GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Black Barbie und Co. Migrations- und Rassismuserfahrungen in Songtexten französischer Rapperinnen

Kimminich, Eva

2011

https://doi.org/10.25595/3802

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kimminich, Eva: *Black Barbie und Co. Migrations- und Rassismuserfahrungen in Songtexten französischer Rapperinnen*, in: FGS (Freiburger GeschlechterStudien), Jg. 17 (2011) Nr: 1, 75–94. DOI: https://doi.org/10.25595/3802.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Eva Kimminich

Black Barbie & Co.
Migrations- und Rassismuserfahrungen in Songtexten französischer Rapperinnen

Der Beitrag befasst sich mit der in der Forschung vernachlässigten weiblichen Rapkultur Frankreichs, die vor dem Hintergrund von Immigration, Kultur- und Integrationspolitik eine besondere Ausprägung entwickelt hat. An drei Künstlerinnen wird exemplarisch untersucht, wie die Rapperinnen diese Kultur zur Her- und Darstellung ihrer Identitäten als Frauen mit Migrationshintergrund bzw. als Rapperinnen in einer männlich dominierten Szene nutzen.



1 Entstehungsgeschichte

Rap entwickelte sich Anfang der 1970er Jahre in den schwarzen Ghettos der South Bronx New Yorks aus dem Erbe subkultureller musikalischer Ausdrucks- und Protestformen afroamerikanischer Bevölkerungsgruppen und Latino-Minderheiten. Im selben Jahrzehnt entstand in den Ghettos von Los Angeles und San Francisco der sogenannte Gangsta-Rap. Er griff die Ängste und Projekti-

onen der Weißen auf. Ließen sich seine Ghettoheroen und Pimps mit Gewalt inszenierenden und sexistisch frauenfeindlichen Subgenres auf dem globalisierenden Musikmarkt besonders gut verkaufen, so wurde Rap andererseits mit Rassenkampf und spezifischen Lebensphilosophien und Ideologien verbunden.

Louis Farrakhan vereinnahmte ihn in seiner *Nation of Islam*, Afrika Bambaataa nutzte ihn zur Gründung seiner durch den Rastafarianismus geprägten *Universal Zulu Nation* und *KRS-One* (*Knowledge Rules Supreme over Everyone*) setzte ihn für seine *Stop-the-Violence*-Bewegung ein, mit der das *Rapping* zum *Edutainement* erhoben wurde. Als pragmatische und kreative Wortarbeit bringt Rap insbesondere das Selbst- und politische Bewusstsein ethnischer Minderheiten zum Ausdruck. Das eigene Anderssein (*blackness*) wurde dabei als Beginn einer sich von der weißen Kultur bewusst unterscheidenden Lebensweise diskutiert und der Anspruch bzw. das Recht auf eine der weißen gleichberechtigten schwarzen Kultur und Geschichte abgeleitet. Zusammen mit der Kunst des *DJing*, *B-Boying*, *Beatboxing* und *Writing* ist Rap die verbale Komponente der von Baambaata geprägten HipHop-Bewegung.

Als dieser 1974 die *Zulu Nation* gründete, um den Bandenkriegen in den Metropolen der Ostküste entgegenzutreten, die zum damaligen Zeitpunkt den Höhepunkt der Selbstzerstörung erreichten, rief er eine nicht nur ethnische wie nationale Barrieren überschreitende Bewegung ins Leben. Darüber hinaus bereitete er auch einer programmatischen Umwandlung aggressiver in kreative Energien den Weg, die er in einer Charta mit 21 Verhaltensregeln formulierte. Diese Philosophie schlug sich sowohl in den die HipHop-Kultur insgesamt charakterisierenden ritualisierten Formen des (mehr oder weniger symbolisch bleibenden) Wettbewerbs (*battles*) nieder, als auch in einer komplexen Metaphorik sprachlichen Handelns.

Seit Mitte der 1980er Jahre verbreiteten sich HipHop und Rap weltweit. Dabei bildeten sich landes- und kulturspezifische Szenen heraus, die jeweils mit ihren Eigenheiten zu untersuchen sind. Als die Musikindustrie Rap zu vermarkten begann, wurden bestimmte Subgenres fester Bestandteil populärer Unterhaltungsmusik. Davon distanzierten sich die Gruppen und Szenen, die auf den afroamerikanischen Ursprüngen bzw. dem sozialkritischen Engagement des Rap beharrten und ihn an der *Realness* der Songs und Künstler maßen. Dahinter stand der Anspruch, die Künstler müssten das, was sie sagen, auch verkörpern.

Aufgrund seiner transkulturellen Praktizierbarkeit kann Rap als eine multi- und interethnische sowie schichten- und *gender*-übergreifende Technik des Umgangs mit Sprache betrachtet werden. Er erwächst aus unterschiedlichen Motivationen und wird mit verschiedenen Intentionen verbunden; sie reichen von Gelderwerb – im Rapjargon als „*Moneymaking*“ bezeichnet –, Gesellschaftskritik, Identitätsarbeit, Gruppen- oder Gender-Bewusstsein und sozialem Engagement über Selbstdarstellung, Gewaltverherrlichung oder (schwarz)nationale Bestrebungen, religiös unterlegte Botschaften der Weltverbesserung bis hin zu neonazistischen, antijüdischen und islamistischen Ideologiebildungen, die seit etwa 2000 in Erscheinung getreten sind.

In den Szenen und in der Wissenschaft wird inzwischen die Debatte geführt, ob HipHop und Rap genuin ein Teil der schwarzen Kultur seien und bleiben müssen. Denn ihre Vereinnahmung und Konsumierung durch Weiße erzeuge Stereotypen einer schwarzen Exotik (Templeton 2005, 32).

2 Immigration und Integrationspolitik: Rap in Frankreich

Der gesellschaftspolitische Hintergrund der französischen Rap-Szene ist eng mit der dortigen Integrationspolitik verknüpft. Waren die nach dem Krieg am Wiederaufbau beteiligten Immigranten bis etwa 1980 zwar nicht kulturell, aber sozial und politisch integriert, 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 Söhne und Töchter der Immigranten. Im Gegensatz zu ihren Eltern waren sie zwar kulturell integriert, aber ihre ökonomische und soziale Integration blieb mangels Ausbildungs- und Arbeitsplätzen aus. Mit den steigenden Zuwanderungswellen und der in den Vorstädten durch die Jugendarbeitslosigkeit auf fast das Dreifache angestiegenen Kriminalität wuchs die Gefahr der Ghettoisierung. Die Politik der 1980er Jahre begegnete diesen Problemen noch mit gezielten Maßnahmen, die jedoch, wie verschiedene Studien zeigen, einerseits an der wachsenden Xenophobie des zuständigen Personals scheiterten, anderseits daran, dass die soziokulturellen Programme der „démocratisation culturelle“ Jack Langs durch den Einspruch der sich konsolidierenden rechtskonservativen Parteien blockiert wurden. Mit ihrem Einzug in die Rathäuser wurden zahlreiche Initiativen ersatzlos gestrichen.

Als Folge der gescheiterten Maßnahmen entstanden vielerorts kleine Ghettos innerhalb der Vorstädte. Dort verdichteten sich gescheiterte Existenzen jeder Couleur, auch sozial abgestiegene Frankofranzosen (*poor whites*). Bei ihnen stieß der Nationalpopulismus des *Front National* auf offene Ohren, so dass mit wachsendem Nationalismus auch der Alltagsrassismus zunahm. Für die in Frankreich geborenen und zur Schule gegangenen Immigrantenkinder bedeutete das eine zunehmende Diskriminierung. Ihre Wohnungs- und Arbeitssuche blieb erfolglos. Es kam zu strengeren Polizeikontrollen mit rassistischen Übergriffen, die sich vor allem „au faciès“, also an der Hautfarbe oder an der Wohnadresse, dem „délit d’adresse“, orientier(t)en (siehe dazu Kimminich 2007, Hüser 2004). Damit stiegen Aggressionen und Gewaltbereitschaft an, die Ghettoisierung nahm zu, denn wer konnte, zog aus den Vorstädten weg. 2005 entlud sich das Spannungspotential in heftigen Unruhen. Die Regierung Sarkozy verstärkte daraufhin Kontrollen und Repressionsmaßnahmen. Das war und ist das Klima, in dem sich die französische Rap-Szene als eine autonome *bricolage* kultureller Elemente entfaltete bzw. weiter entwickelt.

Sie ist als ästhetisierter Ausdruck der Stimm- und Namenlosen zu betrachten, der an die Stelle physischer Gewalt Wortgewalt treten ließ. Dabei wird mit einer hoch metaphorischen Sprache gearbeitet; allem voran mit dem vielfältig variierbaren metaphorischen Konzept *das Wort ist eine Waffe*: „des mots pour

exorciser des maux", „des rimes qui égorgent", „des verbes qui deviennent des projectiles" (siehe dazu Kimminich 2002 und Lüdke 2007). Auch Rapperinnen nutzen dieses Konzept, unter anderem auch, um dem Klischee der schwachen Frau zu begegnen, wie beispielsweise Diam's: „C'est pas une fille qui prend le mic, c'est une fusée" (Es ist kein Mädchen, das das Mikro nimmt, es ist eine Rakete). Black Barbie stellt sich den Rappern gar als ‚Killermikrofon' entgegen: „Avant Black B t'avais jamais entendu d'meuf rapper, j'ai le flow criminel et les rimes meutrières (…) J'suis une mircophone killeuze" (Vor Black B hast Du wohl keine Frau rappen hören, ich habe einen kriminellen Flow und mörderische Reime (…) ich bin ein Killermikrofon) („La reine du 93", auf: *Black Barbie Style* 2008).

Die Wort-Waffen Metapher entspricht der von Lakoff und Johnson (1980) nachgewiesenen, das westliche Denken prägenden Konzeptualisierung des Argumentierens als Krieg. Im Rap wird sie oft mit der Konstruktion von Identität verknüpft. Rapper und Rapperinnen verstehen sich als Kämpfer und Kämpferinnen, sie machen ihren Mund zu ihrer Waffe oder auch 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 / apprends la signification des mots" (der Mund ist ein Werkzeug, aber wie Sichel und Hammer musst Du die Bedeutung der Worte lernen, bevor Du sprichst).

Rappen heißt also mit dem Wort zu arbeiten, sich seiner Bedeutungen bewusst werden. Dazu wird es gnadenlos auseinandergenommen. Auf diese Weise de- und rekonstruiert Rap sprachliche Festschreibungen, mit denen Hierarchien und Hegemonien erzeugt, gesellschaftliche Wirklichkeiten konstruiert und Identitäts- sowie *Gender*-Modelle festgelegt werden. Der bzw. die Einzelne muss sich dieser Einstellungen bewusst werden, um sich seine/ihre Rolle und Stimme zu erarbeiten.

3 Female Rap und Forschung

Im Allgemeinen wird das Ausdrucksmedium Rap für eine fast ausschließlich männliche Domäne gehalten bzw. in den Medien als solche dargestellt. Diese Darstellung ist nur teilweise richtig. Auch wenn Rap zunächst von schwarzen Männern ausgeübt wurde, haben auch schwarze Frauen von Anfang an eine wichtige Rolle in der Genese dieser spezifischen Ausdrucksform gespielt. So wurde die verbale Technik des *Dissens* in den USA von einer Frau, nämlich von der Rapperin (Roxanne) Shanté ausgearbeitet und etabliert (siehe dazu Völker/ Menrath 2007, 22 f) Inzwischen ergreifen in verschiedenen Ländern auch nichtschwarze Frauen zunehmend Wort und Mikrofon. Rapperinnen haben eigene Magazine, Internetportale und Festivals. Die ersten afroamerikanischen Rapperinnen antworten auf frauenfeindliche und sexistische Subgenres einerseits, indem sie sich die sie und ihre Körper abwertenden Diskurse aneignen (Rose 1994, 175). Damit beanspruchen sie eine eigene Subjektposition (Schischmanjan/ Wünsch 2007, 8), selbst wenn sie das männliche Gangsta-Image kopieren, denn sie lehnen sich so gegen die gängigen Rollenkonventionen auf (s.a. Leib-

nitz 2007, 49). Andererseits treten sie mit der Formulierung eigener weiblicher Identitätsmodelle der Verobjektivierung (schwarzer) Frauen entgegen. Völker und Menrath haben im weiblichen Rap der letzten zwanzig Jahre fünf Kategorien beobachtet, die als mediale Konstrukte durch das Zusammenwirken von Künstlerinnen, Musikindustrie und Konsumenten entstanden sind: die ‚Bitch', die ‚Gangstarapperin', die ‚Crew-Sahnehaube', die ‚Conscious-Sista' und die ‚True-School-MC' (Menrath/ Völker 2007, 9-20). Mit diesen *Role-Models* wollen die Autorinnen keine Kategorisierung vornehmen, sondern Repräsentationsformen beschreiben, die zeigen, dass sich Rapperinnen nicht nur über ihren Körper oder die gängigen Konstrukte von Weiblichkeit definieren. Sie können sich im Sinne Judith Butlers auch Maskulinität als soziales Gender-Konstrukt zu Eigen machen, um ihre Identität darauf zu begründen, denn „die ursprüngliche Identität, der die Geschlechtsidentität nachgebildet ist, [ist] selbst nur eine Imitation ohne Original" (Butler 1991, 31). So können sie durch ihre *Performance* von Gender-Rollen zeigen, dass Maskulinität und Feminität im Grunde nur eine Pose sind, die sie zu ihren Zwecken nutzen (siehe dazu Petri 2007, 92-106).

Völker und Menrath heben hervor, dass die die männerzentrierte Geschlechtermatrix übernehmende *Queen Bitch*, wie sie insbesondere die amerikanischen Rapperinnen Lil'Kim oder Foxy Brown verkörpern, durch gewinnbringenden Verkauf ihres Körpers und ihrer Sexualität gleichzeitig finanzielle Unabhängigkeit und Selbstbewusstsein gewinnt. Queen Latifah inkarniert mit ihren sozialkritischen Texten hingegen den Ende der 1980er Jahre aufkommenden Typ der *Queen Mother* bzw. *Consious Sista*. Als afroamerikanische Frauen reagieren Rapperinnen schließlich auch auf Normen einer von Rassismus und Kapitalismus durchzogenen Gesellschaft:

> Sie formulieren somit eigene wichtige Positionen. Sie beziehen sich in Form einer dialogischen Kritik auf andere RapperInnen, männliche und weibliche HipHop-Fans, auf die Black Community und feministische Diskurse. (Schismanjan/ Wünsch 2007, 7)

D.h. sie machen auf ihre eigene Lebenssituation aufmerksam, die sie mit ihren männlichen Kollegen teilen, denn:

> Sie sitzen in einem Boot. Daher sehen sich viele Rapperinnen auch nicht als außenstehende Bewerterinnen einer männlich-sexistischen Musik, sondern versuchen, die andere, weibliche Seite einer Lebenssituation zu beleuchten, die für Frauen ebenso unterdrückend ist wie für Männer. (Petri 2001, 101)

Den *True-School-MCs* geht es daher, so Völker und Menrath, nicht darum ihre Körper zu vermarkten und finanziellen Gewinn aus ihrem Erfolg zu schlagen, sondern um die Kultur und die Lebensphilosophie des HipHop, d.h. um die Präsentation eigener Ideen und persönlicher Erlebnisse. Ob Mann oder Frau rappt, spielt in diesem Kontext keine Rolle und wird daher auch nur nebenbei thematisiert (Völker/ Menrath 2007, 18-20). Das gilt auch für (nichtschwarze)

Rapperinnen europäischer Szenen, denn Unterdrückung von Frauen oder ethnischen Minderheiten betrifft jeweils die Gesamtgesellschaft.

Trotz Erfolges innerhalb ihrer Szenen (v.a. in den USA oder in Frankreich), der relativen Unabhängigkeit vom Musikmarkt durch Selbstproduktion und, obwohl das Jahr 2008 zum internationalen „Year of the HipHop Women" ausgerufen wurde, sind viele Rapperinnen unbekannt geblieben (siehe dazu auch Völker/ Menrath 2007, 19). Auch die französische Rapperin Black Barbie führt das auf die Profilschablonen der Musikindustrie zurück, der viele Rapperinnen nicht entsprechen würden. Journalisten und Journalistinnen tragen ebenfalls dazu bei, weil sie die durchaus breite und vielschichtige Szene weiblicher Rapper nach wie vor ignorieren. Auch in den einschlägigen Rapgeschichten werden rappende Frauen, wenn überhaupt, nur am Rande erwähnt. In den soziologischen Studien zum Rap in Frankreich (Boucher 1998, Vicherat 2007, Martinez 2008) wird der dortigen weiblichen Szene immerhin ein, allerdings meist nur sehr kurzes, Kapitel gewidmet, das ihre Existenz wenigstens dokumentiert. Der amerikanische HipHop-Kritiker George Nelson bezeichnet HipHop hingegen als ausschließlich männliche Kultur, was für Frauen die Konsequenz mit sich brächte, sich ihr anzupassen, maskulin und androgyn zu werden oder sich über Sex zu verkaufen. Einen Einfluss auf die künstlerische Entwicklung des HipHop spricht er ihnen gänzlich ab (Nelson 2002, 240 ff, vgl. Völker/ Menrath 2007, 20-22). So wird Rap als männliche Domäne konstruiert und aufrechterhalten, denn wie Tricia Rose bereits 1994 beobachtete, werde die Kultur des HipHop durch eine steigende Anzahl an rappenden Frauen „in ihrer Männlichkeit bedroht" (Rose 1994, 152). Daher werde zur Aufrechterhaltung der eigenen Domäne eine schwarze Männlichkeit unhinterfragt vorausgesetzt.

4 Frankreichs reimende Amazonen

Die erste weibliche Rap-Compilation *Lab' Elles* erschien 1995. 1999 feierten Lady Laistee, Diam's, Bams und Princess Aniès mit ihren ersten eigenen Alben Erfolge. Im Jahr 2000 konstatierte man(n) daher in der *L'Humanité* eine „Explosion reimender Amazonen" und sprach von einer feministischen HipHop-Szene. Das war sicherlich übertrieben, zeigt jedoch eine Entwicklung an, die das erste Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts charakterisiert: Black Barbie & Co. ergreifen zunehmend Wort und Mikrofon. Dabei wurden zunächst frauenspezifische Themen eingeführt wie Schwangerschaft und Geburt (Diam's: „Car tu portes mon nom", dt: Denn Du trägst meinen Namen, Black Barbie: „9 Monate" oder von Bams: „Baby Blues"). Aber auch Solidarität unter Frauen wird immer wieder thematisiert (so bereits von Sté Strausz: „Plus d'idéal" (Keine Ideale mehr) 1996, von Lady Laistee: „Un peu de respect" (Ein bisschen Respekt), auf: *HipHop Therapy* 2002, von Princes Aniès: „Vivre sa vie" (Sein Leben leben) oder von Black Barbie: „Plus de temps à perdre" (Es gibt keine Zeit mehr zu verlieren) auf: *Barbieturique* 2009). Diese meist mit der Apostrophe „soeur/s" oder „sista" an die *Sisterhood* des US-amerikanischen Rap anknüpfenden Lyrics ermuntern Frauen dazu, ihr Leben selbst in die Hand zu nehmen und an sich selbst zu glauben:

Vivre sa vie, malgré les préjugés, loin des a prioris / Ne pas se retourner, aller au bout de ses envies / Indépendante, militante, combattante / Accroche-toi dans tout ce que tu tentes. (Princess Aniès, „Vivre sa vie", auf: *Conte de Faits* 2008).

Sein Leben leben, trotz Vorurteilen, weit weg von allen Aprioris; nicht zurückblicken, seine Wünsche bis zum Ziel verfolgen; unabhängig, militant, kämpferisch; Glaub an das, was Du versuchst.

Ähnliche Verse rappt auch Black Barbie:

[C]'est ça sista il y a plus d'temps à perdre, / tu ne peux pas compter sur leurs lois pour te sortir de la merde. … Sois ta propre patronne / ouais charbonne ma soeur, y a que comme ça qu'on y arrive /.../ Une soeur issue des quartiers populaires qui arrive à se faire une place c'est une victoire … car d'autres suivront ses traces /…/ il est temps qu'on s'active, qu'on crée nos propres biz. („Plus de temps à perdre", auf: *Barbieturique* 2009)

Es ist so, Schwester, es gilt keine Zeit zu verlieren. Du kannst nicht auf ihre Gesetze zählen, um Dich aus der Scheiße zu holen … Sei Deine eigene Chefin, ja hau rein, meine Schwester, nur so kommt man zum Ziel (…) es ist Zeit, dass wir aktiv werden, dass wir unser eigenes Geschäft kreieren.

Folglich wird auch die traditionelle Frauenrolle demontiert, beispielsweise von der sich über Internet selbst vermarktenden, in der Bretagne aufgewachsenen Rapperin Alison alias Agonie im Song „Tais-toi, nettoie" („Schweig und mach sauber", auf: *De l'autre coté du miroir* 2009), in dem sie die angeblichen Pflichten der Hausfrau mit der betonenden Einleitung „c'est pas moi qui" verneinend aufzählt:

Parait qu' les meufs on doit faire le ménage mais moi, / mec, j'en ai rien à foutre de ton repassage /.../ C'est pas moi qui doit ramasser tes chaussettes qui sentent le rat mort /.../ C'est pas moi qui doit faire tout tes lessives /.../ C'est pas moi d'changer les draps, vas-y tais-toi; (ebd.)

Scheint, als ob die Frauen den Haushalt machen müssten, mir, Du Macho, mir ist Deine Bügelwäsche scheiß egal (…) Ich bin es nicht, die deine Socken aufsammelt, die nach toter Ratte stinken (…) Ich bin es nicht, die Dein Geschirr spült (…) Ich bin es nicht, die Dir die Laken wechselt, hau ab und schweig.

Im Refrain schlägt sie dann einen Rollentausch vor: „Si on changeait un peu de rôles, / si on inversait les règles, /.../ vas-y tais-toi, tais-toi, tais-toi. / Vas-y nettoie, nettoie, nettoie." (Wenn man mal die Rollen tauschen würde, wenn man mal die Regeln umdrehen würde, (…) hör auf, sei still, sei still, hör auf, mach sauber, mach sauber, mach sauber.)

Als Anleitung selbst das Wort zu ergreifen, was einer Anleitung zur Selbstbewusstwerdung gleichkommt, bietet Rap Frauen dasselbe wie Männern, er

verändert ihr Leben, ermöglicht es ihnen, Aggressionen und Frust abzubauen, gibt ihnen Halt und eine Aufgabe. Warum sie rappen und was Rap für sie bedeutet, ist daher ein zentrales Thema für Rapper wie Rapperinnen. Er wird zum Lebensinhalt und Lebenssinn erklärt wie beispielsweise von Diam's:

> [J]e fais du rap pour me libérer du mal, /…/ Le rap m'a percée au plus profond de moi tu le ressens, / Moi je n'ai que ça, j'ai pas le bac /…/ Mon rap, c'est ma raison de vivre, c'est ma raison de dire au mode / Que quand on veut on y arrive, malgré les zones d'ombre / Et je suis contente si un jeune s'en sort. („Petite Banlieusarde", auf: *Dans ma Bulle*, 2006)

> Ich rappe, um mich von allen Übeln zu befreien (…). Rap hat mich am tiefsten Punkt meiner selbst getroffen, Du kannst das fühlen. Ich habe nur ihn, kein Abitur (…) Mein Rap gibt mir einen Grund zu leben.

In dieser Funktion hat Rap eine (selbst)therapeutische Funktion (siehe dazu Kimminich 2009). Gleichzeitig wird er als Mission verstanden: „J'rap, c'est comme toi pour manger / Mais j' n'oublie pas les choses que j'aimerai voir changer /…/ Je garde en tête les injustices que j'veux voir venger (Ich rappe wie Du täglich isst, aber ich vergesse dabei nicht die Dinge, die ich gerne anders sehen würde (…) ich behalte all die Ungerechtigkeiten im Kopf, die ich gerächt sehen will; „Si je rap", auf: *Vivre ou mourir* 1999).

In ihren Bestrebungen zu rappen, und d.h. zu kämpfen, wurden Frauen durchaus von einigen männlichen Vertretern der Szene von Anfang an ermutigt, beispielsweise von Assassin, La Brigade, Razbol oder Fabe. So rappte die Gruppe Assassin schon 1995:

> On ne s'arrête pas à la couleur de peau, / Quand Assassin fait un morceau tous les auditeurs sont égaux. / La prise de conscience, voilà ce qu'on essaye de mettre en avant, / En musique, pour que nos sœurs se lèvent et se mettent en mouvement. (Assassin 1995, „La flamme s'éteint", auf: *L'Homicide volontaire*)

> Wir richten uns nicht nach der Hautfarbe. Wenn Assassin einen Song macht, sind alle Hörer gleich. Bewusstwerdung, das ist es, was wir mit Musik vorantreiben wollen, damit unsere Schwestern mit uns kämpfen.

2000 widmete Assassin der Abwertung und Unterdrückung der Frau einen eigenen Song: „L'entrave à nos jouissances" (*Touche d'espoir*): „Ma soeur est une déesse, une reine, une sirène / Une guerrière qui visionne l'homme et ses dilemmes" (Meine Schwester ist eine Göttin, eine Königin, eine Sirene, eine Kriegerin, die Visionen hat für die Menschen und ihre Sorgen, ebd.) Der Refrain wird mit Nachdruck immer wieder wiederholt, um die Evolution durch eine Revolution der Begriffe und den Kampf gegen Klischees einzuleiten. Squat klagt an: den Vatikan, dass der die Verdammung der Frau nicht aufhebt, und er klärt auf, indem er auf die Abtreibung von weiblichen Föten aufmerksam macht, auf die

Unterdrückung der Frauen in Afghanistan und andernorts, auf die Prostituierung der Frau in der ganzen Welt etc. Und er hebt ihren Kampfesmut hervor, mit dem sie sich nicht nur für ihre eigene Freiheit engagiert, sondern für Minderheiten und Entrechtete aller Art eintritt.

Radikale Rapperinnen wie Keny Arkana verkörpern dieses Bild. Ihr erstes Album mit dem aussagekräftigen Titel *Entre Ciment et la Belle Etoile* erschien 2006, das zweite, *Désobéissance*, folgte 2008. 2006 kam auch das erste Soloalbum von Casey (*Tragédie d'une trajectoire*) auf den Markt, die sich mit ihrem militanten *Hardcore Rap* Akzeptanz bei ihren Kollegen verschaffte. Weibliche wie männliche Rapper würden, wie sie betont, nicht an ihrem Geschlecht, sondern an ihrer *Realness* gemessen. Casey ist das wie Keny Arkana offensichtlich gelungen.

Die dem Rap zugeschriebene Männlichkeit wird von vielen französischen Rapperinnen zwar einerseits übernommen um Zugang zur Szene und zum Rapgeschäft zu haben. D.h. sie verzichten bewusst auf feminin aufreizende Kleidung um sich nicht zum Objekt männlicher Begierde zu machen, denn sie wollen wie ihre männlichen Kollegen an ihrem Rap und ihren Texten gemessen werden. Daher legen sie auch weniger Wert auf die Konstruktion eines bestimmten Images, wie aus Interviews hervorgeht, die Maria Schwörer 2010 mit Pariser Rapperinnen durchgeführt hat (Schwörer 2010, 179-213). Sie ergaben auch, dass das Klischee des vermeintlich frauenfeindlichen Rap für die Szene Frankreichs sicherlich nicht gilt (95 f). Dort eignen sich Frauen zwar auch die Merkmale einer als männlich konstruierten Technik des verbalen Ausdrucks bzw. Auftretens an. Als Begründung gaben sie jedoch an, dass sie den männlichen *Dresscode* übernehmen, um nicht das Klischee amerikanischer Rapperinnen wie Lil'Kim oder Foxy Brown zu erfüllen, die sich in ihren Augen als aggressive Objekte der Begierde verkaufen (48-52). Vor allem von Lil'Kim distanzieren sich viele französische Rapperinnen auch explizit in ihren Lyrics (88).

Das männliche Outfit hat darüber hinaus, wie u.a. Diam's formuliert, den Vorteil, „que les gars me regardent toujours dans les yeux. Pas ailleurs" (dass mir Typen in die Augen schauen und nicht sonst wohin) (zitiert nach Schwörer 2010, 50). *Dresscode* und Habitus lassen sich jedoch auch variieren, so dass frau damit eigene Stile entfalten kann, um sich visuell von den rappenden Männern abzugrenzen. Babela beispielsweise kreierte, auch um nicht dem allgemeinen Ghetto-Image zu entsprechen, aus Schnitten und Stoffen der 1960er Jahre ihre eigene Mode, die sie mit den Merkmalen des Ghetto-Outfits kombiniert. Die in der *Banlieue* von Seine Saint-Denis aufgewachsene, aus Kamerun stammende Maxiline Tamko alias Black Barbie kleidet sich hingegen betont sexy.

Unabhängig von Kleidung und Bühnendarstellung thematisieren viele weibliche Rapperinnen wie ihre männlichen Kollegen neben spezifisch weiblichen Problembereichen vor allem die gesellschaftspolitischen Bedingungen ihres eigenen Lebensalltags und hinterfragen deren historische Ursachen. Rassismus, Politik, Geschichte und Gesellschaft sind insgesamt betrachtet bei Rapperinnen ebenso rekurrente Themen wie bei Rappern. Und sie bestehen darauf, diese Themen ebenso kompetent und kreativ umzusetzen wie ihre männlichen Kollegen, inhaltlich, sprechtechnisch und musikalisch.

An drei französischen Rapperinnen soll im Folgenden gezeigt werden, wie sie mit Erfahrungen des Alltagsrassismus umgehen, wie sie ihn thematisieren, welche Rolle dabei die dem Rap zugeschriebene Maskulinität als Gender-Konstrukt spielt und wie dieses mit femininen *Role-Models* verhandelt oder ob beides ignoriert und eigene Positionen entworfen werden.

7 Casey: Das Wort gegen Alltagsrassismus ergreifen

Mut beweisen und das Wort ergreifen ist die klare Ansage der aus Martinique stammenden Cathy Palenne alias Casey. Seit mehr als zehn Jahren hat sie sich in der Rapszene mit ihren politischen Hardcore-Lyrics einen Namen gemacht, indem sie mit ihrer tiefen Stimme und ihrem Auftreten Maskulinität einerseits gezielt kultiviert. Das hat ihr einen größeren Handlungsspielraum in der Szene eröffnet als feminin auftretenden MCs. Andererseits betrachtet sie Gender-Rollen als soziale Konstrukte, die sie für ihre Ziele einzusetzen weiß. Casey formuliert daher wie wichtig und vor allem selbstverständlich es ist, als Frau das Wort zu ergreifen:

> Ma parole est mise en péril ou passe pour stérile par ceux qui n'attendent de moi qu'un profil servile, une cervelle spongieuse, un buvard pour leurs conneries, /…/ Mais en dépit de ça mon débat se poursuit: ma parole est privilège quand le silence sévit. (Casey 1997, „La parole est mienne", auf *mixtape L 432*)

> Mein Sprechen ist in Gefahr oder wird als aussagelos betrachtet von denen, die von mir Dienstbarkeit erwarten, ein schwammiges Hirn, das ihre Dummheiten aufsaugt (…) Aber trotzdem setze ich meinen Wortstreit fort, mein Sprechen ist Privileg, wenn Schweigen grassiert.

Frau kann also sprechen und rappen. Dies wird ihr nur aufgrund von Gender-Konstrukten abgesprochen. Wenn sie in der Lage ist, die ihr zugedachte Rolle abzulegen und sich nicht so zu verhalten, wie man es von ihr erwartet, dann kann sie sich verbal entfalten. Mut und Lust selbst zu sprechen sind gleichzeitig Voraussetzung um sich mit negativen Alltagserfahrungen auseinanderzusetzen und eine positive Identität zu entwickeln.

Wie der alltägliche Rassismus und seine Konsequenzen für die persönliche Lebensplanung erlebt und verarbeitet werden können, lässt Casey ihr lyrisches Ich in der zweiten Strophe beschreiben. Dabei wird einerseits erneut die Bedeutung hervorgehoben, selbst das Wort zu ergreifen; andererseits distanziert sich die Sprecherin, wie Casey selbst, vom männlichen *Ego-tripping*:

> Moi ma zone c'est l'hexagone à l'esprit exigu où les fachos sont fâchés et les négros pas fichus de les chauffer. … Mais rien à foutre je me veux libre et riche donc je pose mes cartes en silence. Ma seule discipline: le négrotrip, mon unique vœu: froisser la France. J'veux pas gonfler mon égo lorsqu'on oppresse ma peau, ni jouer la cécité quand je galère en cité.

> Mein Umfeld ist ein Frankreich mit Kleingeist, wo sich die Faschisten ärgern und die Neger nicht im Stande sind, sie anzumachen. … aber egal, ich will frei sein und reich, deshalb spiele ich meine Trümpfe heimlich aus. Meine einzige Disziplin: der Negrotrip, mein einziger Wunsch: Frankreich zu zerknittern. Ich will mein Ego nicht aufblasen, wenn man meine Hautfarbe unterdrückt, noch will ich die Blinde spielen, wenn ich in meinem Viertel leide.
>
> Denn:
>
> Ma couleur, ma colère, ma nature humaine n'est pas vaine, mon âme reste sereine dans cette jungle urbaine, la lutte quotidienne, la parole est reine, donc la parole est mienne.
>
> Meine Hautfarbe, meine Wut, meine menschliche Natur sind nicht sinnlos, meine Seele bleibt heiter in diesem urbanen Dschungel, der tägliche Kampf, das Sprechen eine Königin, denn das Wort gehört mir.

Autobiografisch unterlegt ist der Song „Tragédie d'une trajectoire" (*Solo* 2006):

> Cette belle insouciance de l'enfance / Qui plus tard laisse place à la sagesse / J'l'ai pas connu. Je suis noire ( ) et née ( ) en France / Et maintenue en position de faiblesse / Et aujourd'hui encore un rien me blesse / Et pourtant j'ai tout fait pour que passent / Mes traumatismes / Mais c'est dur ( ) il faut que je le reconnaisse / Et y'a peu de chances que ça s'tasse avec la vieillesse. (ebd.)
>
> Diese wunderbare Sorglosigkeit der Kindheit, die später der Weisheit Platz macht. Ich habe sie nicht gekannt. Ich bin schwarz und in Frankreich geboren und werde in einer Position des Schwächeren gehalten. Auch heute verletzt mich noch ein Nichts und das obwohl ich alles getan habe, um mein Trauma zu überwinden. Aber ich muss zugeben, dass das sehr schwer ist und ich sehe kaum Chancen, dass sich das im Alter legt.

Diese Erfahrung von Rassismus wird von Casey – wie von vielen anderen Rapperinnen und Rappern – auf die Kolonialgeschichte zurückgeführt, beispielsweise in ihrem Song „Dans nos histoires" (auf: *Ennemi de l'Ordre* 2009):

> Aucune différence dans cette douce France / entre mon passé, mon présent et ma souffrance / être au fond du précipice ou en surface / mais en tout cas sur place et haï à outrance / Mes cicatrices sont pleines de stress / pleines de rengaines racistes qui m'oppressent / de bleus, de kystes, de peines et de chaînes épaisses / pour les indigènes à l'origine de leur richesse / On nous agresse donc on agresse / Ils ont battu des nègres, violé des négresses / Donc nos plaies sont grosses et mon crâne endosse / angoisse et moral en baisse dans mon blockhaus / C'est le blocus sur nos vies en plus / on signale nos pedigrees dans nos cursus / Comment veux-tu que ma colère cesse / quand le colon est cruel comme le SS? (ebd.)

> Es gibt keinen Unterschied zwischen dieser *douce France* und meiner Vergangenheit, meiner Gegenwart und meinem Leid, es macht keinen Unterschied in der Tiefe des Abgrunds oder an der Oberfläche zu sein, aber da muss man sein und aufs Äußerste gehasst werden. Meine Narben sind voller Stress, voller rassistischer Gemeinheiten, die mich unterdrücken. Blaue Flecke, Blasen, Strafen, schwere Ketten für die Eingeborenen sind der Ursprung ihres Reichtums. Man greift uns an, also greifen wir an. Sie haben die Neger geschlagen, die Negerinnen vergewaltigt. Die Wunden sind also tief und mein Schädel belastet, die Stimmung sinkt in meinem Blockhaus. Es ist die Blockade unseres Lebens, man macht in unseren Lebensläufen auf unsere Stammbäume aufmerksam. Wie soll meine Wut verschwinden, wenn der Kolonist grausam ist wie die SS?

Das subjektive Erleben alltagsrassistischer Situationen wird hier mit historischen Fakten kombiniert, die als Stereotype einer in der Geschichte verankerten Ungerechtigkeit eingesetzt werden. Das hebt die historisch bedingte Ausweglosigkeit der Situation der Ich-Erzählerin hervor und erklärt ihre emotionale Gestimmtheit.

8 Diam's: Mission Multikulti gegen rechtskonservative Ordnungen

Diam's (Mélanie Georgiades), eine Rapperin mit griechisch-zypriotischem Migrationshintergrund, war wegen ihrer aussagekräftigen politischen, für Freiheit und Gleichheit eintretenden Texte Ikone der Vorstadtjugend Frankreichs, bevor sie im September 2009 zur Enttäuschung vieler Fans zum Islam übertrat. In „Ma France est à moi" (*Dans ma Bulle* 2006) entwirft sie ein positives Bild des Vorstadtlebens, um rassistischen und durch die Medien verbreiteten Vorurteilen über die in der *Banlieue* lebenden Menschen mit Migrationshintergrund die Grundlage zu entziehen. Denn das personifizierte Frankreich ihres lyrischen Ich hat trotz seiner kleinen Schwächen und Fehler Werte, Regeln und Träume, und es schäumt vor Lebenslust über.

> Ma France à moi elle parle fort, elle vit à bout de rêves, / Elle vit en groupe, parle de bled et déteste les règles, /… / C'est le hiphop qui la fait danser sur les pistes, / Parfois elle kiffe un peu d'rock, ouais, si la mélodie est triste, / Elle fume des clopes et un peu d'shit, mais jamais de drogues dures, /…/ Elle a des valeurs, des principes et des codes, / Elle se couche à l'heure du coq, car elle passe toutes ses nuits au phone. / Elle parait faignante mais dans le fond, elle perd pas d'temps, / Certains la craignent car les médias s'acharnent à faire d'elle un cancre … (ebd.)

> Mein Frankreich spricht laut, es lebt in vollen Zügen. Es lebt in Gruppen, spricht vom Dorf und hasst Vorschriften … Der HipHop lässt es tanzen, manchmal hört es Rock, wenn die Melodie traurig ist, raucht es eine Zigarette oder ein wenig Hasch, nie aber nimmt es harte Drogen… Es hat Werte, Prinzipien und Codes. Es

geht mit dem Hahnenschrei ins Bett, weil es die Nächte am Mikrofon verbringt. Es erscheint faul, aber es verliert keine Zeit. Manche fürchten es, weil die Medien aus ihm ein Krebsgeschwür machen …

In der zweiten Strophe erklärt sie, wer genau zu ‚ihrem' Frankreich gehört:

Elle, c'est des p'tits mecs qui jouent au basket à pas d'heure, /…/ Elle, c'est des p'tites femmes qui se débrouillent entre l'amour, les cours et les embrouilles, / Qui écoutent du Raï, Rnb et du Zouk. / Ma France à moi se mélange, ouais, c'est un arc en ciel, / Elle te dérange, je le sais, car elle ne te veut pas pour modèle. (Diam's 2006, „Ma France est à moi", auf: *Dans ma Bulle*)

Mein Frankreich, das sind kleine Kerle, die zu jeder Zeit Basketball spielen. … das sind kleine Frauen, die sich zwischen Liebe, Schulstunden und täglichem Ärger durchschlagen, die Rai, RNB und Zouk hören. Mein Frankreich mischt sich, ja, es ist ein Regenbogen. Es stört Dich, ich weiß, weil es Dich nicht zum Vorbild nimmt.

Mit diesen Versen wird der interkulturelle Lebensalltag in den Vorstädten beschrieben und idealisiert; Menschen, die sich durchschlagen, die ohne Vorurteile aufeinander zugehen, die Spaß miteinander haben. Das Frankreich des lyrischen Ich ist ein junges und lebenshungriges Frankreich, das sich nicht assimilieren lassen möchte. Es speist sich aus der Lebensphilosophie des HipHop und wird einem anderen, von Xenophobie, Rassismus und Nationalismus geprägten Frankreich des fiktiven Adressaten entgegengestellt; ein Kontrast, der durch die den Text rhythmisierende anaphorische Wiederholung von „elle" und „celle qui" sowie die betonte Verneinung „Non, c'est pas ma France à moi" bzw. „Non, ma France à moi c'est pas la leur" verstärkt wird:

Ma France à moi, c'est pas la leur, celle qui vote extrême, / Celle qui bannit les jeunes, /…/ Celle qui s'croit au Texas, celle qui à peur de nos bandes, / Celle qui vénère Sarko, intolérante et gênante. /…/ Non, ma France à moi c'est pas la leur qui fête le Beaujolais, /.../ Et qui prétend s'être fait baiser par l'arrivée des immigrés, / Celle qui pue le racisme mais qui fait semblant d'être ouverte, /…/ Non, c'est pas ma France à moi, cette France profonde /.../ Alors peut être qu'on dérange mais nos valeurs vaincront /.../ Et si on est des citoyens, alors aux armes la jeunesse, / Ma France à moi leur tiendra tête, jusqu'à ce qu'ils nous respectent. (ebd.)

Mein Frankreich ist nicht das ihre, das Rechtsextrem wählt, das die Jugend verbannt, … das glaubt in Texas zu sein, das Angst vor unseren Banden hat, das Sarko(zy) verehrt, intolerant und hinderlich. Nein, mein Frankreich ist nicht das ihre, das den neuen Beaujolais feiert, und das behauptet von den Immigranten betrogen worden zu sein. Das, das nach Rassismus stinkt, aber so tut, als ob es offen für alle sei, …. Nein, mein Frankreich ist nicht dieses doppelbödige Frankreich …

> Kann also sein, dass wir stören, aber unsere Werte werden siegen …. Und wenn wir Staatsbürger sind, dann greift zu den Waffen, ihr jungen Leute. Mein Frankreich wird ihnen die Stirn bieten, solange bis sie uns respektieren.

Diese Strophe arbeitet gängige Vorurteile gegen Menschen, v.a. Jugendliche mit Migrationshintergrund, auf, die sich wie alle Franzosen als Staatsbürger fühlen und für ihre Werte kämpfen. Dieser Rückbezug auf eine politisch-ethische Motivation ist für Frankreichs Rapper und Rapperinnen konstitutiv. Er ist Baustein ihrer Identität und teilweise missionarisch verbrämte Lebensaufgabe. Bei diesen Werten handelt es sich sowohl um religiöse als auch, wie Dietmar Hüser (2004) unter Berücksichtigung zahlreicher Interviews und Raptexte zeigte, um die in Frankreich seit der Revolution verklärten republikanischen Werte, deren Verwirklichung in vielen Texten hinterfragt und kommentiert wird.

Als der Wunsch nach Integration und der aktiven Beteiligung als *citoyens* an der praktischen Verwirklichung der Demokratie mitzuwirken sich nicht realisierte, wurde die kulturelle Abseitsstellung und damit das ethnische Bewusstsein der Vorstädter verstärkt. Seit 2000 traten viele Jugendliche durch Rapper Kerry James oder Abl al Malik angeregt, zum Islam über. Diese Flucht stellte einerseits eine Möglichkeit dar, ihre Zugehörigkeit zum Vorstadtmilieu positiv umzudeuten. Andererseits tritt das Engagement für den Islam an die Stelle des ohne Erfolg bleibenden sozialpolitischen Engagements (siehe dazu Kimminich 2007), wenn auch nicht in allen Fällen. Für die Konversion von Diam's scheinen, ihrer Aussage zufolge, persönliche Gründe ausschlaggebend gewesen zu sein; sie habe sich für die Religion entschieden, weil „die Ärzte ihre Seele nicht heilen konnten".

9 Keny Arkana: gender-neutraler Aktivismus

‚Messerscharf' sind die Texte der in Marseille lebenden, 1983 von algerischen Eltern geborenen Keny Arkana. Sie wuchs in den Vorstädten der Hafenstadt auf und begann im Alter von zwölf Jahren zu rappen. Erklärtes Ziel der Aktivistin, Kapitalismus- und Globalisierungsgegnerin ist es, die Jugend über gesellschaftliche und politische Missstände aufzuklären und sie für Unrecht und Korruption zu sensibilisieren. Auch sie stützt sich auf ethische Kategorien, was ihrer Kritik Authentizität und ihren Forderungen Berechtigung und Nachdruck verleihen soll. Rap ist für sie nur Mittel zum Zweck, nämlich Ausdruck politischen und sozialen Engagements: „[J]e suis une anonyme dans la masse avec un hautparleur. C'est comme ça que je me vois" (zitiert nach Cachin 2006); folglich definiert sie sich auch nicht über ihn: „[J]e ne suis pas une rappeuse contestataire mais une contestatrice qui fait du rap" (ebd.). Geschlecht und Gender spielen ebenfalls keine Rolle. Denn für Arkana ist es als Frau so selbstverständlich zu rappen, dass sie dies nicht thematisiert. Sie muss sich deshalb auch nicht vom männlichen Rap-Image differenzieren. Im Zentrum ihres Handelns steht allein ihr Ziel: die in den von allen vergessenen Vorstadtzonen lebenden Menschen dafür zu sensibilisieren, dass sie Rechte und eine Stimme haben. Immer wieder

setzt sie sich dabei mit ihrer eigenen Herkunft auseinander bzw. mit den gesellschaftspolitischen Ursachen benachteiligter Stadtteile und den Konsequenzen für die dort Lebenden.

Ihre rhetorisch gefeilten Lyrics kombinieren autobiografische und poetische Details, real Erlebtes und Fiktion. Im Lyric „J'viens d'l'incendie" („Ich komme aus den Brandherden", auf: *Entre Ciment et la belle Etoile*, 2006) stellt das lyrische Ich gleich in den ersten Versen mit einem ironisch-sarkastischen metaphorisch verdichteten Wortspiel klar, wer dort aufwächst und was das für den Einzelnen/die Einzelne bedeutet: „J'viens de l'incendie, donc excuse la tête brûlée … Du poison dans la tête, une enfance dans l'errance / Libre dans la marge, trop sauvage pour rentrer dans les rangs …" (Ich komme aus den Brandherden, verzeih daher meinen verkohlten Kopf … Gift im Hirn, eine Kindheit, von Heimatlosigkeit geprägt, vogelfrei, zu wild um angepasst zu werden, ebd.). Die metaphorische, nicht adäquat übersetzbare Formulierung „tête brulée" ist ein gängiger Begriff im Rap und in der Umgangssprache, der dunkelhäutige Menschen bezeichnet. Keny Arkana setzt ihn hier doppeldeutig ein, indem sie auf die Brandstiftungen anspielt, die die *Banlieue* als Wohnort diskriminierter Bevölkerungsgruppen kennzeichnen, sowie auf die dort herrschende Selbstzerstörung. Das ist das Dekor, in dem das lyrische Ich wie Keny Arkana selbst eine wenig erfreuliche Jugend auf der Straße verbringt, die zumindest vorübergehend im Heim enden sollte:

> La rue... j'y dormais déjà à l'âge de treize ans / Pistée par les flics, jours et nuits, la chasse est ouverte / Et quand la loi abuse de son pouvoir, cette pute est couverte! /…/ La faim, le froid, la fatigue et les coups / Un monde fait de mensonges, ça aide pas à faciliter l'écoute! /…/ Me voler ma liberté / Pour ça, ils m'ont coupé les ailes à la scie! / Brûlé mes rêves à l'acide, que mon âme crève à l'asile. (ebd.)

> Die Straße … dort schlief ich bereits mit dreizehn Jahren. Die Bullen lauerten mir auf, Tag und Nacht, die Jagd ist eröffnet. Und wenn das Gesetz seine Macht missbraucht, wird diese Nutte gedeckt! … Hunger, Kälte, Müdigkeit und Schläge, eine Welt voller Lügen, das trägt nicht gerade dazu bei Gehorsam zu lernen! … Mir meine Freiheit stehlen, dazu haben sie mir die Flügel mit der Säge gestutzt! Meine Träume mit Säure verätzt, damit meine Seele im Heim krepiert.

Die Reaktion auf Freiheitsentzug und ‚Erziehung' ist heftig und lässt das lyrische Ich mit ihrer Entscheidung zu rappen das Wort ergreifen.

> Pour oublier qu'à quinze ans, ils m'ont fait subir la camisole! / Quand le système veut ta peau, OK la guerre sonne! / Facile de piétiner ces mômes qui n'appartiennent à personne /…/ J'peux pas zapper! / Tu voulais qu'on la ferme? / Moi, j'ai choisi de rapper! (ebd.)

> Um zu vergessen, dass sie mich mit 15 in die Zwangsjacke gesteckt haben! Wenn das System dich unterkriegen will, ok, dann wird zum Krieg geblasen! Es ist einfach auf den Kindern rumzutrampeln, die zu niemandem gehören … Ich kann das nicht wegzappen! Du wolltest, dass wir den Mund halten? Ich, ich habe beschlossen zu rappen!

Diese Verse sind, wie die Rapperin in einem Interview sagte, u.a. auch an ihren ehemaligen Heimleiter gerichtet, die sie ihm damit, in ihrer Selbstbefreiung triumphierend, entgegenschleudert. Aus dieser persönlichen Erfahrung der Unterdrückung, ihrer eigenen Kraft und Möglichkeiten heraus resultieren v.a. aber ihr Engagement und ihr Aktivismus, mit dem sie Politik und Politiker kritisiert und 2005 die „Jeunesse de l'occident" (auf: *L'esquisse*) mit einem gleichnamigen Song ‚aufweckt', um ihr Ideale aufzuzeigen, für die sie kämpfen kann:

> Ce monde me rend contestataire... / Pourtant je rêve de paix et de bonheur /…/ Désolée j'veux réveiller les frères et soeurs / Monde de fous, veux pas attendre de voir ce que l'enfer réserve! / J'suis peut-être idéaliste, certains me le reprocheront / Mais on a besoin d'idéaux pour bousculer les choses / Alors laisses moi crier, même à blanc, le mal d'une époque / Le même que tu retrouveras dans les yeux de mes sistas et de mes potes / Parce qu'on est conscient que ça tourne pas rond et qu'il n'y a pas de solutions /…/ On change le monde qu'à son échelle, est-tu prêt pour la Révolution? (ebd.)

> Diese Welt ist streitbar rebellisch…, Dennoch träume ich von Frieden und Glück (…) tut mir leid, ich will meine Brüder und Schwestern wecken. Diese verrückte Welt, ich will nicht warten, was uns die Hölle noch vorbehält! Ich bin vielleicht Idealistin, manche werfen mir das vor, aber wir brauchen Ideale, um die Dinge in Bewegung zu setzen. Lass mich (…) das Leid einer Epoche herausschreien, dasjenige, das Du in den Augen meiner Schwestern und Freunde wiederfinden wirst, denn wir sind uns bewusst, dass die Dinge nicht im Lot sind und dass es keine Lösungen gibt (…) Man kann die Welt nur nach seinem Maßstab ändern, bist Du bereit für eine Revolution?

2006 folgt ein Appell an die „Jeunesse du monde" (auf: *Entre Ciment et la belle Etoile*) sich zu solidarisieren und gemeinsam zum Kampf gegen Babylon anzutreten; es inkarniert den globalisierten Kapitalismus, Fronten gibt es also überall. Diese Metapher wurde zunächst von den Rastafaris für Unterdrückung und Ausbeutung durch den weißen Kolonialismus eingesetzt und im Rap als Inbegriff kapitalistischer Lebensweise des Westens übernommen:

> Ils aimeraient nous monter les uns contre les autres! / Mais si Dieu le veut bien ... ce sera les gens simples contre les ordres! / Enfants du siècle, avançons le poing levé / Jeunesse et peuples du Tiers-monde nous marcherons à tes côtés! / Ta lutte est la nôtre, tout comme notre lutte est la tienne / Justice et liberté pour tous les habitants de la Terre /…/ RESISTANCE! On a dit NON! / On a le Nombre! / Jeu-

nesse du monde .../ Ce sera plus jamais sans nous! / Dignité et Conscience / On est des milliards à vouloir faire tourner la roue dans l'autre sens! (Kenny Arkana 2006, „Jeunesse du monde", aus *Entre Ciment et Belle Etoile*)

Sie würden uns gerne gegeneinander aufhetzen! Aber wenn Gott es so will, dann werden die einfachen Menschen gegen die Ordnungskräfte sein! Kinder unseres Jahrhunderts, lasst uns mit erhobener Faust voranschreiten. Jugend und Völker der dritten Welt, wir marschieren an Eurer Seite! Euer Kampf ist der unsere, so wie unser Kampf der Eure ist. Gerechtigkeit und Freiheit für alle Bewohner dieser Erde (…) Widerstand! Wir haben Nein gesagt! Wir sind zahlreich! Jugend der Welt…, Nie wieder wird es ohne uns gehen! Würde und Bewusstsein. Wir sind Milliarden, die das Rad in die andere Richtung drehen wollen!

Refrain:

Babylone, Babylone! Entends-tu la colère monte / Les oubliés de l'occident et les oubliés du Tiers-monde / Babylone, Babylone! Tu nous as dit „c'est marche ou crève" / Alors on marche ensemble contre toi pour faire valoir nos rêves / Babylone, Babylone! Tu voudrais voir notre déclin, / Que nos idéaux partent en éclats, mais méfie-toi car on est plein / Babylone, Babylone! Ta fin est proche! (ebd.)

Babylon, Babylon! Hörst Du die anschwellende Wut? Die von Okzident Vergessenen und die Vergessenen der dritten Welt. Babylon, Babylon! Du hast uns gesagt „marschiere oder stirb." Also marschieren wir gemeinsam gegen Dich, um unsere Träume geltend zu machen. Babylon, Babylon! Du wolltest unseren Untergang, dass unsere Ideale zersplittern. Hüte Dich, denn wir sind viele. Babylon, Babylon! Dein Ende naht.

Fassen wir zusammen:

Sich vom US-amerikanischen Rap distanzierend, griff die französische Szene die von Bambaataa begründete HipHop-Philosophie auf. Rap wurde für die in die Vorstädte abgeschobenen Jugendlichen mit Migrationshintergrund zu einem Instrument entwickelt, alltagsrassistische Erfahrungen zu verarbeiten und die gesellschaftspolitischen Ursachen in Gegenwart und Vergangenheit zu thematisieren. Die Arbeit an und mit der Sprache, historischen und gesellschaftlichen Diskursen, bildet die Basis für die Dar- und Herstellung ihrer Identität und eröffnet ihnen ein Forum, in dm sie die ihnen in der frankofranzösischen Gesellschaft versagte Anerkennung erhalten. Weibliche Rapperinnen spielen dabei keineswegs eine marginale Rolle. Sie entfalteten die im HipHop bereits vorhabenden genderspezifischen *Role-Models*, mit denen die US-amerikanischen Rapperinnen eine Subjektposition behaupteten. Einerseits thematisieren und kritisieren sie Gender-Konstrukte, wie die männerzentrierte Geschlechtsmatrix übernehmende *Queen Bitch*; sie wird insbesondere durch die US-amerikani-

sche Rapperin Lil'Kim verkörpert, von der sich die französischen Rapperinnen explizit distanzieren. Andererseits wird der Anspruch der Rapper auf die mit Männlichkeit verknüpfte Rap-Kompetenz hinterfragt. Mut, (verbale) Aggressivität und Kreativität werden als menschliche Eigenschaften gleichermaßen für Frauen beansprucht und Männlichkeit als Habitus genutzt. Als solcher kann er für die Bühnenperformance übernommen oder aber auch modifiziert werden, was insbesondere am *Dresscode* sichtbar wird. Der rapspezifische Habitus von Männlichkeit wird dabei aber auch kritisiert. Ihre ethisch-moralischen Motivationen hervorhebend, distanzieren sich die Rapperinnen vom männlichen Raphabitus und versuchen eine ihnen eigene, von Gender-Konstruktionen unabhängige Position zu erlangen. Diese ist an Engagement und moralische Integrität gebunden. Um eine solche herzustellen, wird subjektives Erleben mit historischen Fakten kombiniert, werden gängige Vorurteile herausgearbeitet oder erlebte Ausschnitte gesellschaftlicher Wirklichkeit als mögliche und bessere Lebensformen entworfen.

Anmerkungen

1 Sie hat dieses Pseudonym gewählt, weil sie, wie sie erklärt, über die alltäglichen Leiden des Lebens schreibt.

Literatur:

Boucher, Manuel (1998) *RAP – expression des lascars: significations et enjeux du Rap dans la société française*. Paris: Union Peuple et Culture.

Butler, Judith (1996) „Imitation und Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität." *Grenzen lesbischer Identitäten*. Hg. Sabine Hark. Berlin: Quer-Verlag, 15-37.

Cachin, Oliver (2006) „Keny Arkana, le missile est lancé." *RFI*. 3. März 2011 <http://rfimusique.com/musiquefr/articles/083/article_16663.asp>.

Hüser, Ditmar (2004) *RAPublikanische Synthese. Eine französische Zeitgeschichte populärer Musik und politischer Kultur*. Köln/ Weimar/ Berlin: Böhlau.

Kimminich, Eva (2002) „En*rage*ment und Eng*age*ment. Beobachtungen und Gedanken zur WortGewalt der französischen und frankophonen Hip-Hop-Kultur." *Wort und Waffe. Welt – Körper – Sprache, Perspektiven kultureller Wahrnehmungs- und Darstellungsformen*, Bd. 2, 147-174.

Kimminich, Eva (2006) „Citoyen oder Fremder? Ausgrenzung und kulturelle Autonomie in der Banlieue Frankreichs." *Archiv für Sozialgeschichte*, Bd. 46: *Integration und Fragmentierung in der europäischen Stadt*. Bonn: Verlag J.H.W. Dietz Nachf., 505-538.

Kimminich, Eva (2009) „Das therapeutische Potential der Hip Hop-Kultur." *Motivation und Widerstand – Herausforderungen im Maßregelvollzug. Materialien der 24. Eickelborner Fachtagung zu Fragen der Forensischen Psychiatrie, 4. bis 6. März 2009*. Hg. Nahlah Saimeh. Bonn: Psychiatrie Verlag, 339-350.

Kimminich, Eva (2010) „RapAttitüden – RapAttacken – RaPublikaner." *Lyrik des 20. Jahrhunderts*. Hg. Winfried Wehle. Tübingen: Narr, 412-458.

Leibniz, Kimiko (2007) „Inszenierung von Weiblichkeit. Die Darstellung von Rapperinnen im Musikvideo." *female hiphop – Realness, Roots und Rap Models*. Hg. Anja Schischmanjan/ Michaela Wünsch. Mainz: Ventil Verlag, 41-60.

Lüdtke, Solveig (2007) *Globalisierung und Lokalisierung von Rapmusik am Beispiel amerikanischer und deutscher Raptexte*. Berlin/ Münster: Lit. Verlag.

Martínez, Isabelle Marc (2008) *Le rap français: esthétique et poétique des textes (1990-1995)*. Bern/ Berlin/ Frankfurt/M./ Wien: Lang.

Nelson, George (2002) *XXX – 3 Jahrzehnte Hip Hop*. Übersetzt aus dem Amerikanischen von T. Man. Freiburg: orange press.

Petri, Jeannette (2007) „strike a pose – be a king." *female hiphop – Realness, Roots und Rap Models*. Hg. Anja Schischmanjan/ Michaela Wünsch. Mainz: Ventil Verlag, 92-107.

Rose, Tricia (1994) *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America (Music / Culture)*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Schischmanjan, Anjela / Michaela Wünsch (2007) Hg. *female hiphop – Realness, Roots und Rap Models*. Mainz: Ventil Verlag.

Schwörer, Maria (2010) „*Pourquoi j'rap, pourquoi j'rime, pourquoi j'crée, pourquoi j'crie" – Frauenrap in Frankreich*. Zulassungsarbeit an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.

Templeton, Inez Horton (2005) *What's so German about it? Cultural Identity in Berlin HipHop Scene*. 3. März 2011 <https://dspace.stir.ac.uk/bitstream/1893/75/1/Inez%20Templeton%20-%20Thesis%20PDF%20Version.pdf>.

Vicherat, Mathias (2007) *Pour une analyse textuelle du rap français*. Paris: L'Harmattan.

Völker, Clara/ Stefanie Kiwi Menrath (2007) „‚Rap-Models'– Das schmückende Beiwerk." *female hiphop – Realness, Roots und Rap Models*. Hg. Anja Schischmanjan/ Michaela Wünsch. Mainz: Ventil Verlag, 9-33.