

RASSISMUS UND RAPUBLIKANISMUS - ISLAMISMUS ODER WELT, BÜRGER‘TUM ? GESCHICHTE, WAHRNEHMUNG UND FUNKTIONSMechanismus DES FRANZÖSISCHEN RAP

Eva Kimminich

Die seit Mitte der 1980er Jahre in den Vorstädten Frankreichs entstandene HipHop-Bewegung (siehe dazu v.a. Boucher 1998, Vicherat 2001, Hüser 2003, Kimminich 2004b) entwickelte sich zunächst unter günstigen kultur- und gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen, bis die sich konkretisierenden Folgen von Desindustrialisierung und Globalisierung das gesellschaftliche Klima veränderten. Dies brachte nachhaltige Konsequenzen sowohl für die Bewohner französischer Vorstädte als auch für die Wahrnehmung und Entwicklung der HipHop-Kultur nach sich. Sie lassen sich mit folgenden Stichworten charakterisieren: Segregation, Rassismus und Stigmatisierung einerseits – bzw. RAPublikanismus, Ethnizität und Islamismus andererseits. Ich möchte zunächst die wichtigsten Voraussetzungen skizzieren, die diese Entwicklungen eingeleitet haben, um dann abschließend auf eine Metaebene zu wechseln, auf der wir das spezielle Potential der Kulturpraxis des HipHop und des Rap beleuchten können.

Zunächst ist an einige Aspekte der französischen Integrationspolitik zu erinnern (siehe dazu ausführlich Kimminich 2006a). Waren die nach dem Krieg am Wiederaufbau beteiligten Immigranten bis etwa 1980 zwar nicht kulturell, aber sozial und politisch integriert gewesen, so wurden sie durch die Folgen der Desindustrialisierung ab Ende der 1980er Jahre in den sozialen Abstieg gestürzt. Diese Entwicklung betraf besonders die in Frankreich geborenen Kinder der Immigranten, die im Gegensatz zu ihren Eltern zwar kulturell integriert waren, deren ökonomische und soziale Integration aber mangels Ausbildungs- und Arbeitsplätzen ausblieb. Mit den steigenden Zuwanderungswellen und der in den Vorstädten durch die Jugendarbeitslosigkeit um 273 Prozent angestiegenen Kriminalität wuchs die Gefahr der Gettoisierung. Die Politik der 1980 Jahre begegnete diesen Problemen mit gezielten Maßnahmen, die, wie verschiedene Studien zeigen, jedoch scheiterten: die Quotenregelung bei der Wohnungsvergabe an der wachsenden

Xenophobie des zuständigen Personals, die sozialpolitischen Programme zur Bekämpfung der Jugendarbeitslosigkeit an der sich auf Kosten der schwächsten Bevölkerungsgruppen modernisierenden Wirtschaft, die Prävention der Jugendkriminalität an der mangelnden Beteiligung aller betroffenen Personenkreise und die soziokulturellen Programme der „démocratisation culturelle“ Jack Langs an ihrer nicht ausreichenden Förderung sowie am Einspruch der sich konsolidierenden rechtskonservativen Parteien. Mit ihrem Einzug in die Rathäuser wurden zahlreiche dieser Initiativen ersatzlos gestrichen.

Die Konsequenzen der in den 1980er Jahren gescheiterten Maßnahmen manifestierten sich in der Entstehung kleiner Ghettos innerhalb der Vorstädte. Dort verdichteten sich gescheiterte Existenzen jeder Couleur, auch der sozial abgestiegenen Frankofranzosen (der *poor whites*). Letztere fühlten sich von der Politik vergessen und aus der eigenen Gesellschaft ausgegrenzt.

Bei ihnen stieß der Nationalpopulismus des *Front National* auf offene Ohren und verstärkte den Alltagsrassismus. Umfragen im Jahre 1990 zufolge waren 70 Prozent der Franzosen der Meinung, es gebe zu viele Araber und Muslime in Frankreich, 40 Prozent waren der Ansicht, Maghrebiner ließen sich schwer oder gar nicht integrieren, 48 Prozent bezeichneten sie als Araber und 42 Prozent erklärten, Araber seien ihnen unsympathisch (Dubet in: Dewitte 1999: 137 f). So kam die Menschenrechtskommission im gleichen Jahr zu der Feststellung:

„Wie ein Ölteppich breitet sich überall in Frankreich ein moderater antimaghrebischer Rassismus aus, in sämtlichen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens und an allen Ecken des Landes, selbst dort, wo gar keine maghrebinischen Volksgruppen leben, wo also Probleme des Zusammenlebens gar nicht auftreten können.“ (ebd.: 138)

Mit der allgemeinen Verschlechterung der Lebensbedingungen wurde die kulturelle Differenz der Immigranten im Rahmen eines – inzwischen politisch instrumentalisierten Rassismus – zur unüberbrückbaren Hürde erklärt. Dabei wurde vor allem die mit politischem Engagement verknüpfte *citoyenneté* der Staatsbürgerschaft hervorgehoben. Dieser für das Konzept der Integration zentrale Begriff basiert auf dem ideologischen Mythos einer homogenen Nation. Er besteht darin, kulturelle Einheit und Pluralität für nicht vereinbar zu halten (siehe dazu Wieviorka in: Bizeul 2004: 8-11).

Eine Politik zugunsten kultureller Minderheiten wurde in Frankreich deshalb weitgehend abgelehnt, da sie die Grundlagen des republikanischen Integrationsmodells und das traditionelle (nationale) Beziehungsgeflecht von Staat und *citoyen* in Frage stellt. Politischer und Alltagsrassismus be-

ziehen ihre Argumentation also aus dem Idealtypus des Frankofranzosen, der allein Anspruch auf Teilnahme am politischen Leben erheben könne. Das erzeugt und verstärkt Nationalismus, der für die in Frankreich geborenen und zur Schule gegangenen Immigrantenkinder zunehmende Diskriminierungen bedeutete. Ihre Wohnungs- und Arbeitssuche blieb meist erfolglos, führte ihre Marginalisierung und insbesondere Stigmatisierung herbei. Es kam zu strengeren Polizeikontrollen mit rassistischen Übergriffen, den sogenannten *bavures*, häufigerer Untersuchungshaft und längeren Haftstrafen (siehe dazu v.a. Dubet/Lapeyronnie 1994: 145, 151), die sich vor allem „au faciès“, also an der Hautfarbe, oder an der Wohnadresse, dem „délit d’adresse“, orientier(t)en. Letzteres verweist nicht nur auf die gesellschaftliche Konstruktion der Sozio-Spezies ‚banlieusard‘, sondern auch auf die damit verbundene Invisibilisierung des rassistischen Hintergrunds.

Wegen ihrer angeblichen, auf ihre Zugehörigkeit zum Islam zurückgeführte Integrationsresistenz, ein Argument, das die rechtskonservative Politik aus der Kolonialzeit übernommen hatte, wurden *die* Immigranten – wie sie bald generalisierend genannt wurden – und ihre in Frankreich geborenen ‚unzivilisierten‘ Kinder, ‚les barbares des cités‘, schließlich zum nationalen Problem erklärt. Begriffe und Argumentation machen deutlich, dass dazu eine uralte, im Abendland in Krisenzeiten besonders beliebte Projektionsfigur wiederbelebt wurde: der Barbar. Seit Jahrhunderten erweist er sich als Folie kulturhegemonialer Differenzierung als besonders effektiv (siehe dazu Kimminich 2006b).

In diesem Klima entfaltete sich die französische Rap-Szene als eine autonome Bricolage kultureller Elemente. Sie äußerte sich zunächst als ästhetisierter Ausdruck der Stimmlosen, die mit Worten statt mit Waffen kämpfen. An einer quantitativen Wortfeldanalyse lässt sich die Fruchtbarkeit dieses Konzepts demonstrieren: „des mots pour exorciser des maux“, „des rimes qui égorgent“ oder „des verbes qui deviennent des projectiles“ (vgl. Kimminich 2000). Dabei wird der Mund zum Werkzeug, dessen Handhabung man allerdings erst erlernen muss: „La bouche est un outil / mais comme la faux et le marteau / Avant de vouloir en parler / apprend la signification des mots.“

Rappen heißt also mit dem Wort arbeiten, sich seiner Bedeutungen bewusst werden. Rappen ist daher mehr als technisch potenzierte Verbalakrobatik, es geht vielmehr um die De- und Rekonstruktion von Worten und Wortbausteinen, durch die sprachliche Festschreibungen aufgebrochen werden. Mit ihnen werden nicht nur Hierarchien und Hegemonien erzeugt, sondern die gesellschaftliche Konstruktion von Wirklichkeit samt ihren sich darauf beziehenden Rollenschemata. Es geht daher um einen Kampf, der sich auf der Ebene von Vorstellungen vollzieht. Seine unsichtbare Front, die „Linha Imanigot“, kennt weder Territorien noch Grenzen, weil es

sich um eine semantische Demarkationslinie handelt, an der entlang durch Bedeutungen entstandene Bewertungen aufgehoben und/oder verschoben werden. Zweck dieser Demontage ist eine Attacke auf die mentalen Einstellungen, wie bspw. eine dichte Formulierung des Rappers Bustaflex resümiert, er tech-ni-fickt (tech-nique) das Gehirn seiner Zuhörer: „Mission de pénétrer les consciences en effraction / Chasser L’illusion, rétablir l’information, exécuter les préjugés / Pour libérer tes opinions, guerre cérébrale“ (Bustaflex, „Ma force“, *Bustaflex* 1998).

Was genau wird dekonstruiert und rekonfiguriert? Umfassende Textanalysen und Interviews zeigen, dass zunächst, der spezifischen gesellschaftspolitischen Situation Frankreichs entsprechend, auf rassistische Zuschreibungen reagiert wurde und immer noch wird. Zwei Beispiele aus den Jahren 1996 und 2006 zeigen, dass an die Stelle des (Selbst) Erfahrungsberichts und einer um Erklärung bemühten bzw. nach Verständnis suchenden Erzählung inzwischen ein desillusioniertes, aber trotziges Selbstbewusstsein des Anders-Seins getreten ist:

„A mon passage je sens l’odeur de la rage / Qui se dégage / Malgré vos tentatives de camouflage / Me revoilà fusillé des yeux / La honte on vit avec, dans l’dos une étiquette / Certains l’acceptent, d’autres la rejettent / et ça s’exprime en violence.“ (Yazid, *Je suis l’arabe* 1996)

Die Sonorität der Parethesen erzeugt durch die Assonanzen („passage“, „rage“, „dégage“, „camouflage“) eine bedrohliche Grundstimmung, von der sich die Heftigkeit der Reaktion deutlich durch „velare“, „labio-dentale“ bzw. dentale Auslaute nach hellem Vokal („avec“, „étiquette“, „acceptent“, „rejetten“) deutlich abhebt. Die sinnliche Wahrnehmung ansprechenden und bildhaften Formulierungen wie „l’odeur de la rage“, „fusillé des yeux“ oder „dans l’dos une étiquette“ materialisieren die Wirkung, die die Wahrnehmung des sprechenden Ichs durch andere auf dieses ausübt.

„Familles nombreuses considérées comme primitives.../ J’décris mes peine de Maure, celles-ci avec minutie. / Je suis maure mais pas die (engl.), le turban orne mes batailles, / Ma parole est d’or, j’n’ai pas d’arme, j’ridiculise porcs et bâtards. / J’fais réagir corps et cœurs, accepte mes torts et pleurs. / Rien à foutre, que vous me considérez hors des mœurs ! / Appelez-moi ,indigène‘, ,intégriste‘, ,voyou‘, ,trou d’balle‘ / Seulement capable de discerner une boule de football ! / N’oublier pas, je suis un énorme paranoïaque / Plein de mauvaise volonté, restant Arabe, dommage.“ (La caution, *Peine de Maures* 2006)

Das ebenso ironische wie selbstironische Lyric der Gruppe La Caution spielt mit Homophonien, mit *maure*, der Maure, und *mort*, der Tod. Die Stereotypen ethnischer Zuschreibungen werden als lebensbedrohlich herausgestellt, denn sie sind einesteils einem sozialen Tod vergleichbar: keine Arbeit, keine Anerkennung, keine Lebensgrundlage. Andernteils ersticken sie jede Form der Identitätsbildung, woraus das Dilemma der Paranoia resultiert, ein vielfach angesprochenes Thema.

Die Situation des zum ‚banlieusard‘ gewordenen ‚Immigranten‘ beruht auf der historischen Ausblendung der Kolonial- und Immigrationsgeschichte, was u.a. besonders an der Figur des Barbaren und Wilden deutlich wird, mit der in Rapsongs ebenfalls vielfach gespielt oder auch gedroht wird:

„[...] ils nous mettent dans les cages comme des sauvages / quelle gratitude de vrais-je avoir pour la France / Moi Joey Starr qu'on considère comme un barbare?“ (NTM, „Quelle gratitude“, *Authentik* 1991)

„Viens faire un tour dans ce qu'on appelle le ghetto / [...] / Dans la nuit, pourchassés par des Peugeot bleu foncé / Là-bas le taux de chômage n'est pas truqué / [...] / Les hautes autorités ont vite constaté / [...] / Que dans la cité il n'y avait plus d'autorité / [...] / Des gens s'battent [...] cassent des bus / Les sauvages deviennent sauvages.“ (Arkansas, „Dégâts collatéraux“ 2004)

Nicht nur die erste Rapper-Generation, die über das – die Integrationspolitik umsetzende Bildungssystem – zu französischen Staatsbürgern erzogen wurde und daher kulturell integriert war, stellt deshalb eine Beziehung zwischen (kolonialer) Vergangenheit und (rassistisch erlebter) Gegenwart her. Bei ihrer mit Geschichtsaufarbeitung verknüpften Suche nach kultureller wie personaler Identität, stießen sie bald auf die Grundlagen der Republik und damit auf die universalistischen Orientierungswerte des *citoyen*. Sich auf diese beziehend, fühlten sie sich, wie v.a. Dietmar Hüser (2003) gezeigt hat, als verantwortungsbereite Staatsbürger. Ihrem Wunsch nach aktiver politischer Teilnahme folgte jedoch bald eine herbe Enttäuschung. Sie mussten nicht nur feststellen, dass diese Werte in der französischen Gesellschaft nicht verwirklicht sind, sondern, dass diese insbesondere für sie nicht galten und immer noch nicht gelten. Daher wird in ihren Songs an den Entstehungskontext und die Bedeutung dieser Werte erinnert: „Le peuple français a fait couler son sang / Pour écrire noir sur blanc / Les bases d'une démocratie en Occident / Que les dirigeants s'en souviennent, / attends je les illumine“ (*11'30 contre les lois racistes* 1997). Oder es wird danach gefragt, ob Marianne sie wirklich liebt:

„Marianne, Mais est-ce qu'elle m'aime vraiment? / Un peu, beaucoup, à la folie, pas du tout ou passionnément? / J'te dis qu'elle t'aime [...] / Elle m'aime, elle t'aime, est-ce que la France m'aime? / Elle t'aime, malgré moi et mon HLM? Elle t'aime.“ (Bams, „Est-ce que ça vaut la peine“, Sachons dire Non! 1998)

Solche Verse zeigen einesteils, wie erzfranzösisch die erste Rapgeneration dachte und fühlte, andernteils wird die französische Geschichtsschreibung hinterfragt und neu geschrieben (siehe Hüser 2003: 323-354). Rap erzählt Geschichte um, betreibt ein History-re-telling (vgl. Kimminich 2004a), um die 354 blinden Flecken zu erhellen: „En ce qui concerne notre histoire / Ils ont des trous de mémoires / Va savoir qui dit vrai / Mais les dos marqués de coups de fouets / reflètent la véracité de mes faits“ (Aktivist, *Toujours actifs* 2000). Die Erinnerungslücken werden durch die erlebten Geschichten ihrer Großväter und Väter ergänzt sowie durch eigene Lebenserfahrungen.

„J'observe ces vieux combattants usés par la guerre / Par tant de services rendus au nom de la terre mère / Leur patrie ! Quelle patrie ? La leur est ici ! / Leur sang a coulé dans la Somme et dans la Marne / Fertilisé avec le temps la terre et les arbres / Mais quelle reconnaissance, les médisances sont toujours là / Pour l'homme de couleur, l'intolérance ne s'arrête pas.“ (Sléo, *Monnaie de singe* 1996)

Mit dieser Geschichtsaufarbeitung wird nicht nur den (Vor)Vätern ihre Würde zurückgegeben, sondern auch den Söhnen eine Grundlage der eigenen Identitätsfindung und eines Selbstwertgefühls, denn wie Freeman formuliert: „Chacun a son histoire, et il n'est jamais trop tard pour la faire [...]“. L'histoire s'écrit qu'avec nos actes“ (Freeman, *L'histoire n'est jamais faite* 1999).

Geschichte spielt in Rap-Songs daher eine wichtige Rolle. Zurzeit tourt bspw. das Kollektiv Les Sons de la Rue mit einer Rap- und Tanz-Inszenierung „Les soldats inconnus“ durch Frankreich, um einige jener ausgeblendet Geschichten zu vermitteln, v.a. die der *Tirailleurs sénégalais*.

In jüngster Zeit lassen sich aber auch andere Entwicklungen in der französischen Rap-Szene beobachten, die seit jeher auf die Stimmung der *Banlieue* reagierte. Ablehnung und fehlende Anerkennung erzeugen Depression oder Aggression und bringen kulturelle Abseitsstellung hervor, wie besonders die Soziologen François Dubet, Didier Lapeyronnie oder auch der Psychosoziologe Charles Rojzman immer wieder warnend hervorhoben:

„Eingesperrt in der Enge der Vorstädte [...] den sozialen Abstieg vor Augen und zudem noch durch die Maßnahmen diskriminiert, die eigentlich dazu dienen sollten, ihnen zu helfen, sind einige Jugendliche zu jedem Risiko bereit. Durch das Gefühl, gedemütigt und ausgeschlossen zu sein, gewinnt die Gewalt an Attraktivität.“ (Rojzman 1997: 60)

Das hat sich einerseits in den Unruhen im Herbst 2005 mehr als deutlich gezeigt. Andererseits haben sich die zentralen Metaphern der Songtexte verändert und ihr Ton ist rauer geworden. Marianne, deren Liebe man sich zu versichern suchte, wird zur Rabenmutter und Hure, denn sie hat ihre Kinder auf die Straße gesetzt. Der Song „La FranSSe“ (*Politikement inkorrekt* 2005) von M. R., alias Richard Makela, führte zu seiner Anklage und zur Anklage weiterer Rapper, von denen die meisten wegen Songs aus vergangenen Jahren für die Unruhen von 2005 verantwortlich gemacht werden sollten. Die Anklage kam von dem UMP-Abgeordneten Daniel Mach. Darüber hinaus wurde ein Gesetzesentwurf eingereicht, mit dem die Stimmen der *Banlieue* in Zukunft leichter zum Verstummen zu bringen gewesen wären. Machs im September 2005 bei der Nationalversammlung eingereichte Gesetzesänderung nannte sich *Loi contre le délit d'atteinte à la dignité de la France et de l'Etat*; ein Verstoß sollte mit Gefängnisstrafe ohne Bewährung geahndet werden können. Damit wurde ein weiterer Versuch unternommen, die unbequeme Aussagekraft des Rap einzuschränken. Die erste größere Affaire dieser Art, die Affaire NTM, wurde bereits 1996 gestartet, ebenfalls von Abgeordneten des rechten Lagers, damals von der Front National (siehe dazu Hüser 1999). Beide Versuche scheiterten, die geforderte Strafe wurde im Fall NTM auf Druck der Öffentlichkeit herabgesetzt. Im Fall Makela und Co. wurde die Anklage ebenso wie der Gesetzesentwurf zurückgewiesen.

Da die mediale Berichterstattung meist nur diejenigen Verse aus M.R.'s Song zitierte, die die historischen Ikonen Napoleon und de Gaulle verunglimpften, möchte ich auf andere Aussagen des Songs verweisen:

„La France est une mère indigne / Qui a abandonné ses fils sur le trottoir [...] / Mes frères musulmans sont haïs / Comme mes frères juifs à l'époque du Reich / de la main des nazis / Un français c'est devenu une question de couleur / On porte les stigmates / d'une colonisation mal digérée / Mais n'oubliez pas / Qu'ici est chez nous / Il faudrait qu'ils fassent avec nous / Faudrait qu'ils construisent avec nous“.

Diese Verse bringen zum einen die Frustration einer Jugend zum Ausdruck, die sich integriert hat und dennoch keine Gleichberechtigung erfährt. Zum anderen werden aber auch die Ausblendungen einer Gesellschaft und Poli-

tik benannt, die ihre Versäumnisse in der Vergangenheit und ihre Aufgaben in der Gegenwart nicht zur Kenntnis nimmt. Die ebenfalls mitangeklagte Rapgruppe Sniper machte die Anklage 2006 ihrerseits zum Thema des Songs „La France, Itinéraire d’une Polémique“ – eine Anamnese der Wortwahl, mit der wiederholt deutlich gemacht wird, welche Möglichkeiten sich dem Vorstädter bieten und wie verbale Aggressionen auch verstanden werden können, nämlich als Alternative zur konkreten Gewalt:

„C’est juste un cri de colère d’un jeune au bout du rouleau / Qui en veut à la terre entière car il est mal dans sa peau / Au lieu de changer de vocabulaire, il le dit avec ses mots / Au lieu d’aller foutre la de-mer (merde), il préfère prendre un stylo / Il est choquant mais, il n’a d’autre solution / Il emploie des mots violents afin d’attirer l’attention.“

Fünf Jahre früher waren die Verse derselben Rapgruppe tatsächlich sanfter, bspw. als sie zum damaligen Zeitpunkt bereits auf die besonders von den Medien betriebene Stigmatisierung und Kriminalisierung des *Banlieusards* aufmerksam machten, die sie entschieden von sich wiesen:

„Ouais j’ai le look, typique, banlieusard. [...] / Bien souvent, bien souvent, j’ai ressenti dans le regard des gens / De la méfiance à mon égard, mis à l’écart et c’est vexant / Avec ça, la paranoïa t’envahie [...] / Les médias nous cataloguent, nous salissent et nous niquent la santé / On montre toujours les mauvais côtés, / Dans les films c’est abusé pour quoi on nous fait passer, j’suis médusé! / Faut pas pousser! J’suis pas un arracheur de sac à main.“ (Sniper, „Pris pour cible“, *Du rire au larmes* 2001)

Aber der trotzige Anspruch, als mündiger Staatsbürger anerkannt zu werden bzw. als verantwortungsbewusstes Individuum wirken zu wollen, hat auch neue Zielbereiche gefunden. Einerseits haben sich Rapper wie Jugendliche unter dem Druck der anhaltenden Ablehnung und Ausgrenzung in Frankreich seit den ausgehenden 1990er Jahren, v.a. aber nach dem 11. September 2001, vermehrt dem Islam zugewandt. Die Konversionen haben laut Statistik auch 2006 weiterhin messbar (etwa 3.600 jährlich) zugenommen. Das lässt sich einesteils durch die in der *Banlieue* arbeitenden islamistischen Organisationen erklären. Sie bieten in einem Alltag ohne Perspektiven, wie soziologische Studien zeigen, erfolgreich Halt durch Struktur (Gebete) und Orientierungswerte (Koran). Andernteils ist nicht zu übersehen, dass viele junge Muslime der zweiten Generation religiöse Werte vor allem deshalb übernehmen, weil sie dadurch ihre Individualität betonen können. Dabei werden die religiösen Grundlagen vor dem Hintergrund westlicher Kultur oft ohne Bezug zu den Ursprungskulturen umgedeutet,

was sich auch an Phänomenen wie dem seit dem Ramadam 2002 in Frankreich vertriebenen ‚politisch korrektem‘ Mekka-Cola („Ne buvez plus idiot, buvez engagé“), dem moralisch unbedenklichem Hallal Fast Food (der erste BKM, Burger King Muslim, wurde angeblich in Clichy-sous-bois eröffnet) oder an Musliminnen zeigt, die ihre Verschleierung mit feministischen Parolen ‚Mein Körper gehört mir‘ begründen. Islamischer, oft aggressiver, Rap spiegelt daher nicht einen Konflikt zwischen okzidentaler und orientalischer Kultur, sondern ist als innereuropäische Problemzone wahrzunehmen. Die früheren Arbeiterviertel der Großstädte wurden in Frankreich inzwischen vor allem mit Muslimen besiedelt. Dort, wo einst extreme Linksparteien ihre Anhänger rekrutierten, finden nun radikale Gruppen und anti-imperialistische Bewegungen ihre Anhänger. Die Revolte gegen die etablierte (Welt)Ordnung findet, wie Olivier Roy (2002) feststellt, heute daher oft im Namen des Islams statt. Es handelt sich dabei allerdings meist um eine pathologische Folge der Verwestlichung des Islams, dessen mutierte Praxis aufgrund äusserer Einflüsse zur Gewalt neigt. – Heißt das nun, dass auch aus RAPublikanern religiöse Fanatiker geworden sind?

Nicht unbedingt, denn mit Auftreten erster sogenannter fundamentalistischer Rapgruppen, setzte bald ein Agens ein, das den Kernmechanismus der HipHop-Bewegung kennzeichnet. Es geht ihr nicht um Inklusion durch Exklusion, sondern um eine offene Gemeinschaft, die Anderes und Fremdes dadurch integriert, dass sie es absorbiert und für sich verwertbar macht. Dementsprechend arbeiteten andere Rapper gleichzeitig an einer Recodierung des Korans, als die ersten fundamentalistischen Rapper in Erscheinung traten. Der 1999 vom Christentum zum Islam konvertierte Kery James, „weil er in Stunden des Zweifels und der Angst leichter einen Imam fand als einen Priester, der ihm zuhörte“ (Médioni 2004), brachte 2004 eine Kompilation mit Rapsongs und religiösen Liedern heraus, deren Titel Programm ist: *Savoir et vivre ensemble*. Er bezeichnet es als „une manière de lutter positivement contre les injustices dont on peut être victime.“¹ Mit diesem Album, an dem sich 30 HipHop-Künstler und Künstlerinnen aller Konfessionen und unterschiedlicher kultureller Wurzeln über die universellen Werte des Islam äußern, die die Werte von Muslimen, Christen, Juden und allen vernunftbegabten Menschen seien, appellierte James an die Verantwortlichkeit des Einzelnen. In seinem 2005 auf den Markt gebrachten Album *Ma vérité* präsentiert er die Synthese seines Engagements als Citoyen und Gläubiger. Auch der Straßburger Abdl al Malik, Gründungsmitglied der Gruppe NAP (New African Poets), reagierte auf die ideologische Hetze fundamentalistischer Gruppen („Fuck Babylon“) mit seiner sufistischen Auslegung des Koran und schildert aus eigener Erfahrung die Anziehungs-

1 Gespräch mit Soeuf Elbadawi abrufbar unter:
http://www.rfimusique.com/musiquefr/articles/060/article_14997.asp.

kraft und Vereinnahmungsstrategien der Tabligh. In seiner Autobiographie *Qu'Allah bénisse la France* (erschienen bei Albin Michel 2004) erzählt er, wie er sich von ihnen löste und zum Sufismus fand. Letzterer bietet sich nicht nur Abdl al Malik als eine Alternative zur gesellschaftlichen Ordnung des laizistischen französischen Staates an, denn er versteht den Koran mit universalistischen republikanischen Werten, so dass dieser als das verkehrte positive Spiegelbild eines verfallenen republikanischen Universalismus erscheint:

„Il y a un brassage ethnique dans l'islam, c'est ça qui est bien. C'est une religion qui accepte le monde entier, il n'y a pas de discrimination. L'islam c'est pas seulement pour un seul peuple, c'est pour l'univers... c'est une communauté, c'est pour le monde entier.“ (Nabil, zitiert nach *Wievorka* 2004: 106)

Unsere religiös gewordenen RAPublikaner sind also eher als Verfechter eines Weltbürger'tums zu sehen. Die Vision einer solchen transglobalen Gemeinschaft hat sich die US-amerikanische HipHop-*Umma* gezielt zur Aufgabe gemacht. Der amerikanische Forscher Samy H. Alim (2005) ist ihrer Entstehung und ihrem Wirken nachgegangen. Bei der transglobalen HipHop-*Umma* handelt es sich um eine Bewegung, die sich über die global aktive kulturelle HipHop-Hood entfaltet hat, deren ‚offizielle‘ Religion von Beginn an der Islam war. Es genügt, an die islamisch geprägte Zulu Nation Afrika Baambaatas zu erinnern, der zur ersten großen Figur einer transnational operierenden HipHop-‚Familie‘ wurde. Über ihre Netzwerke breitete sich der HipHop in Europa aus, zunächst in England, dann in Frankreich, wo er, wie überall, einerseits kulturelle, soziale und politische Nischen für ethnisch ausgegrenzte Gruppen schuf, als *transglobal islamic underground* andererseits aber auch eine anti-islamophobe Mobilisierung französischer und britischer Muslime ins Leben rief. Auf diese Weise wird der Islam in der HipHop-Nation nicht nur in den Alltag integriert, sondern er wird durch ‚nation-building-activities‘ auch operationalisiert: „Plus les jeunes se tourneront vers l'Islam, plus les rappeurs s'adresseront à eux“ (Médioni 2004).

Parallel zu dieser ebenso religiös motivierten wie individualistisch geprägten Weltgemeinschaft zeichnet sich im französischen Rap eine weitere Tendenz ab: Antiglobalismus. Symbolisches Ziel der Kritik ist Babylon, ein aus dem Rastfarianismus übernommenes Sinnbild (siehe dazu Kimminich 2006b) eines alles verschlingenden globalen Kapitalismus, gegen den sich nicht nur Rap, sondern auch andere Musikszene zunehmend artikulieren, bspw. die 10-köpfige Reggae-Ska-Gruppe Babylon Circus mit ihrem Album *Dance of Resistance* von 2004, das nicht zufällig auch ein ‚Interlude Barbare‘ enthält und dessen Songtitel einen musikalischen Terrorangriff

versprechen. Die Gruppe singt auf Französisch und Englisch, denn Babylon hat viele Sprachen. Aber bleiben wir beim Rap, auch hier sind die Beispiele zahlreich. Die Pariser Gruppe 113 mahnte bereits 2000:

„Le monde est sous contrôle d'une poignée d'hommes à la solde / Le seul empire s'attend sur le compte de Babylone / C'est en ces lieux maudits que le pire et la vie commence / Ouvrir les yeux et grandir dans une sale banlieue en France / [...] La haine a remplacée l'amour, [...] le quotient un affront, [...] Dans chaque banlieue, et dans chaque té-ci [cité] / Babylone va sombrer, les jeunes révoltés / Le signal est donné, le face à face peut commencer.“ (113, „C'est ici que la vie commence“, *Les Princes De La Ville* 2000)

Das war vor den Unruhen im Herbst 2005. Ein Jahr später erweitert die Rapperin Keny Arkana, „J'viens de l'incendie“, die Zielgruppe dieses Schlachtrufes 2006, indem sie sich nicht mehr nur an die ‚jeunesse de banlieue‘ wendet, sondern an die ‚jeunesse du monde‘. Es handelt sich also nicht mehr nur um einen Kampf, der auf lokaler (nationaler) Ebene geführt werden soll – und auch nicht um jenen politisch heraufbeschworenen und instrumentalisierten Kampf der Kulturen – sondern um einen globalen mentalen Kampf mit lokalen (Wort)Schlachtfeldern:

„Mondalisation libérale, l'économie est dictature / Le Tiers-monde ligoté par des traités de traitres seulement / [...] Ça privatise à tout va, entrepreneurs, politiciens / Dévaluent l'entreprise d'Etat pour le vendre aux copains / Ils se refont le monde entre eux sans même se cacher / Ils se foutent des peuples et des cultures / [...]“

Refrain: Resistance, [...] Babylone, Entends-tu la colère montée / Les oubliés de l'occident et les oubliés du Tiers-monde / Babylone tu nous a dit ‚c'est mache ou crève‘ / Alors on marche ensemble contre toi pour faire valoir nos rêves [...]“ (Keny Arkana, „Jeunesse du monde“, *Entre Ciment et Belle Etoile* 2006)

Kommen wir nun abschließend zu den Techniken und Wirkungsweisen der HipHop-Kultur, vor allem des Raps, die ich vor dem Hintergrund eines Kulturmodells beleuchten möchte, das Kultur als ein gemeinsames Projekt und nicht als Projektion einer (herrschenden) Elite versteht. S.J. Schmidt definiert Kultur als ein „Programm der gesellschaftlich praktizierten bzw. erwarteten Bezugnahmen auf Wirklichkeitsmodelle, also auf Kategorien und semantische Differenzierungen, auf ihre affektiven Besetzungen und moralischen Gewichtungen.“ (Schmidt 2003: 38). Das macht deutlich, dass Kultur nur als eine Diskursfiktion existiert und daher entscheidend ist, welche Kategorien und Bezugnahmen lebenspraktische Anwendung finden. Kultur ist also „ein offener Horizont von realisierbaren alternativen Prog-

rammanwendungen.“ (ebd.: 44). Sie werden immer wieder von neuem ausgewählt und beziehen sich auf Vergangenes ebenso wie auf Gegenwärtiges und auf Fremdkulturelles. D.h. Kulturen entstehen und leben durch ein beständiges Recyclen, durch Zerschreddern des kulturellen Zeichenmaterials, aus dem neue Bezugspunkte und Orientierungswerte gewonnen werden. Das Zitat (Wort, Bild etc.) als Bruchstück und Bindeglied zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Fremden und Eigenem, eröffnet neue Horizonte und zeigt Veränderungen an.

Bezugspunkte und Zitate erzeugen einerseits Differenzen, andererseits aber auch Zugehörigkeiten. Diese Prinzipien hat sich die HipHop-Kultur zu Eigen und zum zentralen Prinzip ihres Schaffens gemacht. Im sozialen und kulturellen Abseits, an den Rändern der urbanen Gesellschaft entstanden, wo sich, wie Jean Baudrillard (2000) konstatierte, nicht nur Abfall, sondern auch „menschlicher Müll versammelt“, werden der Zusammenhang und die Effekte von Recycling und Zitieren besonders deutlich. Ich erinnere daran, dass sich die Gettobewohner der Southbronx Platten und Plattenspieler zunächst aus dem Wohlstandsmüll der weißen Wohnviertel holten, um Zugang zu Musik und dem ihnen verwehrten Entertainment (Schwarze hatten keinen Zutritt zu Diskotheken) zu haben. Sie schufen damit das allen Ausdrucksmedien des HipHop eigene Prinzip des *Sampling*. Es war Ursprung eines neuen Schaffensstils, aus dem eine Vielzahl an Techniken der Rekonfiguration entstand (siehe dazu v.a. Bonz in Jacke/Kimminich/Schmidt 2006).

Was mit diesem Prinzip auf einer Metaebene in Gang gesetzt wird, kann im Deutschen durch eine semantische Begriffsabklärung sichtbar gemacht werden (siehe dazu Kimminich 2006c). Das Kompositum ‚Plattenspieler‘ beruht auf einer Übertragung: Ein Spieler spielt immer auf oder mit etwas. Mit ‚Plattenspieler‘ wird aber ein Gerät bezeichnet, das konservierte Musik abspielt und hörbar macht. Es dient der Reproduktion von etwas, das eigentlich die Anwesenheit und Aktivität von Spielern und Instrumenten voraussetzt. Der Plattenspieler ersetzt diese Voraussetzungen, indem er deren Präsenz simuliert. Er vergegenständlicht das „Prinzip technologischer Reproduzierbarkeit des Kunstwerks“, wie der Philosoph Walter Benjamin es 1935 beschrieben hat; nicht aber das der ebenso von ihm aufgezeigten Konsequenzen: nämlich den Verlust des Originals, des Rituals und der daraus entstehenden Aura. Denn der vom vorgegebenen abweichende Gebrauch des Reproduktionsgerätes Plattenspieler verweist auf eine neue Konzeption von Schöpfung. Der DJ kreiert anhand von Kopien durch Ilieren, Zitieren und Kombinieren ein einmaliges und originales Spiel, das eine auratische Erfahrung bietet.

Der Begriff des Plattenspielers erhält damit die seiner Wortklasse eigentlich entsprechende Bedeutung zurück: er bezeichnet analog zum Kla-

vier- oder Gitarrenspieler den DJ, der auf einem ‚Plattenspieler‘ spielt. Eigentlich ist dieser ein ‚PlattenspielerSpieler‘ und damit sind wir in die Ebene der unmittelbaren Phänomene und Tätigkeiten zurückgekehrt, die Benjamin dem ‚echten‘ Kunstwerk zuordnete.

Kommen wir zum ‚Rapper‘, er arbeitet mit Sprache. Wie eignet er sie sich an? Durch De- und Rekonstruktion des gesprochenen Wortes bzw. von Diskursen, d.h. über ein reformulierendes Story- und History-re-telling. Er erzählt die Geschichte als seine persönliche Geschichte um, bringt sich als Subjekt in die Metaerzählungen ein, die er dadurch verändert. Dazu greift er auf zentrale Vorbildfiguren der okzidentalen, orientalischen oder afrikanischen Kulturgeschichte zurück, recycelt sie, nutzt sie zur Her- und Darstellung seiner ebenso lokal wie global vernetzbaren Identität bzw. zur Wirklichkeitsgestaltung. Bauten die Mitglieder des Massilia Soundsystems ihre Identitäten auf dem mittelalterlichen Trobadour auf, so gründete Faf Larage eine seiner Teil-Identitäten auf das Modell des mittelalterlichen Kreuzritters bzw. Samurai oder die 12-köpfige Pariser Gruppe La Brigade auf die zwölf Apostel, ein Vor- oder Leitbild, das auch polnische Rapper benutzen (vgl. Reszuta in Kimminich/Rappe/Geuen/Pfänder 2007).

Kommen wir abschließend noch einmal auf den Plattenspieler zurück. Die US-amerikanische Rap-Legende Lauryn Hill nutzt ihn in ihrem Video-Clip „Everything is Everthing“ als eine eindringliche Bildmetapher. Der Tonabnehmer eines überlebensgroßen Plattenspielers tastet die Straßen von New York ab. Der Plattenspieler erscheint hier als mystische Maschine, die die Welt und ihre Signaturen spielerisch verdreht. Der Diamant des Tonarms zerreißt Zeitungspapier, zerfurcht Sätze und Wörter, trennt Bedeutungen von Zeichen, lässt eine Stunde Null der Bedeutungen entstehen, in der ‚alles alles ist‘. Das erzeugt Ungewissheiten, Mehrdeutigkeiten und Ambivalenzen.

Was dieser metaphorische Plattenspieler zerfurcht, ist also letztendlich der verengte Horizont einer als essentialistisch gedachten und praktizierten hegemonialen Kultur, die aus wertenden Kategoriebildungen hervorgegangen ist und in der nur ganz bestimmte (klassen-, rassen-, religionsspezifische etc.) Bedeutungen aufrechterhalten werden. Die im 20. Jahrhundert entstandene Popkultur hingegen bedient sich der (nicht nur) abendländischen Kultur- und Kunstgeschichte als eines Repertoires von Formen und ‚Materialien‘. Das gesamte Symbolarsenal unseres Weltkulturerbes dürfte wohl mindestens einmal über den Horizont ihrer medialen Inszenierungen gewirbelt sein.

In einer lebenspraxisorientierten oralen Kultur haben Zeichen und Symbole einen anderen Stellenwert. Selbst- und (Gruppen)Bewusstsein, personale wie kulturelle Identität werden in ihr nicht durch eine passive und distanzierte Rezeption und Imitation des Repräsentationellen gebildet,

sondern durch Aneignung und Gegenwart. Deshalb triumphiert mit dem – aus essentialistischer Kulturbetrachtung – kulturbarbarischen PlattenspielerSpieler, dem DJ und Rapper, nicht eine revoltierende, Gegenbilder erzeugende Subkultur, sondern ein uraltes Verständnis von Kultur im Sinne von Vergegenwärtigung statt Vergegenständlichung (siehe dazu auch Rappe in Kimminich/Rappe/Geuen/Pfänder 2007).

Vor diesem Hintergrund zeigt die Geschichte des französischen Rap, dass sich trotz der auch in Frankreich existierenden kommerziellen, den allerdings wenigen rassistischen (antijüdischen und antifranzösisch islamistischen) oder den ebenfalls nur wenigen den US-amerikanischen Gangsta-Rap imitierenden Gruppen eine Entwicklung beobachten lässt, die den genannten Grundprinzipien des HipHop entspricht. Anstatt aufgrund des Bedürfnisses nach Anerkennung Inklusion durch Exklusion zu erzeugen, werden sowohl im religiösen als auch im laizistischen Rap-Flügel die Horizonte durch Selbstbeobachtung, Gesellschafts-, Geschichts- und Religionskritik erweitert. Dadurch werden Grenzziehungen und Wertungen jeder Art entschärft, ohne jedoch Unterschiede aufzuheben. Als lokal wirkende Kultur der Vergegenwärtigung haben HipHop und Rap sich nicht nur global verbreitet, sondern auch das Globale ins Blickfeld genommen. Dabei machen sie einerseits auf die Ursachen und Zusammenhänge von Rassismus, sozialer Ausgrenzung und ökonomischer Ausbeutung aufmerksam, andererseits verstehen sie Anderes konstruktiv zu nutzen, orts- und situationspezifisch zu integrieren. Die universalistisch gedachten Grundrechte des Menschen der französischen Revolution bzw. ihre Nicht-Einlösung (v.a. der Gleichheit) haben zur Entgrenzung der französischen *RAPublique* sicherlich einiges beigetragen, was nicht ausschließt, dass sich gleichzeitig und vielleicht gerade deshalb immer wieder Pseudo-Fundamentalismen und extremistische Ideologien entfalten.

Literaturverzeichnis

- Abd al Malik (2004): *Qu'Allah bénisse la France*. Paris: Albin Michel.
- Alim, H. Samy (2005): „A New Research Agenda. Exploring the Transglobal Hip Hop Umma.“ In: Miriam Cooke/Bruce B. Lawrence (Hg.): *Muslim Networks. From Hajj to Hip Hop*. Chapel Hill/London: University of North Carolina Press, 264-274.
- Badawia, Tarek/Franz Hamburger/Merle Hummich (Hg.) (2003): *Wider die Ethnisierung einer Generation. Beiträge zur qualitativen Migrationsforschung*. Frankfurt/M.: Iko Verlag für Interkulturelle Kommunikation.

- Baudrillard, Jean (2000): „Die Stadt und der Haß.“ In: Ursula Keller (Hg.): *Perspektiven metropolitaner Kultur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 130-141.
- Benjamin, Walter (1935/1978): „Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit.“ In: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.) *Gesammelte Schriften*, Bd. 2. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 435-508.
- Bonz, Joachim (2006): „Sampling: Eine postmoderne Kulturtechnik.“ In: Christoph Jacke/Eva Kimminich/Siegfried J. Schmidt (Hg.): *Kulturschutt: Über das Recyceln von Theorien und Kulturen*. Bielefeld: Transcript, 333-353.
- Boucher, Manuel (1998): *Rap: Expression de Lascars*. Paris: L'Harmattan.
- Dewitte, Philippe (1999): *Immigration et intégration – l'état des savoirs*. Paris: La Découverte.
- Dubet, François/Didier Lapeyronnie (1994): *Im Aus der Vorstädte. Zerfall der demokratischen Gesellschaft*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Hüser, Dietmar (1999): „Vive la RAPublique – Botschaften und Bilder einer anderen Banlieue.“ In: Richard Van Dülmen/Alf Lüdke (Hg.): *Historische Anthropologie. Kultur – Gesellschaft – Alltag* 7 (2), 271-294.
- Hüser, Dietmar (2003): *RAPublikanische Synthese. Eine Zeitgeschichte populärer Musik und politischer Kultur*. Köln: Böhlau.
- Kimminich, Eva (2000): „Enragement und Engagement. Beobachtungen und Gedanken zur WortGewalt der französischen und frankophonen Hip Hop-Kultur.“ In: Eva Kimminich/Claudia Krülls-Hepermann (Hg.): *Wort und Waffe*. Frankfurt/M.: Peter Lang Verlag, 147-174.
- Kimminich, Eva (2004a): „(Hi)story, Rapstory und ‚possible worlds‘ Erzählstrategien und Körperkommunikation im französischen und senegalesischen Rap.“ In: Eva Kimminich (Hg.): *Rap More Than Words*. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang Verlag, 233-267.
- Kimminich, Eva (2004b): „Rap: More Than Words. Eine Zwischenbilanz – 3 Jahrzehnte Hip Hop – 3 Jahrzehnte Hip Hop-Forschung.“ In: Eva Kimminich (Hg.): *Rap More Than Words*. Frankfurt/M.: Peter Lang Verlag, VII-XXVI.
- Kimminich, Eva (2006a): „Citoyen oder Fremder? Ausgrenzung und kulturelle Autonomie in der Banlieue Frankreichs.“ In: Archiv für Sozialgeschichte, Bd. 46: *Integration und Fragmentierung in der europäischen Stadt*. Bonn (Verlag J.H.W. Dietz Nachf.), 505-538. Als PDF-Dokument verfügbar: <http://www.fes.de/aktuell/focusjugend/7/publ_a.htm> und <<http://www.semiose.de/index.php?id=397,39>> (Zugriff: 31. Juli 2007).
- Kimminich, Eva (2006b): „Kultur(Schutt)Recycling: Von Kids und Barbaren, Jesuslatschen und Dreadlocks – Jugend im Spannungsfeld von Konzepten und Kulturprogrammen.“ In: Eva Kimminich/Christoph Ja-

- cke/Siegfried J. Schmidt (Hg.): *Kulturschutt: Über das Recyceln von Theorien und Kulturen*. Bielefeld: Transcript, 34-69.
- Kimminich, Eva (2006c): „Der PlattenspielerSpieler. Vom Konservieren zum Inkarnieren.“ In: Adalbert Hoesle/Barbara Frieß (Hg.): *Culture Insurance. no text. no reception*. Köln: Vice Versa, 343-368.
- Kimminich, Eva/Michael Rappe/Heinz Geuen/Stefan Pfänder (Hg.) (2007): *Express Yourself! Europas Kreativität zwischen Markt und Underground*. Bielefeld: Transcript.
- Mascelet, Olivier (2003): *La Gauche et les cités: enquête sur un rendez-vous manqué*. Paris: La Dispute.
- Médioni, Gilles: „Les rappeurs d’Allah.“ In: *Express* 7. Juni 2004. <<http://www.lexpress.fr/mag/arts/dossier/enqueteurbain/dossier.asp?id=427978>> (Zugriff: 30. Juli 2007).
- Rappe, Michael (2007): „Rhythmus-Sound-Symbol: Struktur und Vermittlungsformen einer *oral culture* am Beispiel des Hip Hop.“ In: Eva Kimminich/Michael Rappe/Heinz Geuen/Stefan Pfänder (Hg.): *Express Yourself! Europas Kreativität zwischen Markt und Underground*. Bielefeld: Transcript, 139-158.
- Reszuta, Bartolomae (2007): „Semiotische Autonomie populärer Kulturen. Eine Fallstudie zum polnischen Hip-Hop.“ In: Eva Kimminich/Michael Rappe/Heinz Geuen/Stefan Pfänder (Hg.): *Express Yourself! Europas Kreativität zwischen Markt und Underground*. Bielefeld: Transcript, 175-194.
- Rojzman, Charles (1997): *Der Haß, die Angst und die Demokratie. Einführung in die Sozialtherapie des Rassismus*. Paris: AG SPAK.
- Roy, Olivier (2002): *L’Islam mondialisé*. Paris: Seuil.
- Schmidt, Siegfried J. (2003): *Geschichten & Diskurse*. Hamburg: Rowohlt Tb.
- Terkessidis, Mark (2004): *Die Banalität des Rassismus. Migranten zweiter Generation entwickeln eine neue Perspektive*. Bielefeld: Transcript.
- Vicherat, Mathias (2003): *Pour une analyse textuelle du RAP français*. Paris: L’Harmattan.
- Wieviorka, Michel (2004): „Zur Überwindung des Konzepts der Integration. Eine Lektion aus französischen Erfahrungen der Gegenwart.“ In: Yves Bizeul (Hg.): *Integration von Migranten. Französische und deutsche Konzepte im Vergleich*, Frankfurt/M.: Deutscher Universitätsverlag, 1-11.