

## **BIENVENU DANS LA ZONARISK – SOUNDTRACK DES AUFSTANDS IN FRANKREICHS VORSTÄDTEN**

**Susanne Stemmler**

»C'est l'histoire d'un homme qui tombe d'un building de cinquante étages. À chaque étage, au fur et à mesure de sa chute, il se répète pour sans cesse se rassurer:  
›Jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien...« (Kassovitz 2001: 5).<sup>1</sup>

Mit diesem Intro Huberts, des Erzählers aus dem Off, beginnt der Film *La Haine* (1995, dt. Titel *Haß*) des französischen Regisseurs Mathieu Kassovitz. Dazu bemerkt der Regisseur im Vorwort zum Filmscript: »L'essentiel, c'est pas la chute, c'est l'atterrissage.« Das Wichtige sei also nicht der Fall, sondern die Landung – und in einigen Pariser Vororten landet man meist hart. Der semi-dokumentarische Film zeigt 24 Stunden im Leben von drei Freunden – dem Maghrebener Saïd, dem schwarzen Franzosen Hubert und dem Juden Vinz – in der Cité de Muguets, einer Trabantenstadt von Paris. Heute, mehr als zehn Jahre nach der Premiere des Films und fast zwei Jahre nach den Banlieue-Unruhen im Herbst 2005, beziehen sich Journalisten immer noch auf *La Haine*, wenn sie über Probleme in Frankreichs multikulturellen Metropolen schreiben. In *La Haine* nutzt Kassovitz HipHop in seinen visuellen, musikalischen, körperlichen, räumlichen Dimensionen für die Inszenierung der Stadt. Sie wirft die Frage auf, wer das Recht hat, sich an welchen Ort in der Stadt aufzuhalten und zu bewegen (ursprünglich trug der Film den Titel *Droit de Cité*, also »Das Recht auf die Stadt«). Der Rückgriff auf HipHop, eine Art »lingua franca des 21. Jahrhunderts« (Tate 2005: 4), liegt diesem Film als konsequente ästhetische Strategie zugrunde, ohne bloß Stereotypen zu reproduzieren. Im Gegenteil problematisiert der

---

<sup>1</sup> »Dies ist die Geschichte eines Mannes, der aus einem 50-stöckigen Hochhaus fällt. An jeder Etage, je weiter er fällt, wiederholt er, um sich unentwegt Mut zu machen: ›Bis hierher ging es noch gut, bis hierher ging es noch gut« (Übersetzung S. St.).

Film die mediale Falle, mit der sich die jugendlichen Bewohner in der Banlieue oft konfrontiert sehen.

## 1. Rap-Musik und Banlieue

Medien und Politik in Frankreich machen im öffentlichen Diskurs oft Rapper und MCs für Ausbrüche oder Eskalationen von Gewalt verantwortlich. Nicht selten taucht dabei die Anspielung auf das Klischee der »burning Bronx« auf, das sich bis heute in die Köpfe von Journalisten eingebrannt hat. Damit wird auf eine spezifische urbane Situation der 1970er Jahre in den USA verwiesen, die jedoch nicht ohne weiteres auf Frankreich übertragen werden kann. Dass die Stereotype des gewalttätigen US-Gangsta-Rappers schon im Film *La Haine* ironisch gebrochen werden, wird dabei übersehen.

Noch immer rätseln Politiker und Intellektuelle über diesen Aufstand: In Clichy-sous-Bois, einem Vorort im Nordosten von Paris, verbrannten im Oktober 2005 zwei junge Männer in einem Strom-Transformator, in dem sie sich versteckt hatten. Gebürtig aus Mali und Nordafrika, glaubten sie sich von Polizisten verfolgt. Die Reaktion der Jugendlichen in fast allen großen Städten Frankreichs folgte prompt: 22 Tage Aufstand, explosiv wie seit dem Mai 1968 nicht mehr. Junge Männer zogen nachts durch die Straßen, zündeten Autos an und verwüsteten ihre Umgebung – Szenen, die *La Haine* zehn Jahre zuvor auf erschreckend hellsichtige Weise vorweg genommen hatte. Auf der Grundlage eines Gesetzes aus der Zeit des Algerienkrieges verfügte die französische Regierung im November den Ausnahmezustand. Er wurde erst im Januar 2006 aufgehoben – ein Symbol der Sprachlosigkeit.

Sprachlos – das sind die Rapper der Banlieue nun gerade nicht, denn sie kommentieren in ihrer Musik seit Jahren immer wieder die spannungsgeladene Situation in den »problematischen« Vorstädten. Ihre Musik kann als Soundtrack der Aufstände gehört werden. Ein gutes Beispiel dafür ist das Stück »Zonarisk« der Saïan Supa Crew. Sie hat sich 1998 in der nördlichen Pariser Banlieue gegründet und besteht aus Sir Samuel, Féniksi, Vicelow, Leeroy und Sly The Mic Buddah. Die Mitglieder sind Franzosen nigerianischer und marokkanischer Herkunft sowie aus Guadeloupe. Ein Textauszug aus »Zonarisk« (2005) soll die Bezugnahme auf die unmittelbare städtische Umgebung und ihre Probleme verdeutlichen:

Samuel: Bienvenue dans la zone à risques,  
Risquées en quoi? Il faudrait bien qu'on le définisse,  
Quelques menus trafics pour réchauffer les cœurs,  
Faut-il en faire état au journal de 20H?

Les plus grands trafiquants sont ceux qui nous dirigent,  
Ils disent chez nous ça sent la pisse,  
Ils nous salissent, au mic je ne vise qu'eux.  
Un conseil messieurs-dames, n'ayez pas peur,  
La zone à risques vous accueillera les bras ouvert.

Fefe: (Viens passe) dans mon block, 1ère tour à droite,  
(Au 19) Verlaine Paul, où le hall fait squatt ...  
(1er arrêt) rez-de-chaussée, famille marocaine les Houcine<sup>2</sup>

Die Sprecher Samuel und Fefe, die auch den Parts der realen Personen im Stück entsprechen, inszenieren einen Dialog. Er basiert auf der Innen-Außen-Dichotomie des Konzeptes Banlieue, ins Deutsche am ehesten mit Bann-Ort übersetzbar. Die Banlieue befindet sich jenseits der Stadtgrenzen, jenseits der Mauer, d.h. sie gilt sowohl geographisch als auch symbolisch als Peripherie im Verhältnis zum Zentrum. Der Standpunkt der Sprecher ist klar: Sie sind »au mic«, »am Mikrophon«, also Innen, und laden die anderen, die keine Ahnung haben, von draußen auf eine Besichtigungstour zu sich in die »riskante Zone« ein. Der voyeuristische Blick von außen wird damit aufgenommen und ironisch als touristisch-exotisierender Blick gebrochen. Die Standardsituation, in der sich Politik und Medien befinden, nämlich stets aus der Außenperspektive auf die Banlieue zu blicken, wird durch diese Form der eindringlichen Sprechsituation kritisiert; musikalisch wird das durch einen vorwärts treibenden Beat verstärkt. Die Situation wird umgekehrt, nun erscheinen die Politiker als die eigentlichen Dealer, als Verbrecher und Gangster. In der zitierten Textpassage werden typische städtebauliche Elemente der Banlieue genannt: der Block – eine Entlehnung aus dem US-amerikanischen Rap, die Hochhaustürme, die besetzte Eingangshalle der sozialen Wohnungsbauten, die für französische Bauten der 1970er Jahre typischen Benennungen einzelner Gebäude nach Schriftstellern und Philosophen, der hohe Anteil an Immigranten oder Franzosen maghrebischer Herkunft usw. In »Zonarisk« kann man deutlich die Ästhetik von *La Haine* als Intertext spüren, denn auch der Film nutzt großformatige Porträts von Rim-

---

2 »Samuel: Willkommen in der Risiko-Zone / Riskant warum? Man muss das definieren. / Einige kleine Deals um sich das Herz zu wärmen, / muss man daraus gleich eine Geschichte in den 8-Uhr Nachrichten machen? / Die schlimmsten Dealer sind die, die uns regieren, / sie sagen, bei uns stinkt es nach Pisse. / Sie beschmutzen uns, am Mike ziele ich nur auf sie. / Ein Ratschlag, meine Damen und Herren, haben Sie keine Angst, / die riskante Zone empfängt Sie mit offenen Armen. / Fefe: (Komm) in meinen Block, erster Turm auf der rechten Seite, / (Nr. 19) Verlaine Paul, wo der Flur besetzt ist ... / (1. Stock) Erdgeschoss rechts, die Familie Houcine aus Marokko« (Übersetzung S. St.).

baud oder Baudelaire im Pop-Art-Stil an den Betonwänden der Banlieue als Teil der filmischen *mise-en-scène*.<sup>3</sup>

Eine der Ursachen für die seit Jahren angesammelte Frustration eines großen Teils der französischen Bevölkerung, der in der Banlieue lebt, liegt wohl im republikanischen Integrationsmodell. Das Motto ›Wir sind alle gleich‹ übertüncht viele Probleme, wie Rapper Leeroy aus einem Vorort im Süden von Paris und Mitglied von Saïan Supa Crew ausführt:

»Die ersten Rapper haben angefangen davon zu sprechen, wie Politiker oder Journalisten eines Viertels. Wie im Rock geht es um Sachen, die nicht funktionieren, um Leute unterschiedlicher ethnischer Herkunft, die man in den *quartiers* wie in einem Ghetto geparkt hat. Diese Leute fühlen sich nicht besonders französisch, denn man lässt sie jeden Tag auf eine heuchlerische Weise spüren, dass sie keinen Platz im System haben, diese Söhne der Einwanderer. Man verlangt von ihnen, sich zu integrieren, was aber irgendwie seltsam ist, denn sie sind doch schon Franzosen, sie sind auf französischem Boden geboren! Und dann spielen die Konflikte mit der nicht immer gut ausgebildeten Polizei eine große Rolle, verursachen viele Reibereien in Frankreich und den *quartiers*. Es kam zu den Aufständen, weil die Polizei das Fass zum Überlaufen gebracht hat« (Leroy; Interview mit der Autorin am 6. Juli 2006 in Berlin).

Angesichts einer solchen Situation, die von Sprachlosigkeit auf Seiten der politisch Verantwortlichen geprägt ist, findet man die Kritik weniger im Bereich traditioneller und organisierter Formen politischen Protests, sondern eher in der Musik, die die gegenwärtige Umbruchsituation des Einwanderungslandes Frankreichs treffender ausdrückt als jede politisch formulierte Forderung. Französischsprachiger Rap hat eine lange Tradition: In den 1980er Jahren aus den USA übernommen, verbindet er sich mit der Chanson-Tradition und den musikalischen Einflüssen aus der französischen Karibik, aus Westafrika und aus dem Maghreb. Die Gruppen sind fast immer multikulturell, ihre Texte zum überwiegenden Teil politisch und sozialkritisch. Sie werden damit zum Sprachrohr für Unausgesprochenes. Der Rap ist keinesfalls die Ursache für die Gewalt, sondern beschreibt die Realität:

»Es sind nicht die Rapper, die den Aufstand provozierten. Eher ist das Gegenteil der Fall. Wenn jetzt einige Abgeordnete die Rapper wegen ihrer Texte gerichtlich verfolgen, so ist das schade, es dreht das Problem wirklich um und lenkt von den tatsächlichen Problemen Frankreichs ab« (ebd.).

---

3 Ein weiteres Beispiel für die enge Verschränkung von Film und HipHop-Szene ist die Tatsache, dass parallel zum Film 1995 eine CD erschienen ist, auf der verschiedene prominente Rapper vertreten sind; es handelt sich dabei aber nicht um den Soundtrack, sondern um thematisch verwandte Kompositionen.

## 2. *Boomerang* – Die Rückkehr der Kolonie in der Metropole

In den Hochhaussiedlungen am Rande französischer Großstädte leben mittlerweile in dritter bis vierter Generation überwiegend Menschen aus dem Maghreb oder Westafrika, den ehemaligen französischen Kolonien. Ausgelöst durch die Phasen der Kolonialisierung und Dekolonialisierung kam es im 20. Jahrhundert zu verstärkten Migrationsbewegungen zwischen Frankreich und seinen ehemaligen Kolonien im Maghreb, in Subsahara-Afrika und der Karibik. Die Chancen der Zuwanderer auf sozialen Aufstieg in Frankreich sind schlecht. In den so genannten »problematischen Vierteln« erreicht die Arbeitslosigkeit der Jugendlichen fast 40% Prozent, beinahe jeder Zweite unter 25 Jahren ist in manchen Cités ohne Arbeit. Dazu kommt, dass Afrikaner und Araber im offiziellen Diskurs des elitären Frankreich nicht vorkommen. Das ist eine »Blockade im französischen Denken«, sagt Hichem, Rapper von New Bled Vibrations aus Paris, Nachfahre berberischer Eltern aus der Kabylei: »Man wird ja gezwungen, seine Herkunftskultur aufzugeben« (Interview mit der Autorin am 7. September 2006 in Berlin). Der Zwang zur Assimilation, die trotz des französischen Passes letztlich doch nicht zur vollständigen Akzeptanz als Franzose führt, ist ein ständiges Thema im französischsprachigen Rap. Fragen der Integration werden sofort mit der Kolonialgeschichte in Verbindung gebracht. Beatboxer Sly von Saïan Supa Crew merkt dazu an:

»Ich denke, dass eine Neuordnung des Schulsystems und der Erziehung nötig wäre. Die Kids wachsen ohne das historische Verständnis auf, niemand weiß etwas über die Kolonialgeschichte und das gesunde Selbstbewusstsein im Bezug auf die eigene Kultur wird mit stumpfem Nationalismus und Radikalismus verwechselt« (Sly; Interview mit der Autorin am 7. September 2006 in Berlin).

Als die HipHop-Kultur Mitte der 1980er Jahre aus den USA nach Frankreich gelangt, sind viele Franzosen mit nord- oder westafrikanischem oder karibischem Background Aktivisten in den ersten Breakdance-Crews (seit 1983) und dann seit Beginn der 1990er den ersten Rap-Gruppen. Es sind also vor allem die Einwanderermilieus in den urbanen Ballungsräumen der »France métropolitaine«, des französischen Mutterlandes,<sup>4</sup> die sich die US-amerikanische Ghettokultur nach dem Bricolage-Prinzip aneignen. Als Teil der ehe-

---

4 Zur kolonialen Konnotation der Metropolen-Metapher im französischen Kontext vgl. Farias/Stemmler 2006.

maligen Kolonien Frankreichs nehmen sie innerhalb der französischen Gesellschaft eine besondere Position ein. Sie produzieren dabei nicht nur Rap auf Französisch, sondern erneuern sie durch die Verschmelzung mit sprachlichen und musikalischen Ausdrucksformen anderer Kulturen. Dadurch wurde Rap zu einer Art ›Lautsprecher‹ einer jungen, multi-ethnischen Generation, für die die unmittelbare Umgebung und weniger das historisch aufgeladene Pariser Stadtzentrum Bezugsgröße ist.

Französischsprachiger Rap und seine Mischungen mit anderen Sprachen nehmen einen herausragenden Platz ein: »France is now the second Hip-Hop nation in the world« (Sautman 2001: 137; vgl. auch Stemmler/Skrandies 2007). Frankreich stellt weltweit den zweitgrößten Markt für Rap und den fünftgrößten Absatzmarkt für Musik generell dar. Dabei weist es einen überdurchschnittlich hohen Anteil an französischsprachigen Produktionen auf (vgl. Negus 1994: 159f.). Die Alben *Prose Combat* von MC Solaar (1994) und *L'Ecole du Micro Argent* von IAM (1997) wurden regelrechte Verkaufshits. Eine gesteuerte Sprachpolitik und die Einführung einer 40-Prozent-Quote für französischsprachige Musik im Radio im Jahr 1994 (vgl. Hüser 2004: 17) ließen eine in verschiedene Sub-Genres ausdifferenzierte Rap-Szene entstehen.

Die Quote verhalf einem Genre zu durchschlagendem Erfolg, das die offizielle Sprachnorm durch kreative Sprachspiele wie etwa das Wortverdrehen (*verlan*) oder durch den Eingang arabischer Lexik in den französischen Wortschatz unterläuft. Es handelt sich um ein »parler urbain«, eine Insider/Outsider-Sprache.<sup>5</sup> Zu den Besonderheiten des französischen Rap zählt neben dem *verlan* die große kulturelle Vielfalt in Sprache und Musik, die auch ein Resultat des historischen, politischen und kulturellen Konzepts der Frankophonie mit all ihren ambivalenten Effekten ist (vgl. Erfurt 2005a und 2005b: 180ff.). Rap verkörpert das ›Unreine‹, die ›Bastardisierung‹, die vor allem in den Städten entsteht. Er wendet die Position der Minderheit radikal zum Positiven. Dabei verfahren Rapper nach dem Prinzip der Blacks in den USA, die sich einen von der Mehrheitsgesellschaft an sie herangetragenen

5 Beispiele für *verlan* sind *charclo* (›clochard‹), *keuf* (›flic‹), *meuf* (›femme‹), *cheuri* (›riche‹), *keubla* (›black‹), *queblo* (›bloc‹), *ebeu* (›beur‹), *ripa* (›Paris‹), *xita* (›taxi‹) (nach Calvet 1994: 286f.). Der Begriff *beur* (eine entsprechend den Regeln des Sprachspiels *verlan* silbenverdrehte Version von ›arabe‹) wird heute als Selbststilisierung der Franzosen mit Maghreb-Hintergrund immer weniger gebraucht und ist stattdessen fester Bestandteil des französischen Wortschatzes geworden. Er wird von der Mehrheitsgesellschaft, insbesondere von den Medien benutzt. Analoge Bildungen zu US-amerikanischen Komposita wie etwa »African American« oder »Mexican American« sind in Frankreich wenig verbreitet, was auf den unterschiedlichen Stellenwert von Ethnizität in französischen und US-amerikanischen Diskursen über das Konzept der Nation zurückzuführen ist.

Begriff aneignen. Hiermit unterlaufen sie monokulturelle Normvorstellungen im städtischen Raum, der für eine junge Generation ein umkämpfter ist (vgl. auch Kimminich 2006). Gerade Sprachmischungen wie das Arabisch-Französisch und der musikalische Mix, z.B. aus Raï und Rap, wirken für den Außenstehenden unverständlich, für die Insider aber wie ein Geheimcode.

Die Adaption von Mechanismen des afro-amerikanischen Slang aus der Bronx oder aus Harlem wurde so zum Modell von ›Urbanität‹ auch für die großen Städte Nord- und West-Afrikas, aus denen der große Teil der Bewohner der Banlieues stammt. In Dakar oder Algier (vgl. Stemmler 2005) schaut man zwar auf die USA, aber seit Beginn der 1990er Jahre auch auf die französischen Vorstädte. Rap und HipHop aus französisch- und kreolsprachigen Regionen wirkt rückwirkend wiederum innovativ auf die USA.

Mittlerweile hat sich die kulturelle Energie des HipHop weltweit verbreitet. Man kann von einer globalen HipHop-Kultur oder von einem Netz vieler einzelner HipHop-Kulturen sprechen. Diese alltagskulturellen Praktiken sind meist an ein jugendliches und multi-ethnisches Umfeld gebunden. Tony Mitchell (2001: 3) spricht daher von »excitingly distinctive syncretic manifestations of African-American influences and local indigenous elements«, wenn er über den außeramerikanischen Rap spricht. Sprachlich, vor allem aber auch musikalisch, verbindet sich der Rap in Frankreich mit anderen Musikstilen wie Raï, Reggae oder Raggamuffin. Das Festlegen auf einen schwarzen diasporischen Ursprung birgt in sich jedoch immer schon Mythisierungen oder Elemente einer erfundenen Tradition. Eine solche »Afrikanisierung«, auf die französische Rapper west- oder zentralafrikanischer Herkunft in der öffentlichen Debatte beispielsweise oft reduziert werden, lehnen diese selbst vielfach ab. Die entscheidenden Prozesse, die die HipHop-Kulturen jeweils prägen, sind wohl die lokal spezifischen: Sei es der »intellektuelle« Rap eines MC Solaar in Frankreich, seien es die Mischungen von arabischem Raï und französischsprachigem Rap im Maghreb<sup>6</sup> oder die Marseille-Szene mit ihren jamaikanisch-okzitanisch-französischen Akzenten – all diese Beispiele zeigen, dass HipHop einen lokalen Kontext mit einer globalen Ausdrucksform verknüpft (vgl. Androutsopoulos 2003).

Der wohl bekannteste französischsprachige Rapper MC Solaar nimmt auf der CD *Cinquième As* (2001) Bezug auf die postkoloniale Situation, wenn er im Stück »Les Colonies« über die Sklaverei, aber auch über die Gegenwart rappt:

---

6 In Algier gibt es z.B. über 100 Rapgruppen (z.B. Le Micro brise le silence), in Oran mehr als 60 (vgl. Daoudi 2000: 34f.).

On a connu les colonies, l'anthropophage économie  
la félonie, la traite d'esclaves, la dette, le f.m.i.  
bruno, jean-marie, si j'cours j'ai des raisons  
les mêmes que les deux nègres maigres sous un avion.  
Avant c'était déjà grave de voir des fers qui entravent  
paysage de gorée, maison des esclaves  
caves sans amour, sans retour ni recours  
sans cour de cassation, sans oreille pour entendre »au secours«  
où sont passés les baobabs et les hordes de gosses  
dans cette ère de négoce où ne vivent que les big boss.<sup>7</sup>

Mit dem Hinweis auf die der senegalesischen Küste vorgelagerte Île de Gorée geht er auf den Sklavenhandel ein, der von dort seinen brutalen Ausgang nahm. Indem er Verweise auf den Internationalen Währungsfonds (F.M.I.) und die Verschuldung von Entwicklungsländern einbaut, vergleicht er die aktuelle postkoloniale Situation westafrikanischer Länder mit einer modernen Form der Sklaverei. Auch fügt er Verweise auf den Rassismus in Frankreich (Jean-Marie Le Pen) und die aus Afrika nach Europa flüchtenden Menschen ein.

Die HipHop-Kultur bettet sich schon immer in diese Geschichte von Sklaverei und Kolonialismus ein: Von der Sklavenverschiffung in die Karibik und nach Nordamerika und der Entstehung spezifischer afro-amerikanischer Musikstile, zur Einwanderung der afro-amerikanischen Bevölkerung in die großen US-Städte des Nordens im 19. Jahrhundert, bis hin zum Zusammenreffen von afro-amerikanischen und puertoricanischen Traditionen, die sich in den 1970er Jahren im spezifischen New Yorker Kontext gegenseitig befruchteten (vgl. Flores 2001: 65). Schließlich gelangten Rap und HipHop Ende der 1980er Jahre nach Europa und wurden durch die Vernetzung zwischen Metropole und ehemaliger Kolonie, wie etwa zwischen Paris und Dakar, wieder »zurück« transportiert. Nicht von ungefähr lautet das titelgebende Stück einer CD der senegalesisch-französischen Gruppe Daara J *Boomerang* (2003), nicht von ungefähr das Album der senegalesischen Gruppe Positive Black Soul *New York/Paris/Dakar* (2002). Dass HipHop sich ohne Grenzen zwischen der französischen Hauptstadt und den großen Städten der

---

7 »Wir haben die Kolonialzeit erfahren / menschenfressende Ökonomie / Verrat, Sklavenhandel, Verschuldung, I.M.F [= Internationaler Währungsfonds]. / Bruno, Jean-Maire, wenn ich renne, dann hab ich meine Gründe, / die gleichen wie die mageren Schwarzen unter dem Flugzeug. / Schon früher war es schlimm, die Fußbeisen anzusehen. / Landschaft von Gorée, Sklavenhaus / Verliese ohne Liebe, ohne Rückkehr, ohne Zuflucht / ohne Revisionsgericht, ohne offenes Ohr, das ein »zur Hilfe« hören könnte. / Wo sind die Baobabs und die Kindercharen geblieben / in diesen Zeiten des Handels, der nur die großen Bosse gut leben läßt« (Übersetzung S. St.).



ehemaligen Kolonien hin und her bewegt, zeigt auch die Compilation *Rap Sans Visa* (2001) deren Titel bereits einer (utopischen?) politischen Forderung gleichkommt. Der Austausch zwischen Paris und Dakar ist so intensiv, dass man von einem gemeinsamen musikalischen postkolonialen Raum der *France-non-métropolitaine* sprechen kann.

### 3. Inszenierungen urbaner Räume

Die infrastrukturell vernachlässigte Pariser Banlieue, auf die sich französischsprachige Rapper ganz explizit beziehen, indem sie sich etwa nach deren Autokennzeichen (93) nennen, zeichnet sich durch eine große räumliche Ferne vom kulturellen und politischen Zentrum der Grande nation aus. Man lebt zwar in der Nähe der Metropole, aber oft fehlen Transportmöglichkeiten oder das Geld, um die Fahrkarte in die Innenstadt zu kaufen. Umso größer ist das Bedürfnis, den Verlust an Sinn dieser »Nicht-Orte« (Augé 1992) zu kompensieren. Jede Stadt hat ihre eigene Geographie der Mischungen unterschiedlicher Kulturen. Dabei unterscheiden sich die europäischen Städte von der Struktur her von den US-amerikanischen. In den Städten der USA sind die Kulturen räumlich viel stärker segregiert. Die Solidarität einzelner städtischer communities gleicht den fehlenden Sozialstaat aus. Inner city – in den USA oft mit HipHop assoziiert – bedeutet meist eine verwahrloste ghettoisierte Innenstadt, aber kein Stadt-Zentrum im europäischen Sinne. Hier kehrt sich die Stadtstruktur um: Die inner city kann – jedenfalls schematisch betrachtet – in vielerlei Hinsicht als Entsprechung der Banlieue gelten, in der sozialen Realität wie auch als gesellschaftliches Konstrukt.

Eine Sequenz aus *La Haine* soll die Inszenierung, aber auch die Produktion urbanen Raumes in der HipHop-Kultur illustrieren: In einer Schlüsselzene des Filmes wird der städtische Raum in erster Linie durch eine Klangtextur und weniger durch die Kameraführung erzeugt. Durch Scratches und Samples, produziert von DJ Cut Killer, der seine Anlage an das weit geöffnete Fenster im obersten Stock eines HLM<sup>8</sup> postiert hat, entsteht ein neuer Raum. Er beginnt seine provokative Performance nach einer kurzen Sequenz aus »That Loving Feeling« von Isaac Hayes aus dem Album *Chocolate Chip* mit einem ironischen Kommentar. Danach spielt er (vermutlich) kurz das Stück »Police« (1993) der Gruppe N.T.M. aus dem Pariser Vorort Seine-St.-Denis an. Es handelt sich um ein Stück, das die Polizeibrutalität bei Aus-

---

8 Die Abkürzung HLM steht für »Habitation à loyer modéré«, im Französischen der Begriff für Sozialwohnungen mit Mietpreisbindung.

weiskontrollen in der Cité thematisiert und nach einem Funkspruch mit folgendem imaginierten Dialog beginnt:

Police: Vos papiers, contrôle d'identité  
Formule devenue classique à laquelle tu dois t'habituer.  
Seulement dans les quartiers, [...]  
Aussi sachez que l'air est chargé d'électricité,  
alors pas de respect, pas de pitié escomptée.<sup>9</sup>

Weiter folgenden Samples aus dem Stück »Non, je ne regrette rien« von Edith Piaf, das Marc Heyal 1960 verfasste und Charles Dumont 1961 vertonte, und in dem es heißt:

*Ni le bien qu'on m'a fait  
Ni le mal tout ça m'est bien égal!*

Non ! Rien de rien...  
Non ! Je ne regrette rien...  
C'est payé, balayé, oublié  
Je me fous du passé!  
Avec mes souvenirs

*J'ai allumé le feu  
Mes chagrins, mes plaisirs  
Je n'ai plus besoin d'eux !*

Balayés les amours  
Et tous leurs *trémolos*  
Balayés pour toujours  
Je repars à *zéro*.

Was als kanonisiertes Stück französischer und insbesondere Pariser Chansontradition gilt, wird hier umgedeutet. Galt es zuvor vordergründig als Stück über die enttäuschte Liebe, aber auch über das Leben, so wird es nun in einen neuen musikalischen Kontext gesetzt. Die inhaltlich relevanten Zitate (hier kursiv) sind im Film über den gesamten Innenhof der Hochhaustürme zu hören. Die Szene nimmt so die Metapher des Brandes, der in einer Person entzündet ist, sowie das auf den Nullpunkt Zurückgehen wörtlich. »Ich be-reue nichts« wird so vor dem Hintergrund der gewaltvollen Auseinandersetzungen zwischen Polizei und Jugendlichen neu interpretierbar – und zwar als deutliche Positionierung gegen die als Eindringlinge und Hass-Säende empfundenen Repräsentanten staatlicher Macht. Aus seiner Position von

---

9 »Polizei: Ihre Papiere, Ausweiskontrolle / Klassischer Ablauf, an den Du Dich gewöhnen musst / Nur in den Quartiers, [...] / Ihr müsst auch wissen, dass die Luft hier elektrisch geladen ist. / Kein Respekt, kein Mitleid auf Vorschuss« (Übersetzung S. St.).

oben, einer – ansonsten für Migranten innerhalb der französischen Gesellschaft uneinnehmbaren – Position der Macht, erzeugt der DJ mit seiner Klangkomposition einen Raum, den alle Hörer in und außerhalb der Wohnungen der HLM in der Banlieue als Kommentar auf die Aufstände in der Nacht zuvor deuten können. Bereits im Einleitungsteil des Filmes wurden Original-Ausschnitte aus einer Nachrichtensendung über die Aufstände mit Samples von Bob Marleys »Burning And Looting« unterlegt. Dieser Grundtenor des Films wird nun mit der DJ-Szene musikalisch weitergeführt und in der Tradition des HipHop als Kommentar auf eine angespannte Situation inszeniert, die jederzeit kippen kann.<sup>10</sup>

#### 4. Resümee

HipHop wird vielfach als die urbane Kultur schlechthin bezeichnet (vgl. Krims 2002: IX). Ob New York, Dakar, Paris, Mexiko City, Havanna, Algier, Kapstadt oder Berlin – das Phänomen HipHop ist gebunden an ein urbanes Milieu der Gegenwart. Städte verdichten historische Prozesse. Sie stehen dabei in einem Spannungsverhältnis von regionaler und globaler Kultur, aber auch von Zentrum und Peripherie. Es gäbe keinen HipHop ohne all die Orte und Clubs oder die ungenutzten Brachen einer Stadt, nicht ohne Studios, Produktionsfirmen und Labels, die in einer Stadt ansässig sind und den »sound of a city« prägen. Musik und Tanz des HipHop reflektieren nicht lediglich soziokulturelle Realität oder konstruieren Identitäten, wie soziologische Untersuchungen es oft behaupten. Sie sind vielmehr urbane Praktiken, durch die Positionen neu ausgehandelt und transformiert werden (vgl. Mitchell 2001: 32). HipHop schafft Situationen und simuliert Konfrontationen, in denen Gruppen einander gegenüberstehen (vgl. Boucher 2002: 71f.).

Die Inszenierungen der Stadt im HipHop wiederum können als Authentifizierungsstrategien bezeichnet werden, mit denen über global zirkulierende Symbole des Urbanen im Lokalen ein urbanes Lebensgefühl hergestellt wird (vgl. Klein/Friedrich 2003: 100). Am Beispiel von Musikvideos kann man zeigen, dass nicht mehr das Urbane als gelebte städtische Kultur in Erscheinung tritt, sondern vielmehr die postindustrielle Stadt als Bühne für eine theatrale Kulturpraxis fungiert. Diese Bildinszenierungen des Urbanen bilden die Stadt weniger ab, sondern generieren eine »real world« (ebd.). Und in

---

<sup>10</sup> Das ironische Zitieren von klassischem französischem Liedgut findet sich z.B. im Intro des Raggamuffin-Stückes »The Cutter« von Cutty Ranks, das mit einer Patois-Version von »Frère Jacques« beginnt (*Planète Raggamuffin*, Virgin France 1992).

all diesen Städten scheint das Lebensgefühl, der Ausdruck einer spezifischen urbanen Situation untrennbar mit HipHop verknüpft. Die Orte des trans-lokalen Netzwerks HipHop sind neighborhood, ghetto, hood, block, quartier, cité... Die Straße ist der öffentliche Raum schlechthin und seit jeher Ort der Rezipienten. Dass Jugendzentren auch im ländlichen Raum bei der Herausbildung lokaler Rap-Szenen und regionaler musikalischer Netzwerke eine wichtige Rolle spielen (vgl. den Beitrag von Mager/Hoyer in diesem Band), macht deutlich, dass es sich um eine transportierbare Urbanität handelt: HipHop »replicates and re-imagines the experiences of urban life and symbolically appropriates urban space through sampling, attitude, dance, style and sound effects« (Rose 1994: 22). Die Metropole hebt in gewisser Weise die territorialisierende Tendenz des Nationalstaats auf, ersetzt ihn durch eine global vernetzte Ökonomie. Spielt Musik durch ihre Ausdrucksmöglichkeiten seit jeher eine große Rolle im Leben der Einwanderer, so wird sie mit Rap zur Chiffre des prekären Lebens in Städten generell. Der so geborene Sound der Stadt formt die gemeinsame Alltagskultur jugendlicher Einwanderer und wird zur neuen temporären »Heimat«.

Städte sind seit Jahrhunderten Orte großer sozialer, kultureller und ethnischer Diversität. Sie sind bevorzugte Zielpunkte von Migration. Dadurch werden sie zu »Kontaktzonen« (Pratt 1991), in denen sich die Wege von Menschen kreuzen, die ganz unterschiedliche Differenz-Erfahrungen haben, sei es aufgrund von Kolonialisierung, Besetzung und/oder Migration. Es ist dieses Zusammentreffen verschiedener kultureller Formen in der Kontaktzone »Stadt«, das Neues entstehen lässt. Der kubanische Soziologe Fernando Ortiz (1940) prägte für kulturelle Prozesse in kolonialen Situationen den Begriff »Transkulturation«. Folglich stehen Städte bzw. Stadtteile in transkulturellen Wechselbeziehungen. Gelangte der HipHop aus den USA Mitte der 1980er Jahre nach Europa, so traf er dort auf eine städtische Bevölkerung, die enge kulturelle oder familiäre Verbindungen zu den ehemaligen Kolonien der alten imperialen Mächte hatten. Durch diesen beständigen Transfer von Menschen und Musik in der postkolonialen Situation stehen einzelne Stadtteile in transkulturellen Wechselbeziehungen mit anderen Städten. Die Stadt kann somit als Kreuzungspunkt und Vermittlungsort gelten, an dem sich unterschiedliche Ströme von Menschen, Produkten und »transkulturellem Kapital« (Meinhof/Triandafyllidou 2006) treffen, (zeitweise) überlagern und von dem vielfältige Rückwirkungen und -wanderungen in Richtung anderer Städte, Regionen und ehemaliger Herkunftsländer von Migrant\*innen ausgehen.

HipHop kann als eine transnationale Praxis verstanden werden, die in der Banlieue Konstrukte von ethnicity und race sowie ihre Positionierungen

in der französischen Gesellschaft verhandelt. Der städtische Kontext kann dabei wie ein Katalysator funktionieren und das vermeintlich Periphere ins Zentrum rücken. So führen Rap-Musik und HipHop-Kulturen vor, dass Identitäten beweglich sind und stets neu ausgehandelt werden müssen. Es handelt sich um eine hybridisierte Form (vgl. Bhabha 1994), die den transkulturellen Lebenswelten entspringt. War Jazz einst für Amerika ein »transkulturelles Experimentierfeld, in dem man sich losgelöst von ethnischen, nationalen oder sozialen Vorurteilen verwirklichen oder verkaufen« durfte, wie Ueli Bernays (2002: 34) in der *Neuen Zürcher Zeitung* schrieb, so gilt das heute für den Rap in Frankreich: Er funktioniert jenseits nationaler oder ethnischer Zugehörigkeiten und wird zum Ausdruck der angespannten Lebensbedingungen in Frankreichs Vorstädten.

## Literatur

- Androutsopoulos, Jannis (2003) (Hg.). *HipHop. Globale Kultur – Lokale Praxis*. Bielefeld: transcript.
- Augé, Marc (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- Bernays, Ueli (2002). »Whenever, Wherever, Whatever. Transkulturelle Freiheiten – von Jazz bis Global Pop.« In: *Neue Zürcher Zeitung* 49, 28. Februar, S. 34.
- Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Boucher, Manuel (2002). »Rap and the Combinational Logics of Rogues.« In: *Black, Blanc, Beur: Rap music and Hip-Hop Culture in the Francophone World*. Hg. v. Alain-Philippe Durand. Lanham, MD: Scarecrow Press, S. 68-75.
- Calvet, Louis-Jean (1994). *Les voix de la ville: Introduction à la sociolinguistique urbaine*. Paris: Payot.
- Daoudi, Bouziane (2000). *Le rai*. Paris: Libro.
- Erfurt, Jürgen (2005a). »de même I hope j'te bother pas«. Transkulturalität und Hybridität in der Frankophonie.« In: *Transkulturalität und Hybridität. L'espace francophone als Grenzerfahrung des Sprechens und Schreibens*. Hg. v. Jürgen Erfurt. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang. S. 9-36.
- Erfurt, Jürgen. (Hg.) (2005b). *Frankophonie. Sprache – Diskurs – Politik*. Tübingen: Francke.
- Fariás, Ignacio / Stemmler, Susanne (2006). »Deconstructing Metropolis. A Critical Reflection of a Concept.« In: *CMS Working Paper Series 4*, [http://www.metropolitanstudies.de/fileadmin/filestorage/Farias-Stemmler\\_004-2006.pdf](http://www.metropolitanstudies.de/fileadmin/filestorage/Farias-Stemmler_004-2006.pdf) (Stand vom 14.6.2007).
- Flores, Juan (2000). *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. New York: Columbia University Press.
- Hüser, Dietmar (2004). *RAPublikanische Synthese. Eine französische Zeitgeschichte populärer Musik und politischer Kultur*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Kassovitz, Mathieu (2001). *La Haine. Scénario*. Hg. v. Ernst Kimmner. Stuttgart: Reclam.
- Kimminich, Eva (2006). »Schreibhalde Banlieue. Streifzug durch eine re-kreative Nische: Rap und Immigrationsliteratur.« In: *Black Paris. Kunst und Geschichte*

- einer schwarzen Diaspora*. Hg. von Tobias Wendl, Bettina von Lintig u. Kerstin Pinther. Wuppertal: Peter Hammer Verlag, S. 315-329.
- Klein, Gabriele / Friedrich, Malte (2003). *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Krims, Adam (2002). »Foreword: Francophone Hip-Hop as a Colonial Urban Geography.« In: *Black, Blanc, Beur: Rap Music and Hip-Hop Culture in the Francophone World*. Hg. v. Alain-Philippe Durand. Lanham, MD: Scarecrow Press, S. VII-X.
- Meinhof, Ulrike Hanna / Triandafyllidou, Anna (Hg.) (2006). *Transcultural Europe. Cultural Policy in a Changing Europe*. Macmillan: Palgrave.
- Milon, Alain (1999). *L'Etranger dans la ville. Du Rap au graff mural*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Mitchell, Tony (2001). »Introduction. Another Roor – Hip-Hop Outside the USA.« In: *Global Noise. Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Hg. v. dems.. Middletown, CT: Wesleyan University Press, S. 1-38.
- Negus, Keith (1994). *Producing Pop. Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. London: Arnold.
- Ortiz, Fernando (1940). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: J. Montero.
- Pratt, Mary Louise (1991). »Arts of the Contact Zone.« In: *Profession 91*, S. 33-40.
- Rose, Tricia (1994). *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, Ct.: Wesleyan University Press.
- Sautman, Francesca Canadé (2001). »Hip-Hop/Scotch: »Sounding Francophone« in French and U.S.Cultures.« In: *Yale French Studies* 100, S. 119-144.
- Stemmler, Susanne (2005). *Rap de Maghrébin*. Ein hybrides Genre frankophoner Hip-Hop-Kultur. In: *Transkulturalität und Hybridität. L'espace francophone als Grenzerfahrung des Sprechens und Schreibens*. Hg. v. Jürgen Erfurt. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang, S. 141-158.
- Stemmler, Susanne / Skrandies, Timo (Hg.) (2007). *Hip-Hop und Rap in romanischen Sprachwelten*. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang.
- Tate, Greg (2005). »Cord Diva Mic Check One.« In: *Scratch. Catalogue of the Exhibition Scratch. Artists in Residence 2004-5*. New York: The Studio Museum in Harlem, S. 4f.

## Diskographie

- Daara J. (2003). *Boomerang*. Wrasse Records, Wrass 105.
- Div. (1992). *Planète Raggamuffin*. Virgin France, 8411492.
- Div. (1995). *La Haine. Musiques inspirées du film*. Delabel, 7243 8 40478 2 5.
- Div. (2001). *Rap sans Visa*. Le Maquis, LM54028-AD090.
- Piaf, Edith (2007). »Rie de rien.« Auf: *La vie en rose*. EMI Classics, 86782.
- MC Solaar (2001). *Cinquième As*. Sentinel West, EW 851.
- N.T.M. (1993). »Police.« Auf: *J'appuie sur la gachette*. Sony, CB 801.
- Positive Black Soul (2002). *New York / Paris / Dakar*. Universal Island Records, AFD 005.
- Saïan Supa Crew (2005). »Zonarisk.« Auf: *Hold-Up*. EMI, 3430142.

## Abstract

By analyzing examples of French music and film this contribution considers rap-music as an articulation of urban hybridity. In France, rap-music seems to replace the lack of political willingness to deal with the severe situation in the French suburbs, the banlieue. French rappers tend to address problems – often in a very ironic way – that are the outcome of a fatal mixture of Paris-centrism, the failures of urban planning and racial and ethnical segregation. Instead of perpetuating the stereotypically mediated images of rap-music as the effect of the »risky zones«, this contribution considers rap as a ›soundtrack‹ of every day urban life. Taking rap-music as an example this paper highlights how, as an effect of colonialism, transcultural processes transform the contemporary metropolis.