder *Sista Micky/Menzo/Don Choa*, „On dit ce qu'on pense“, *Chroniques de Mars*, Kif Kif/BMG, 1998.

43 Vgl. *Sté Strausz*, „Trône“, *Le Flow – The Definitive Hip Hop Compilation*, Delabel/Virgin, 1998.

44 Vgl. *Stomy Bugsy*, „La guerre du rap“, *Le calibre qu'il te faut*, Columbia/Sony, 1996.

45 Vgl. *IAM*, „Dangereux“, *L'école du micro d'argent*, Delabel, 1997; *Suprême NTM*, „On est encore là (I)“, *Suprême NTM*, Epic/Sony, 1998. Zuletzt die Maxi-CD „16'30 contre la censure“, *Cercle rouge*, 1999.

46 *Les Sages Poètes de la Rue*, Interview von *Jean-Eric Perrin*, *L'âme des poètes*, in: R. E. R. n°21, Juli/August 1998.

Hardcore-Rap, als Kriterium dienen Politikbezug und Radikalität der Äußerungen. Anders als im US-Gangsta-Rap sind allerdings Texte mit Gewaltbezügen kein durchgängiger Trend und selbst im Hardcore eher die Ausnahme. Daß sie als Ausdruck umstürzlerischen Gedankenguts oder faktischer Aufforderungen zu Gewalttätigkeit oder Polizistenmord aufgefasst werden können, wollen Gruppen wie *Suprême NTM* oder *Ministère A. M. E. R.*, Herzstück des florierenden *Secteur Ä* aus Garges-Sarcelles, gar nicht wahrhaben: „Die Leute sind doch wohl in der Lage, für sich selbst zu denken. ... Die Leute sind nicht blöd, die nehmen doch das nicht wörtlich.“⁴⁷ Titel wie „Bullen-Opfer“⁴⁸ sind für sie Mittel zum Zweck, vor allem geht es um die Konfrontation der Extra-Banlieusards mit möglichst authentischem Straßen-Argot,⁴⁹ um ein provokantes Medium, das die Tür zu einer angemessenen Diskussionen vorstädtischer Notlagen überhaupt erst öffnet.

Eine andere geläufige Differenzierung trennt Kommerz-Rap von Underground-Rap anhand des Orientierungsgrades an einem breiten Massenpublikum. In diesem Punkt liegen die inneren Bruchlinien im Rap-Milieu fraglos am tiefsten. Zugleich sind jedoch Erfolg und Massenkultur selbst bei den Kritischsten stets Bezugsgröße. Etwa für *Assassin* aus dem 18. Pariser Arrondissement, eine der künstlerisch wie politisch kompromißlosesten Gruppen. Dezidiert autonom, antikapitalistisch und ökologisch, den „Genozid durch Armut“ in der Dritten Welt vor Augen, werde sie naturgemäß immer „100% Underground“ sein, selbst wenn sie eines Tages ein „ganz weites Auditorium“ habe.⁵⁰ Oder auch *Ministère A. M. E. R.*, deren allererstes Ärgernis darin besteht, „jedesmal das beste Album vorzulegen, ohne je im Radio gespielt zu werden.“⁵¹ Die erfolgreichsten der Branche machen sich ihren eigenen Reim darauf. Mit Ironie begegnen *IAM*, Aushängeschild der blühenden Marseiller Rap-Landschaft, Beckmesserei von Kollegen: „Wenn Underground bedeutet, blöd und borniert zu sein, dann sollen sie dies bleiben und uns nicht weiter auf die Nerven gehen.“⁵² Auf das gebrochene Verhältnis zu Geld und Geldverdienen gerade dort, wo viele die Chance dazu gar nicht haben, weist *Mc Solaar* hin, Mitbegründer des *Posse 500 one* aus Villeneuve-Saint-Georges, der inzwischen für seine ersten beiden Alben jeweils fast eine Million Abnehmer gefunden hat.⁵³

Frauen sind in Rap und Hip-Hop schwach vertreten und teilen mithin das Schicksal von Geschlechtsgenossinnen in anderen männlich geprägten bzw. dominierten subkulturellen Bewegungen der Vergangenheit. Die kärgliche Präsenz erklärt sich

47 *Kool Shen*, Interview in: *Bocquet/Pierre-Adolphe*, *Rap ta France*, 44–45.

48 *Ministère A. M. E. R.*, „Sacrifice de poulet“, *La Haine*, Delabel/Virgin, 1995.

49 Vgl. Interview mit *NTM* von *Marie-France Etchegoin*, „On est ce qui se passe“. Un entretien exclusif avec les chanteurs de *NTM*, in: *Le Nouvel Observateur*, 21.11.96, 44–45.

50 Interview mit *Assassin*, in: *Desse & SBG*, *Freestyle*, 165; ähnlich *Joey Starr*, Interview in: *Best* n°295, Juli 1993.

51 *Ministère A. M. E. R.* im Gespräch mit *Valérie Patte*, *Le son de la haine*, in: *Power & Sport-music* n°4, April 1995, 11.

52 *IAM*, „Reste Underground“, *Ombre est lumière*, Volume unique, Delabel/Virgin, 1994. *IAM* steht für englisch „Ich bin“, weiter für *Invasion Arrivant de Marseille*, *Indépendantistes Autonomistes Marseillais* bzw. *Imperial Asiatic Man*.

53 Interview von *Sylvaine Pasquier*, *Mc Solaar – La banlieue, c'est ça*, in: *L'Express*, 26.6.92, 44–47.

neuerlich aus der geringeren zeitlichen Autonomie, der größeren familiären Beanspruchung, der engeren elterlichen oder brüderlichen Kontrolle sozialer Kontakte und dem vergleichsweise stärkeren Schulengagement.⁵⁴ Gewiß spielt die maskuline Einheitsmode des Hip-Hop eine Rolle, aber auch das Macho-Gehabe von Altersgenossen. Beides erschwert die Annahme der eigenen Förmlichkeit in der Bewegung, bindet förmlich Akzeptanz für Mädchen an deren Empfänglichkeit für maskuline Normen und Phantasmen, als hätten in der Szene praktisch „nur diejenigen Schwierigkeiten, die sich ihrer Weiblichkeit bedienen, um ans Ziel zu gelangen.“⁵⁵ Nur wenige Frauen haben sich bislang „hochgerappt“: Saliha aus der nordwestlichen Pariser Banlieue um Les Mureaux, die bereits beim Debut-Album frauenspezifische Fragen – etwa nach der Zukunft sitzengelassener junger Mütter⁵⁶ – ansprach, ferner Lady Laistee aus Sarcelles, Mélaaz vom Posse 501 oder Sté Strausz' vom Posse Mafia Underground aus Vitry-sur-Seine, die Wert darauf legt, sich mit der aktuellen CD vom Image des verkappten B.Boys zu lösen.⁵⁷

Weitere pragmatische Binnendifferenzierungen sind denkbar, zwischen „rap argotique“ und „rap poétique“ gemäß respektiver Sprachebenen, zwischen „rap traditionnel“ und „rap moderne“ entsprechend der Instrumentalisierung. Sie sollten nicht darüber hinwegtäuschen, daß im einzelnen aussagekräftige Grenzlinien nur schwierig zu ziehen sind. Vielmehr springt ins Auge, daß die Stücke ähnliche Banlieue-Werdegänge, Alltagserfahrungen und Wertmaßstäbe widerspiegeln, unzählige gemeinsame Themen aufgreifen und gemeinsame Anliegen formulieren, daß sie sich eher von Sprache und Stil als vom Gehalt oder den Inspirationsquellen her unterscheiden. Alle lassen sich von den Geräuschen der Stadt animieren, von urbanen Klängen, heftig und lärmend, und nicht – wie Beethoven – von denen der Natur.⁵⁸ Unterschiedslos sind auch die inneren Antriebe der Rapper, die „fureur de dire“, die Leidenschaft, sich mitzuteilen: „Hip-Hop, das ist dieser Egozentrismus, dieser unbändige Drang, sich zu produzieren.“⁵⁹

Auf der Suche nach Schwerpunktthemen lassen sich neben ganz persönlichen Geschichten einige große Achsen ausmachen, einmal akute gesellschaftliche Misere, dann politische Krisen und Ereignisse, schließlich vielversprechende Botschaften, „messages“, für den Umgang mit all den Schwierigkeiten. Immer fungiert der eigene Erfahrungshorizont als Aufhänger für allgemeinere zeitkritische Analysen.

54 Vgl. *Camille Lacoste-Dujardin*, *Yasmina et les autres de Nanterre et d'ailleurs. Filles et parents maghrébins en France*, Paris 1992; zuletzt *Valérie Dumeige/Sophie Ponchelet*, *Françaises*, Paris 1999.

55 *Saliha*, Interview in: *Desse & SBG*, 147. Ähnlich *Sté Strausz*’, „C’est la même histoire“, La Haine, Delabel/Virgin, 1995 oder *Lady Laistee*, „Respecte mon attitude“, Les cool sessions 2, Jimmy Jay/Virgin, 1996.

56 Vgl. *Saliha*, „16 ans, 9 mois et un bébé sur les bras“, *Résolument féminin*, Epic/Sony, 1994.

57 Vgl. *Sté Strausz*’, Interview mit *Philippe Roizès*, Calamity Jane, in: R. E. R. n°23, Oktober 1998.

58 *IAM* zit. nach *Gilles Médioni/Florence Mendel*, *Rappattitude concentrée*, in: *L'Express*, 16.5.91, 78.

59 Interview mit *Kool Shen* von *Olivier Cachin*, *La bombe Nick Ta Mère*, in: *L’Affiche*, Februar 1996.

Als unerträglich gilt zunächst die „exclusion“, die Ausgrenzung ganzer Bevölkerungskreise und die Durchsetzung einer eher horizontal als vertikal diskriminierenden Risikogesellschaft, in der es darauf ankommt dazugehören, sich in der Mitte und nicht am Rande zu bewegen. Durchgängig konstatieren die Rapper wachsende Gräben zwischen Arm und Reich, zwischen denen, die sich „wie die Schweine mästen“, und denen, die „vor Hunger eingehen“,⁶⁰ und fragen, „wie denn der Staat wohl reagiert, wenn eines Tages die Schar der Ausgeschlossenen derart anschwillt, daß selbst in den Pariser Nobelvierteln die Bürgersteige üble Gerüche auströmen.“⁶¹ Wiederholt werden sehr konkret brisante generationsspezifische Problemlagen aufgezeigt wie die massive Arbeitslosigkeit, Zurückweisung und Chancenlosigkeit der Jugend trotz Abitur oder Berufsschulabschluß.⁶² Warnungen vor Aids und harten Drogen besitzen hohen Stellenwert, ebenso TV-Gewalt und deren Nachahmung, Drogenhandel und Beschaffungskriminalität.⁶³ Mehr und mehr Raum nimmt gerade auf neuesten Produktionen die Verabschiedung überforderter Eltern aus der erzieherischen Verantwortung für die Kinder ein⁶⁴ und die Sorge um die ganz Jungen, die „petits frères“, die sich Hip-Hop-Werten weniger empfänglich zeigen, zu schnell erwachsen sein wollen, „mit zehn schon den Wilden markieren, ..., mit dreizehn den Chef spielen und nichts anderes mehr als Geld im Kopf haben.“⁶⁵

Regelmäßig steht die Polizei am Pranger, geschildert werden schikanöse Praktiken bei Personalkontrollen, Übergriffe und Amtsmissbräuche, die innere Dynamik von Konfrontationen zwischen Banlieusards und Ordnungskräften.⁶⁶ Die Polizei erscheint als Symbol übersteigerter staatlicher Repression, als „echte Gang, durchorganisiert und hierarchisiert“, gleichzeitig aber als Bauernopfer, da sie nur mangels besserer Bildung und Schulung soviel Unheil anrichtet und Überreaktionen an den Tag legt.⁶⁷ Ein mehr an Aufklärung täte dem ganzen Land gut, um einer säkularen Ausländerfeindlichkeit zu begegnen, die fast schon zum guten Ton gehöre,⁶⁸ es sei denn die Immigrantenkinder zögen – wie die Großväter – für das Vaterland in den Krieg oder feierten – wie die Väter oder Altersgenossen – internationale Sportfolge für die Nation.⁶⁹ Anders als Religion und Religiosität, die in den Stücken gar nicht auftauchen, spielen persönliche Identitätsfragen im Spiegel der anderen eine wichtige Rolle: „Bruder brauch’ ich denn ernsthaft eine Nationalität, um mich anzunehmen und gut aufzutreten, meine Kultur ist doch die deine, nur meine Vergangenheit nicht.“⁷⁰

60 *Daddy Yod*, „I Daddy“, *Le survivant*, Philips/Mercury/Sony, 1995.

61 *Suprême NTM*, „Odeurs de souffre“, *Suprême NTM*, Epic/Sony, 1998.

62 Vgl. *Oxmo Puccino*, „Peu de gens le savent“, *Opéra Puccino*, Delabel/Virgin, 1998.

63 Vgl. *Expression Direkt*, „Dealer pour survivre“, La Haine, Delabel/Virgin, 1995.

64 Zuletzt *Suprême NTM*, „Laisse pas traîner ton fils“, *Suprême NTM*, Epic, 1998.

65 *IAM*, „Petit frère“, *L'école du micro d'argent*, Delabel/Virgin, 1997.

66 Vgl. *Passi*, „Les flammes du mal“, *Les tentations*, V2 Music, 1998.

67 *Suprême NTM*, „Police“, *J'appuie sur la gâchette ...*, Epic/Sony, 1993.

68 Vgl. *Fabe*, „Lettre au Président“, *Le fond et la forme*, Unik Records/BMG, 1997.

69 Dazu *Sléo*, „Monnaie de singe“, *Ensemble pour 1 nouvelle aventure*, Jimmy Jay/BMG, 1996.

70 *Mélaaz*, „Lehna“, *Mélaaz*, Ariola/BMG 1995.

Politische Mißstände finden sich einmal in Form konkreter Ereignisse problematisiert, auf die Rap ganz unmittelbar zu reagieren weiß. Anlässe finden sich genug, vor Ort wie in der Pariser Politik, von „Märtyrern“ wie Malek Ousseki, umgekommen anlässlich der Schüler- und Studentenproteste Anfang Dezember 1986,⁷¹ über die die Opfer der Affäre um verseuchte Blutkonserven bis hin zu den „papierlosen“ Einwanderern, die im Sommer 1996 in der Pariser Kirche Saint-Bernard vergeblich Zuflucht vor der Ausweisung gesucht hatten.⁷² Das Feindbild schlechthin ist Jean-Marie Le Pen, aufgrund seiner krude-populistischen Immigrationsthemen wie auch seiner „neo-faschistischen und revisionistischen Auslassungen zu Gaskammern als Detail der Geschichte des Zweiten Weltkrieges.“⁷³

Ebenfalls breitesten Raum nehmen die Wahlerfolge des Front National ein. In Marseille seien undurchsichtige französische Horden eingefallen, brächten die Menschen gegeneinander auf und könnten bereits auf 25% Kollaborateure zählen,⁷⁴ beschwört IAM die Zuhörer. Zum Widerstand ruft Massilia Sound System auf, denn „alle, die unsere Stadt lieben, müssen ‚non au Front‘ sagen.“⁷⁵ Nicht anders stellt sich die politische Situation seit einigen Jahren im ehemaligen „roten Gürtel“ um Paris dar, wo laut NTM ein seniler, geistig Gestörter, der den Algerienkrieg nicht verdaut habe, Rassentrennung anpreise und damit ein Viertel der abgegebenen Stimmen erreiche.⁷⁶ Umgehend gerügt werden Polit-Prominente aller Couleur, die – wie etwa Jacques Chirac am 18. Juni 1991 in Orléans⁷⁷ – mit Blick auf potentielle Wähler durch unbedachte Parolen zu Einwanderungsfragen Öl ins Feuer gießen.

Darüber hinaus wird allgemeine Partei-Politik-Verdrossenheit zum Ausdruck gebracht und aufgezeigt, daß Frankreichs engagierte Rap-Szene nur wenig auf die „classe politique“ vertraut, um inkriminierte soziale Schiefen einzuebnen. Immer wieder geht es um Affären und Korruption,⁷⁸ um Gesetze des Dschungels in den Alleen der Macht,⁷⁹ die als Referenz dienen können für Mafia-Diskurse, wie sie momentan Konjunktur haben.⁸⁰ In der Kritik stehen Führungseliten, die ihre Hausaufgaben vernachlässigten und keine wirklichen Lösungen vorschlugen, die nach dem Scheitern liberaler Lösungsansätze „keine fühlbar neuen Einfälle haben, um den schreienden sozialen Ungerechtigkeiten zu begegnen und die Demokratie zu retten.“⁸¹

Schließlich sind es erfolgversprechende Botschaften, „messages“ für bessere Zukunftsperspektiven, die die Rap-Stücke wie ein roter Faden durchziehen. Zähle

71 Vgl. *Assassin*, „L'Etat assassine“, La Haine, Delabel/Virgin, 1995.

72 Vgl. *Suprême NTM*, „C'est arrivé près de chez toi“, Suprême NTM, Epic/Sony, 1998.

73 *Mc Solaar*, „Comme dans un film“, La Haine, Delabel/Virgin, 1995.

74 Vgl. *IAM*, „Planète Mars“, De la planète Mars, Labelle Noir/Virgin, 1991. Zu Bürgermeister Le Chevallier in Toulon als „Narren, den es zu vertreiben gilt“, vgl. *Mc Solaar*, „Dakota“, Paradisiaque, Polydor, 1997.

75 *Massilia Sound System*, „Ma ville est malade“, Aiollywood, Roker/Polygram, 1997.

76 Vgl. *Suprême NTM*, „Plus jamais ça“, Paris sous les bombes, Epic/Sony, 1995.

77 Dazu *Zebda*, „Le bruit et l'odeur“, Le bruit et l'odeur, Barclay/Phonogram, 1995.

78 Vgl. *Soon e Mc*, „Point de vue ...“, Atout ... point de vue, EMI, 1993.

79 Vgl. *IAM*, „Non soumis à l'Etat“, De la planète Mars, Labelle Noir/Virgin, 1991.

80 Vgl. *Oxmo Puccino*, „Black Mafia“, Opéra Puccino, Delabel/Virgin, 1998.

81 *Zebda*, „Le bilan“, Le bruit et l'odeur, Barclay/Phonogram, 1995.

nicht auf die „Große Politik“, heißt es, sondern aktiviere und engagiere dich im eigenen Umfeld, „werde wach“,⁸² „spring ins kalte Wasser“,⁸³ nimm dein Schicksal selbst in die Hand,⁸⁴ nutze die Einheit der Bewegung als Rückendeckung statt dich „mit denen zu bekriegen, die genauso diskriminiert werden wie du selbst!“⁸⁵ Profitiere von Rap und Hip-Hop, um dich aus dem Sumpf zu ziehen, arbeite an dir, erziehe und bilde dich, „hau' rein, beweg' dich und stoppe die Dummheit“,⁸⁶ denn „die Ignoranz ist es, die dich für unheilvolle Einflüsse bestimmt!“⁸⁷ Schöpfe daraus Selbstbewußtsein und Stolz, bis hin zur Überheblichkeit, stelle dich Konkurrenz und Wettbewerb!⁸⁸ Zeige Willensstärke und Disziplin, denke positiv und kämpfe für die Zukunft!⁸⁹ Vor allem suche konsequent deine Chance und den Erfolg, wie lang und hart der Weg auch sein mag,⁹⁰ denn Top-Niveau zu erreichen, darauf kommt es an!⁹¹

4. Nation und RApublique

Bereits erwähnt wurde das Postulat der Rapper, Banlieue-Chronisten und -Sprecher zu sein, Lehrer und Antreiber, Vorbilder an der Peripherie und Botschafter für das Zentrum. Parallelen lassen sich ziehen zu Aspekten des republikanischen Modells um die Jahrhundertwende, zunächst zum Idealtypus eines Provinz-Député.⁹² Auch er verstand sich als Vermittler, als Mentor und Mandatar, auch sein Status definierte sich über ein produktives Spannungsverhältnis von Zentrum und Peripherie. Am Beginn des politischen Aufstiegs stand nicht die Ochsentour durch Partei-Instanzen, sondern lokales Engagement und Verwurzeltheit. Wie ein erfolgreicher Rapper in der Banlieue mußte er vor Ort in die Lehre gehen, sich die Position eines Sprechers erarbeiten, sich ein Netzwerk von Kontakten aufbauen, am Ende ein Bürgermeisteramt bekleiden, die damals fast unumgängliche Etappe auf dem „cur-sus honorum“ zur Deputation nach Paris.

Nicht anders als bei Rappern, die zu Stars geworden sind, hingen Respekt und Glaubwürdigkeit der Provinz-Abgeordneten, die sich hochgearbeitet hatten, weiterhin von der lokalen Verankerung ab. Spätestens bei der wöchentlichen Rückkehr in

82 *Mad in Paris*, „Réveillez-vous – Faut qu'ça bouge“, Mad in Paris, MCA/BMG, 1996.

83 *La Mifa*, „Jette toi à l'eau“, O.P.A. sur la rue, Jimmy Jay/BMG, 1996.

84 Vgl. *Shurik'n/Faf Larage*, „Le destin n'a pas de roi“, Chroniques de Mars, Kif Kif/BMG, 1998.

85 *Réciprok*, „Article 221-1“, Il y a des jours comme ça, Small/Sony, 1996.

86 *Mc Solaar*, „Matière grasse contre matière grise“, Qui sème le vent récolte le tempo, Polydor, 1991.

87 *Mélaaz*, „Rud' boy“, Mélaaz, Ariola/BMG 1995.

88 Vgl. *Les Sages Poètes de la Rue*, „Qu'est-ce qui fait marcher les sages?“, Qu'est-ce qui fait marcher les sages?, Wotre Music/Jimmy Jay, 1995.

89 Vgl. *Soon e Mc*, „Wadchie wadcha“, Atout ... point de vue, EMI, 1993.

90 Vgl. *Mellowman*, „La voix du mellow“, La voie du mellow, East West/Time Warner 1995.

91 Vgl. *Fabe*, „C'est un jeu d'enfant“, Befa surprend ses frères, Unik Records, 1995.

92 Dazu *Serge Berstein/Odile Rudelle (Hg.)*, Le modèle républicain, Paris 1992; zuletzt das Themenheft „Vive la République!“, Les Cahiers du radicalisme n°1 (1998) 5–190.

den Heimatwahlkreis galt es nachzuweisen, daß der potentielle Einfluß in Paris nicht auf Kosten provinzieller Bodenhaftung ging. Ganz selbstverständlich befand sich der erste Wohnsitz weiter im Wahlkreis, wie auch die nationalen Größen der Rap-Szene – von Ausnahmen abgesehen – noch immer in „ihrer“ Cité leben. Auf den direkten Kontakt mit den Menschen, auf eine gewisse Verantwortung ihnen gegenüber, darauf kam und kommt es an. Was sich bei den Provinznotabeln in der Aversion gegen straff geführte, bürokratisierte und disziplinierte Parteien ausdrückte, offenbart sich in Rap und Hip-Hop als Abwehr kollektiver Aufstiegs- und Integrationsmechanismen im Sinne der kommunistischen Gegenkultur der 60er und 70er Jahre, wie sie die Väter über PCF und CGT geprägt hatten.

Auch traditionelle republikanische Erziehungsansprüche und missionarisches Sendungsbewußsein beinhalten die Diskurse. Bildung, Erfolgsstreben und Selbstdisziplin besitzen beträchtliches Gewicht, seien sie klassisch schulvermittelt im Sinne Jules Ferrys⁹³ oder angesichts schlechter persönlicher Erfahrungen selbständig angeeignet.⁹⁴ Sie untermauern, wie sehr sich Rap über die Brandmarkung alltäglicher Problemlagen hinaus als handlungsorientiertes politisches Chanson versteht. Damit erscheint er auf der einen Seite als eine autonome Ausdrucksmöglichkeit der Vorstadtjugend, akkumulierte Benachteiligungen kreativ zu kanalisieren. Gleichzeitig bietet er die Chance auf Notorietät, Sozialprestige und Erfolg, dient als Aufstiegs- und Integrationsstrategie weit über das eigene Viertel hinaus. Er erweist sich damit auch als denkbare Mittel, der Banlieue als Ursprungsmilieu den Rücken zu kehren, um durchaus konventionell-kleinbürgerliche Zukunftspläne zu verwirklichen: „Ohne Leistung kein Geld, ohne Geld kein Haus“,⁹⁵ lautet die Formel. Geld aus dem Rap, bekennt selbst NTM-Hardcorer Kool Shen, „wird mir erlauben, meiner Frau ein Kind zu schenken, ein Haus zu bauen, in dem meine Familie ruhig leben kann.“⁹⁶

Als spezifische Situationsanalyse und konkrete Handlungsorientierung transzendieren die Rap-Texte klassische französische Assimilierungs- und Integrationsvorstellungen, ohne sie völlig außer Kraft zu setzen. Kritische Distanz gegenüber starren Modellen, die regionalen oder ethnischen Minderheiten jegliche Identitätsbekundung im öffentlichen Raum untersagen, verhindert nicht ein Faible für republikanische Diskurse, Ideale und Symbole sozialen Aufstiegs. Überdeutlich spiegeln Rap-Musik und Hip-Hop-Bewegung eine doppelte Bewegung der Absetzung und der Annäherung, der Fremdheit und der Zugehörigkeit wider. Sie sind Ausdruck, wenn nicht eines prinzipiellen (kulturellen) Integriert-Seins, so doch eines prinzipiellen (sozialen) Integriert-Sein-Wollens bei Kultivierung eines gewissen Andersseins auf der Basis gemeinsamer Grundüberzeugungen.

93 Vgl. Jean-Pierre Thorn, Banlieue-Filmer, im Gespräch mit Magali Jauffret, Les utopies du mouvement hip-hop, in: L'Humanité, 12.3.97.

94 Vgl. Aktivist, „Nouvelle expérience“, Le Flow – The Definitive Hip Hop Compilation, De-label/Virgin, 1998.

95 Faf Larage, „Hip-Hop Protagonist“, Chroniques de Mars, Kif Kif/BMG, 1998.

96 Interview von Marie-France Etchegoin, „On est ce qui se passe“. Un entretien exclusif avec les chanteurs de NTM, in: Le Nouvel Observateur, 21.11.96, 44–45.

Dabei handelt es sich keineswegs, was vielfach vermutet wird, um eine „ausdrückliche Zurückweisung des republikanischen Integrationsmodells.“⁹⁷ Selbst von einer Neudefinition durch Elemente kultureller Aufladung im öffentlichen Raum, von einem „neuen Schmelztiegel, der Mehrfach-Zugehörigkeiten mit individualistischen Einstellungen verbindet“,⁹⁸ kann nur bedingt die Rede sein. Die neuere historische Forschung, beispielsweise zum Französischunterricht in den Volksschulen der frühen III. Republik, betont nachdrücklich, daß der kulturelle Vereinheitlichungswille zu assimilatorisch angehauchten Reden und Verordnungen führen mochte, die Praxis vor Ort jedoch zumeist eine andere, pragmatischere, flexiblere war, mit breiten Handlungsmargen für den „maître d'école“.⁹⁹ Integration und Eigensinn konnten damals wie heute zusammengehen. Zu diskutieren wäre allenfalls, ob es – möglicherweise aufgrund hochgradiger nationaler Selbstvergewisserungsbedürfnisse durch beschleunigte gesellschaftliche, wirtschaftliche und kulturelle Wandlungsprozesse in einem besonders traditionsgeprägten Land – zwischen gestern und heute einen Unterschied im Grad der Akzeptanz von Eigensinn seitens der Gesamt- bzw. im Grad des Bewußtseins für Eigensinn seitens der Teilkultur gibt.

Legion sind im Rap-Diskurs die Anspielungen auf die französische Nation und republikanische Werte. Wiederum läßt sich nur vordergründig eine scharfe Mißbilligung herauslesen, wenn skandiert wird, Polizeistaat und Republik in Schutt und Asche zu legen¹⁰⁰ oder eine Revolution anzuzetteln, um „diese Durchgeknallten, die in der Nationalversammlung vor sich hinschlummern“¹⁰¹ aufzuschrecken. Denn zwischen den Zeilen treten klassische Einstellungsmuster der nationalen Politischen Kultur zutage, ein verinnerlichtes Bürgerverständnis etwa, das sich eher als engagierter Widerpart denn als Teilhaber an der Staatsgewalt definiert, das die Sorge um die Cité nicht allein den Pariser Parteien und Eliten überlassen mag, sondern zugleich durch eine aktive „Politik der Straße“ manifestiert. Und was meint schon eine Straßenkultur des Wortes anderes als „Politikmachen in einem etymologischen Sinne: das Leben der Cité, das Leben des ‚citoyen‘ im Auge zu haben.“¹⁰²

Die Ideale der Republik zu verteidigen samt ihrer Pfeiler, die Schule, die Demokratie, die Bürgerrechte, nimmt auch Zebda, die bekannteste Band aus dem Raum Toulouse, für sich in Anspruch.¹⁰³ Abermals speist sich das Selbstverständnis aus

97 Cannon, Paname City Rapping, 162.

98 Bazin, La culture hip-hop, 26, 109–110 u. 273–275.

99 Dazu nun ausführlich Jean-François Chanet, L'école républicaine et les petites patries, Paris 1996; ähnlich Anne-Marie Thiesse, Ils apprenaient la France. L'exaltation des régions dans le discours patriotique, Paris 1997.

100 *Suprême NTM*, „Qu'est-ce qu'on attend?“, Paris sous les bombes, Epic/Sony, 1995.

101 *Stomy Bugsy*, Gespräch mit Sara Daniel, Un gentil lascar, in: Le Nouvel Observateur, 2.4.98.

102 Akhenaton (IAM) im Gespräch mit Zoë Lin, Le rap c'est encore la seule musique qui ait un contenu politique, in: L'Humanité, 28.3.97. „Meine Pflicht als Staatsbürger erfülle ich jeden Tag. Indem ich meine Rap-Stücke schreibe“, meint auch Kool Shen, Interview, in: Libération – Supplément weekend n°17, 1.4.95.

103 Vgl. Mustapha Amokrane, Gespräch mit Véronique Mortaigne, Toulouse, capitale de la résistance musicale des quartiers, in: Le Monde, 6.11.98.

Bildern von 1789,¹⁰⁴ wie sie die frühe Dritte Republik als Geschichtsmythos konstruiert und landesweit propagiert hat. Seine Attraktivität wurzelte darin, daß er sich nicht auf irgendeine Nationsvorstellung bezog, sondern nationale Werte mit republikanischen, demokratischen und universalen Leitbildern zu einer integrations-trächtigen Synthese verband. Was letztlich viele Rapper brandmarken, sind nicht etwa solche Vorstellungen: Frankreich, das Land der Aufklärung, das Land der Menschen- und Bürgerrechte mit universeller Mission. Im Gegenteil scheint gerade deren tiefe Verankerung zusätzliches Kritikpotential zu bergen.

Denn angeprangert wird die Kluft zwischen hehren Selbststilisierungen, wie sie nationale Sonntagsreden der Politiker perpetuieren, und einer Tagesaktualität, die dem nicht greifbar Rechnung trägt. „Alle Länder dieser Erde weisen illegale Einwanderer aus. Das stimmt. Doch Frankreich hat eine andere Verantwortung zu tragen. Es sind historische Tatsachen: das französische Volk hat sein Blut vergossen, um schwarz auf weiß die Grundlagen der westlichen Demokratie zu fixieren. Die Regierung sollte sich daran erinnern, ansonsten werde ich sie aufklären,“ verkündete Rockin' Squat, Sänger von Assassin, auf einer Maxi-CD, die verschiedene Rapper 1997 aus Protest gegen die Verschärfung der Einwanderungs- und Einbürgerungsgesetze zusammengestellt hatten.¹⁰⁵

Daß die gelebte Realität im Einzelfall weit vom Bild des Integriert-Seins oder Integriert-Werden-Wollens entfernt liegt, daß die Politik nicht die materiellen und ideellen Voraussetzungen für ein reibungsloseres Zusammenleben im Hexagon schafft und die breite Masse der Franzosen nicht aufklärt, was Immigrantenkinder sowie deren Väter und Großväter schon alles für das Land getan haben und tun, daran entzündet sich schärfste Kritik. Latente Xenophobie, wie sie viele französische Jugendliche aus Immigrantenfamilien wiederholt erleben und wie sie Rapper antreibt, die Stimme zu erheben, läßt sich gerade deshalb schwer ertragen, weil sich die Betroffenen für durchaus integriert halten, und dies auch größtenteils sind.¹⁰⁶

Im Rap-Milieu sind es die Rekurse auf den Reichtum der eigenen Sprache und Kultur, auf künstlerische Vorbilder, von Ronsard und Rimbaud bis Prévert, Perec und Queneau, von Ferré und Brassens über Bobby Lapointe bis zu Serge Gainsbourg, die untermauern sollen, daß es schwierig sein dürfte, französischer zu sein als sie selbst. Und wer wollte ihnen ernsthaft absprechen, schlagendste Beweise einer Integration zu sein, die – eben wie immer schon – zwar langsamen, aber stetigen Schrittes vorankommt. Darüber hinaus sehen sich Rapper und Hip-Hopper als Exponenten einer neuen, einer positiven sozialen Lesart der Banlieue, die sich abhebt von gängigen Stereotypen und fragwürdigen Amalgamierungen wie „Immi-

104 Pausenlos werden die Errungenschaften der Französischen Revolution bemüht, etwa die Gleichheit aller vor dem Gesetz bei *Fabe*, „Rien ne stoppe mon avancée ...“, *Le fond et la forme*, Unik Records/BMG, 1997.

105 „11'30 contre les lois racistes“, *Cercle rouge*, 1997.

106 Dies legen die Raten für arabische Sprachkompetenz, für religiöse Gleichgültigkeit, für Mischheiraten, für Schulabschlüsse, für Eintragung in die Wahllisten sowie für einen gewissen sozialen Aufstieg nahe, besonders was die zweite und dritte Generation aus eingewanderten algerischen Familien anbelangt; vgl. Michèle *Tribalat*, *Faire France. Une grande enquête sur les immigrés et leurs enfants*. Préface de Marceau Long, Paris 1995.

gration = Invasion, Jugend = Kriminalität, Banlieue = Gewalt, Sicherheit = Repression.“¹⁰⁷

5. Black-Blanc-Beur und Banlieue-Bilder

Anders als die amerikanische zeichnet sich die französische Rap-Kultur durch eine ethnische Durchmischung aus. Nicht die ethnische, die soziale Frage, die Anhäufung gesellschaftlicher Schattenseiten, prägt die Banlieue in erster Linie: „Wird es dir nicht langsam zu bunt, wenn ein Kind schlechter lebt als ein Hund, ..., alle Jugendlichen, schwarz, weiß oder beur, sind vereint durch Sozialstruktur und Wut bis zum geht nicht mehr“.¹⁰⁸ Noch dazu sind nach Einschätzung der Rapper selbst solche Schieflagen mit dem Elend amerikanischer Ghettos gar nicht zu vergleichen und „Black-Power-Parolen“ völliger Nonsens.¹⁰⁹ Die technische Qualität amerikanischer Produktionen mag Vorbildcharakter haben, ansonsten erscheint der US-Rap als Referenz wenig attraktiv.¹¹⁰ Beschämender Sexismus und übersteigerter Materialismus, exzessive Gewaltbezüge und ethnische Abschottungstendenzen nähren vielfach Ressentiments und werden parodistisch aufs Korn genommen.¹¹¹

Dagegen stellt sich französischer Rap schon rein sprachlich als ein in jederlei Hinsicht integratives Phänomen dar. Das „parler des cités“ bildet einen zusammengeschusterten „Soziolekt“ der jugendlichen Banlieue-Bevölkerung, der vielfältig auf die Diktion der Rap-Stücke abfärbt. Ein anpassungsfähiges Französisch, die einzige Sprache, die alle Vorstadt-Kinder verstehen, findet sich angereichert durch eine bunte Mischung aus Anglizismen, Regionalismen, Verlan-Derivaten und sprachlichen Versatzstücken der (groß)elterlichen Herkunftsländer. Namentlich die Schimpfwörter kennt jeder in jeder Sprache! Auch sind die meisten bekannteren Rap-Formationen von den kulturellen Ursprüngen ihrer Mitglieder her durchmischt. Ausdrücklich konstituieren und definieren sie sich als Black-Blanc-Beur-Gruppen, die sich durch schwarz- oder nordafrikanische, durch antillisch-karibische, durch italienische, spanische, portugiesische oder französische Klänge, aber auch – wie bei Massilia Sound System oder den Fabolous Troubadours – durch okzitanische Anleihen bereichern lassen.

Frankreich-Rap erscheint als „ein einziger melting-pot, nicht als Frage der Hautfarbe, sondern der Jugend“.¹¹² „Alliance Ethnik“ als gelebtes Programm, das als maßgebliches Element eigener generationenspezifischer Kreativität thematisiert,

107 *Mc Solaar*, Interview von *Sylvaine Pasquier*, *Mc Solaar – La banlieue, c'est ça*, in: *L'Express*, 26.6.92, 44–47.

108 *Saliha*, „Enfants du ghetto“, *Rapattitude*, Labelle Noir, 1990.

109 *Joey Starr*, Interview in: *Best* n°276, Juli 1991.

110 Vgl. *Faf Larage*, Interview mit *Jean-Eric Perrin*, *Made in Marseille*, in: *R. E. R.* n°27, März 1999.

111 Vgl. *New Generation Mc*, „Toutes les mêmes“, *Rapattitude*, Labelle Noir, 1990 oder *Sléo*, „Joue le simple“, *Ensemble pour 1 nouvelle aventure*, Jimmy Jay/BMG, 1996.

112 *Greg*, *Graffiti-Künstler in der nördlichen Pariser Banlieue*, zit. bei *Bazin*, *La culture hip-hop*, 36 u. 107.

kultiviert und einer französischen Gesellschaft zur Nachahmung anheimgelegt wird, als deren Abbild sich die Gruppen empfinden. Und wer könnte schon – neben der Fußball-Nationalmannschaft seit dem letztjährigen Gewinn der Weltmeisterschaft¹¹³ – symbolträchtiger dokumentieren, daß ein Zusammenleben von Franzosen verschiedener kultureller Wurzeln nicht nur möglich, sondern für die gesamte Nation einträglich sein kann. Auch deshalb bestehe sein Hauptanliegen darin, so Kenzy, Sprecher der Gruppe Minister A. M. E. R., „die französischen Haushalte zu unterwandern, die Nathalie zu erreichen, damit sie meine Künstler hören, die Platten in Supermärkten und Einkaufszentren zu vertreiben, damit Georgette, die Hausfrau unter 50 Jahren, sie dort finden kann.“¹¹⁴

Freilich teilen nicht alle Banlieusards solche Hip-Hop-Haltungen, gerade unter den ganz Jungen, den 13–17-Jährigen. Angezündete Autos als Symbole frustrierter Konsum-Begierden, Kleinkriminalität und Drogenhandel, Bandenkämpfe und Gewaltausbrüche gehören nicht weniger zum Bild. Sie sind Bestandteil der Realität, nicht die ganze Realität, prägen aber häufig die ganze Wahrnehmung einer breiten Öffentlichkeit. Acht-Uhr-Nachrichten mit Bildern vom steinwerfenden Polizisten-schreck, schwarzen Dealer oder integristischen Beur produzieren gesellschaftliche Repräsentationen, erzeugen virtuell selbst dort noch ein Vorstadt- oder Ausländer-Problem, wo beides faktisch gar nicht existiert. Als verallgemeinerter Ausschnitt des Ganzen tragen sie weder der Komplexität französischer Banlieue-Siedlungen Rechnung, noch dem Erleben der breiten Mehrheit ihrer Bewohner.¹¹⁵

Die öffentliche Diskussion über Banlieue und Immigration folgt vielfach kollektiven Ängsten, die sie selbst mitbefördert. Damit gewinnt sie eine symbolische Dimension, die eine angemessene Vermittlung der Wirklichkeit kaum mehr erlaubt. Auch dies ist keine neue Debatte. Spätestens mit der zunehmenden sozialen Segregation des großstädtischen Wohnraumes seit dem Zweiten Kaiserreich läßt sich im Zentrum sporadisch die Eroberung der „réalité“ durch den „imaginaire“ von der fremden, anonymen Peripherie feststellen.¹¹⁶ Die historische Perspektive vermag zu relativieren, in dieser wie in der Frage um eine heute vorgeblich nicht mehr mögliche Integration. Tatsächlich war die Franzisierung regionaler oder nationaler Minderheiten im Hexagon seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts nie eine reibungslose Geschichte, immer aber ein Prozeß, der eben seine Zeit brauchte.¹¹⁷

Um auch der „anderen Banlieue“ einmal eine Plattform zu bieten, schrieb Le Nouvel Observateur im Sommer 1985, die Banlieue sei eine junge, gemischte,

113 „Seine Wirkung entspricht 2.000 Chansons von IAM und 10.000 Politiker-Reden,“ befindet *Akhenaton* im Gespräch mit *Stéphane Davet*, *La tchatche des rappers marseillais*, in: *Le Monde*, 9./10.8.98.

114 Vgl. Interview von *Dominique Mesmin*, Ministère A. M. E. R. – Amerthune, in: *Rage* n°34, März 1998.

115 Vgl. *Vieillard-Baron*, *Les banlieues*, 60–63.

116 Zuletzt *Isabelle Papieau*, *La construction des images dans les discours sur la banlieue parisienne. Pratiques et productions esthétiques*, Paris 1996.

117 Vgl. *Gérard Noiriel*, *Population, immigration et identité nationale en France. XIX^e–XX^e siècle*, Paris 1992; zuletzt *Laurent Gervereau/Pierre Milza/Emile Temime (Hg.)*, *Toute la France. Histoire de l'immigration en France au XX^e siècle*, Paris 1998.

ideenreiche Welt, ..., ein Laboratorium für die Zukunft, dessen Devise laute, mit Negativem Positives zu machen, und das neue Sprach-, Humor- und Denkformen generiere.¹¹⁸ Gegenwärtig stellen sich die Fragen und scheinen die Antworten ganz ähnlich. Geben nicht auch Black-Blanc-Beur-Alltag und Rap-Diskurse gesamtgesellschaftlichen Anschauungsunterricht? Können sie nicht als ein Symbol dieser „anderen Banlieue“ gelten, dieser Peripherie, die auf das Zentrum ausstrahlt und die komplexen Abgängigkeiten zwischen beiden veranschaulicht? Für den Studenten Victor aus Villeneuve-Saint-Georges liegt dies auf der Hand: „Die Vorstädte lancieren die Musik-Moden, Paris greift sie auf. Die Jungs hier haben gegenüber den Parisern immer eine Nasenlänge voraus. Das war schon immer so.“¹¹⁹

Doch selbst bei veränderter Blickrichtung wäre es naiv anzunehmen, Kultur im weitesten Sinne könne allein soziale Integrationsleistungen vollbringen und die Kosten beschleunigter sozio-ökonomischer Umbrüche begleichen. Zwar steht Rap, wie auch unzählige andere Experimente kulturschaffender und -vermittelnder Persönlichkeiten vor Ort,¹²⁰ für einen produktiven Umgang mit Krisen in besonders betroffenen Gebieten, doch ganz ohne die „Große Politik“ geht es letzten Endes doch nicht. Das wissen auch Rapper wie Kool Shen. Bei allem Modellcharakter des Hip-Hop, führt er aus, in dem weder Hautfarbe noch Klassenzugehörigkeit eine Rolle spiele, bei allen lobenswerten Initiativen, die Banlieue-Jugendlichen sinnvoll zu beschäftigen und in Ferienfreizeiten zu schicken, einen Arbeitsplatz hätten sie davon noch nicht.¹²¹

Rap-Musik – ohne Moral und Wertmaßstäbe, anti-französisch, anti-national und anti-republikanisch, produziert von Immigranten aus der Banlieue, die weder integriert sind, noch eine Integration überhaupt wollen, die das Volk nicht versteht und die niemals, wie Franzosen, nationale Gefühle hegen können?

Oder *eine Hip-Hop-Bewegung*, die gegen Ausländerhaß und Intoleranz angeht, Werte wie Authentizität, Respekt und Ehre hochhält, für Gewaltlosigkeit und positive Umsetzung negativer Energien eintritt, Leistungsbereitschaft, Selbstdisziplin und Eigenverantwortung predigt – *eine Musikrichtung* in der Tradition des „chanson engagé“, die Geschichten vom Rand der Gesellschaft in die Mitte trägt, Mißstände der Cité und Gräben zwischen Werten von 1789 und Realitäten von 1999 benennt, Engagement und Bildung als Königswege individuellen sozialen Aufstiegs preist, sich selbst versteht als Sinnbild gelungener Integration und fruchtbaren Zusammenlebens von Franzosen verschiedener Wurzeln – *eine Gruppe wie IAM*, die

118 Vgl. *Alain Schifres*, *La banlieue de A à ZUP*, in: *Le Nouvel Observateur*, 12.7.85, 44–48.

119 Zit. bei *Jean-Michel Décugis/Aziz Zemouri*, *Paroles de banlieue*, Paris 1995, 173.

120 Vgl. *Rencontres avec des citoyens extraordinaires. Douze expériences culturelles, artistiques et sociales en milieu urbain*, hg. v. d. Caisse des dépôts et consignations, Paris 1992; *Adil Jazouli*, *Une saison en banlieue. Courants et perspectives dans les quartiers populaires*, Paris 1995.

121 Vgl. *Kool Shen*, Interview mit *Philippe Roizès*, *Alien (TM) Résurrection – Suprême NTM*, in: *R. E. R.* n°18, Mars 1998.

bewußt und öffentlich¹²² zwischen Konfliktparteien vermitteln will und Frankreichs Jugend dazu anhält, sich in die Wahllisten einzutragen und die Chance zu nutzen, die eigene Stimme zur Geltung zu bringen¹²³ – ein Sänger wie Joey Starr, der seine Gemütslage mit „quelle chance d’habiter la France“¹²⁴ beschreibt – schließlich ein Soziologe, der die großen Widerstände des französischen Institutionensystems gegenüber kultureller Diversität und den Mangel an Provokationsgeist einer mehr und mehr leidenschaftslosen Nation bedauert¹²⁵ – und ein Schriftsteller, der die Ärmlichkeit der aktuellen Schimpfwortkultur im Land beklagt: seit „Arschloch“ sei nicht mehr viel neues zu verzeichnen, meint er, abgesehen von „nique ta mère“.¹²⁶

Sollte denn die N(ique) T(a) M(ère)-Affäre am Ende doch nur ein Mißverständnis gewesen sein?

122 Vgl. den Versuch, Jugendliche und Polizisten zu einer Aussprache auf der Tribüne des Marseiller Stade vélodrome zu bewegen, festgehalten in einer Dokumentation von Eric Lemasson, „Ils dansent le mia“ aus dem Jahre 1994, ausgestrahlt auf France 2 am 24.4.97.

123 IAM im Gespräch mit Sophie Grassin, Marseille: les batailles rap, in: L’Express, 6.3.97, 84–86.

124 Kool Shen, Interview, in: Best – Hors-série n°2: Best of Rap, März 1991.

125 Alain Touraine, zit. nach Véziane de Vézins, La France touchée par le „politiquement correct“, in: Le Monde, 19.11.96.

126 Pierre Merle im Gespräch mit Daniel Garcia/Guillaume Malaurie, Verlan cherche deuxième souffle, in: Le Nouvel Observateur, 15.10.98.

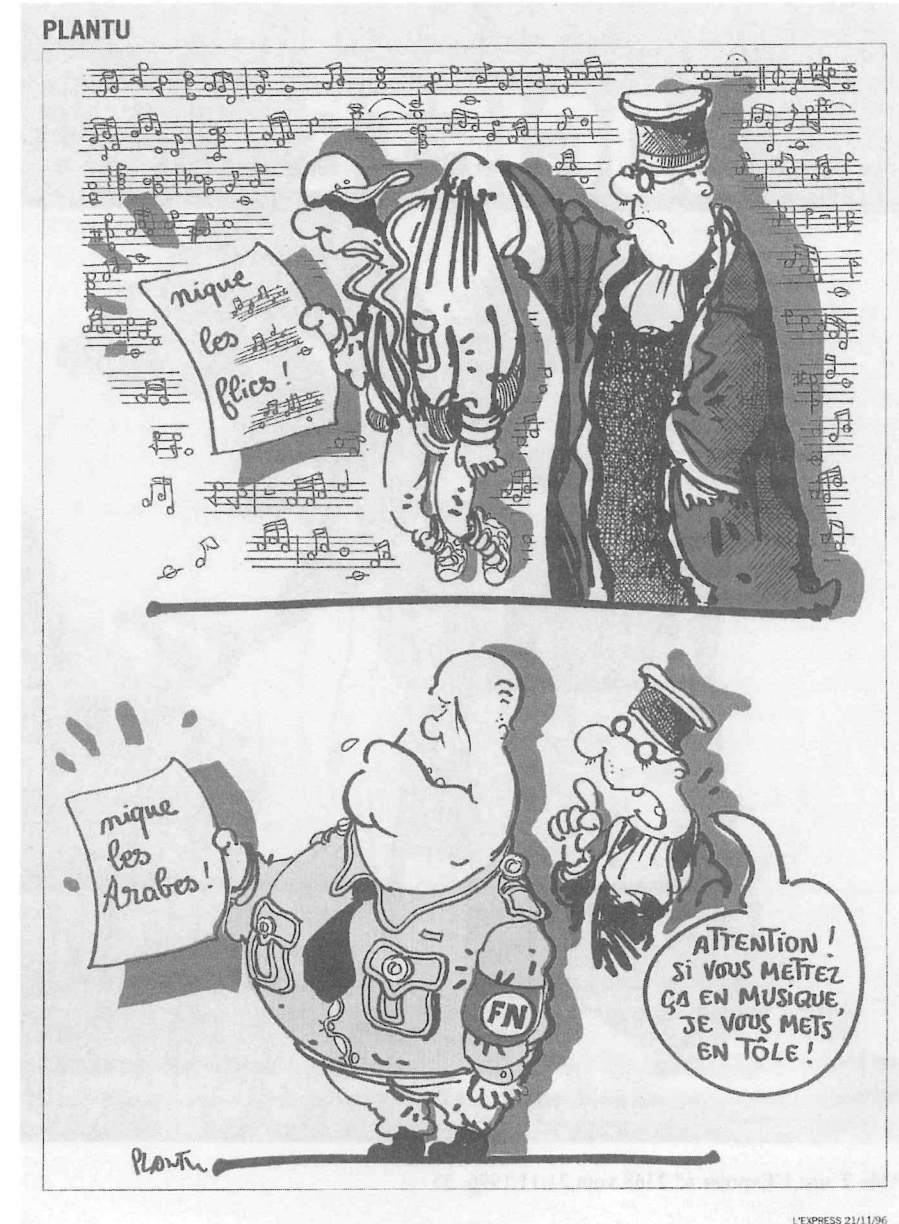


Abb. 1 aus: L’Express n° 2368 vom 21.11.1996, 3

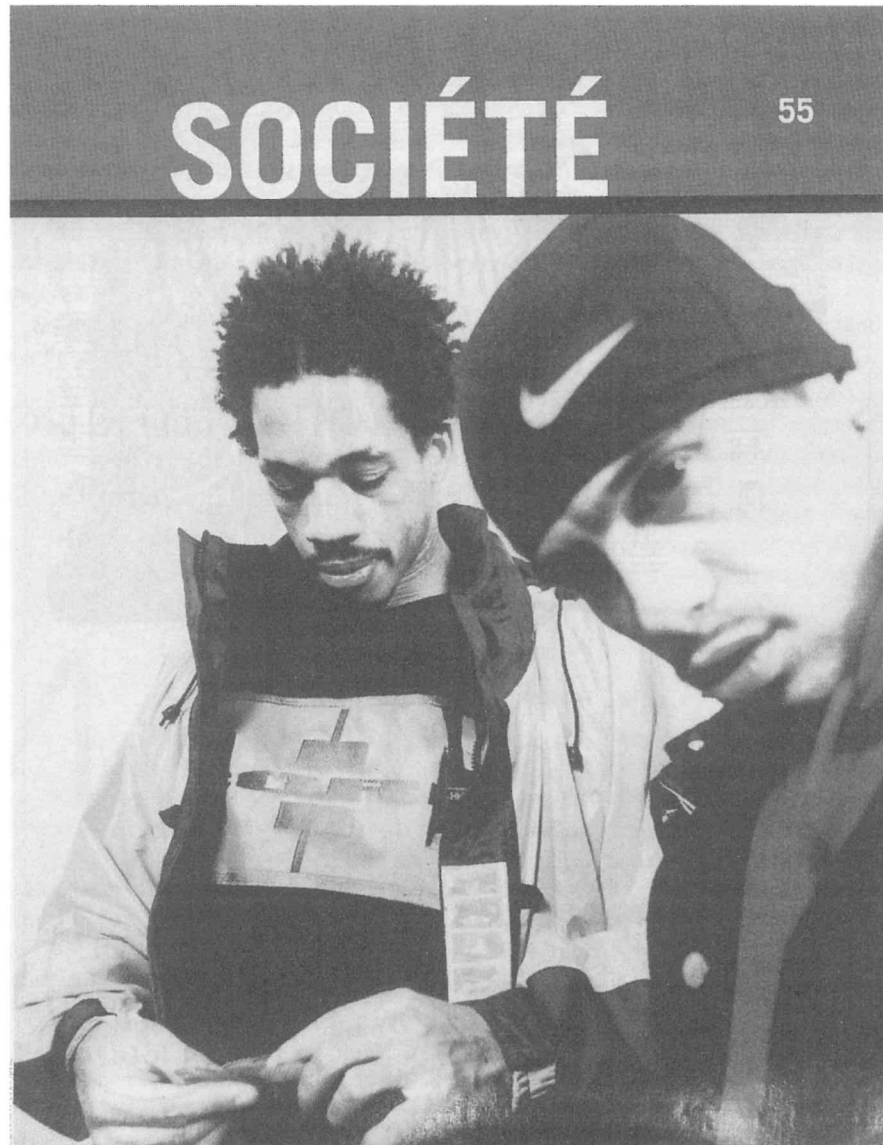


Abb. 2 aus: L'Express n° 2368 vom 21.11.1996, 55

Utz Jeggle:

Mittendrin

Anmerkungen zu einer historischen Schau in Sachsen-Anhalt 336

Gerald Sider:

Nachruf auf Eric R. Wolf (1923–1999) 342