

**Sébastien Docq: *Le rap est mort, vive le rap! Autopsie d'un discours.*
Limoges: Lambert-Lucas, 2024. ISBN 9782359354300.
154 Seiten.**

Über Sébastien Docq, den Verfasser des hier zu besprechenden, 2024 von einem kleinen Provinzverlag im westfranzösischen Limoges veröffentlichten Buches über den Rap, heißt es auf der Rückseite des Bandes: „Né en 1992, l'auteur a grandi en Belgique loin des milieux aisés.“ Mit dem Hinweis auf seine Herkunft aus dem einfachen Volk unterstreicht Docq seine *street credibility* als Rap-Forscher, ähnlich wie Rap-Sänger es zu tun pflegen, was im zweiten Kapitel des Buches unter dem Titel „*La street credibility*“ (21-36) beschrieben wird. Auf der Rückseite des Buches erfährt man über den Autor außerdem, dass er verschiedene Kampfsportboxarten praktiziert, wodurch sich ebenfalls eine Parallele mit den Objekten seiner Studie ergibt, denn – so heißt es in einem Abschnitt zum ‚Ethos‘ der Rapper auf Seite 30: „[...] il existe [...] deux grands types d'éthos opposés dans le hip-hop. [...] l'un prônant une violence basée sur une affirmation virile [...] l'autre fondée sur le repentir des violences passées.“ (30) Zu diesem ambivalenten, jedenfalls intensiven Verhältnis der Rapper zur Gewalt passt die ritualisierte und kontrollierte Gewaltausübung im Kampfsport, dem Autor Docq nachgeht. Schließlich erfährt man über diesen auf der Rückseite auch, dass er als „Professeur de français en collège“ arbeitet. Nicht zuletzt dieser beruflichen Rolle ist es wohl geschuldet, wenn an derselben Stelle zur Zielsetzung des Bandes zu lesen ist: „Ce livre tente d'abord de prouver que les rappeurs sont les dignes héritiers des poètes qu'on apprend à l'école.“ Vor diesem Hintergrund überrascht es, dass Docq in der „Introduction“ (10-14) zwar zunächst eine Reihe von Stellungnahmen Revue passieren lässt, die den Rap auf eine Stufe mit der „poésie orale“ stellen, den Rapper Booba als „poète“ einstufen oder gar diverse Rapper mit Baudelaire und Rimbaud vergleichen, dann jedoch feststellt: „[...] les comparaisons avec des catégories littéraires préétablies risquent de fausser la connaissance du rap.“ (10) Der Rap soll nun also doch nicht als ‚Literatur‘ aufgewertet werden. Stattdessen sieht Docq ihn als „genre discursif à part entière“ (10) und will ihn als solches analysieren.

Unter Berufung auf Martin Verbeke geht Docq davon aus (12), dass es drei Generationen französischer bzw. franko-belgischer Rapper gibt, von denen die erste ab den 1990er Jahren, die zweite ab den 2000er Jahren und die dritte schließlich ab 2020 in Erscheinung getreten sei. Auf diese Abfolge von Generationen will er den Titel des Bandes „*Le rap est mort, vive le rap!*“ bezogen wissen, denn ähnlich wie man im Mittelalter nach dem Tod des alten Königs den Nachfolger hochleben ließ, breche nach dem Abtreten der zweiten Generation von Rappern gegenwärtig ein neues Zeitalter mit neuen Rappern an (cf. 11). Nicht mit diesem aktuellsten Rap allerdings beschäftigt sich Docq, stattdessen will er eine

‘Autopsie‘ der zweiten Generation durchführen, anhand eines Korpus von zwischen 2000 und 2015 entstandenen Liedtexten der Rapper Booba, Sinik, Disiz la Peste, Médine, Kery James, Tiers Monde, Youssoupha und James Deano (14).

Auf diese einleitenden Bemerkungen (11-14) folgt das erste Kapitel (14-19) mit dem Titel „Origines du hip-hop“, in dem Docq die Entstehung der Hip-hop-Kultur in armen Vierteln New Yorks am Ende der 1970er Jahre beschreibt. Rap sei die musikalische – bzw. speziell textmusikalische, so können wir hinzufügen – Ausdrucksform des „mouvement culturel hip-hop“, zu dem ansonsten auch „l’art du graffiti, le *disc-jockeying* (DJing), le *beatboxing* et le *break-dancing*“ (15) zu zählen seien. In den 1980er Jahren traten auch in Frankreich die ersten Rap-Sänger auf (17). Begünstigt wurde der Erfolg der ersten Rapper-Generation durch die kulturprotektionistischen Bestrebungen in jener Zeit, die in der Loi Toubon von 1994 gipfelten (18), die allen französischen Radio-Sendern vorschrieb, mindestens 40% französischsprachige Lieder auszustrahlen. Im direkten Vergleich mit den USA dominiere in Frankreich in dieser Anfangszeit der „rap contestataire“ gegenüber dem „rap festif“, so stellt Docq fest (19). Außerdem hätten sich viele französischsprachige Rapper auch zu spezifisch frankophonen Vorbildern wie „Brassens, Brel, Gainsbourg, Renaud“ (19) bekannt. Danach folgt das eingangs bereits erwähnte Kapitel über „La street credibility“ (21-36). Diese besteht für den Rapper vor allem darin, sich zu seiner sozialen Herkunft aus benachteiligten Schichten zu bekennen, ja diese und den entsprechenden Habitus gerade zur Schau zu stellen. Allerdings ist dies nicht bei allen Rappern der Fall: „[...] certains rappeurs issus de milieux moins défavorisés, moins enclins à la violence [...] se moquent de leur *street crédibilité* [sic].“ (22) Überhaupt gebe es, so stellt Docq im dritten Kapitel über „Trois styles de rap“ (37-52) prägnant fest, zwei Arten von *street credibility*: „Il existe deux sortes de crédibilité de rue dans le rap francophone, l’une violente (à base de stéréotypes) et l’autre réflexive (qui réfute les stéréotypes).“ (51) Als Beispiele für diese beiden Ausprägungen werden „Talion“ von Booba (27) und „Ils disent“ von Soprano und Médine (28) einander gegenübergestellt: Bei Booba wird nicht zuletzt im titelgebenden Vers „J’attaque en premier, pas de loi du Talion“ (138) das aggressive Auftrumpfen des Vorstadtgangsters zur Schau gestellt, während in „Ils disent“ eine Reihe von Stereotypen über die Einwanderer in der Banlieue vom Rap-Sänger konterkariert werden: „Ils disent que c’est la faute de nos parents qu’en bas ça vend du shit“ heißt es etwa zu Beginn der ersten Strophe, worauf zu Beginn der zweiten Strophe eine sozialkritische Replik folgt: „Je dis que si le taf* de femme de ménage nous rendait riches / Y aurait beaucoup moins de vendeurs de shit.“ (125) Das Sternchen hinter „taf“ verweist auf das Glossar am Ende des Bandes (147-151), wo „taf“ als Synonym aus dem Argot zu „travail“ definiert wird. In der zweiten Hälfte des Kapitels über die *street credibility* versucht Docq, mit Hilfe des Begriffs des ‚éthos‘, bei dessen Definition er sich auf Dominique Maingueneau stützt, verschiedene Typen von Rap und Rappern zu unterscheiden: „[...] l’éthos ‚bling-bling‘ et violent de Booba diffère de l’éthos humble, mais révolté de Médine [...], tout en différant de l’éthos comique qu’endorssent parfois Orelsan ou James Deano.“ (30) Im Zusammenhang mit dem Begriff des „éthos prédiscursif“ analysiert Docq jeweils ein Albumcover von Booba und Youssoupha als Beispiele dafür, wie rein visuelle und nichtsprachliche Elemente das

Image eines Rappers prägen (32-33). Für den „éthos discursif“ ist dagegen vor allem die vom Rapper verwendete Sprache ausschlaggebend: Zitiert er „Le dormeur du val“ von Rimbaud wie MC Solaar, erscheint er kultiviert, verwendet er dagegen viel Argot – wie z. B. Booba in „Talion“ – erscheint er ungebildet (34-35).

Die „Trois styles de rap“, so führt Docq im dritten Kapitel aus, ließen sich mit den Stichwörtern „La violence“ (37), „La confession“ (42) und „L'ode“ (42) zusammenfassen. Im Zusammenhang mit der Gewaltdarstellung im Rap geht Docq auch auf die juristische Verfolgung von Rap-Texten wie z. B. „Tirez sur les keufs“ wegen Anstachelung zur Gewalt ein, die jedoch meist gescheitert sei (38-39), nicht zuletzt weil die Grenze zwischen „violence artistique“ und „violence réelle“ (40) schwer zu ziehen sei. An anderer Stelle weist Docq auch auf das juristische Vorgehen des Journalisten und Politikers Eric Zemmour gegen den Rap-Sänger Youssoupha wegen einer Todesdrohung in einem von dessen Liedern hin, das jedoch mit einem Freispruch geendet habe (64). Im Gegensatz zur „violence extériorisée“, die das Bild des Rap in der Öffentlichkeit bestimmt, stehe, so Docq, die „violence intérieurisée“ (40), wie sie zum Beispiel im vollständigen Titel eines Albums von Médine aus dem Jahr 2005 zum Ausdruck komme: *Jihad: le plus grand combat est contre soi-même* (41). Die innerliche Verarbeitung von Gewalterfahrungen ist Ausgangspunkt für das Rap-Lied „Représailles“ von Sinik, das Docq als Beispiel für eine „confession“ analysiert (42-45): Das lyrische Ich erinnert sich hier an eine Nacht, in der es an einer Schießerei beteiligt war, und bereut im Rückblick diesen Fehler: „J'voulais dire que les erreurs me laissent souvent des regrets sales.“ (137) Als Beispiel für eine „Ode“ analysiert Docq anschließend „Combat de femme“ von Médine (46-52), das eine Lobeshymne auf Frauen singt und das mit seinem auch sprachlich reinen Text („aucun terme d'argot ou de verlan ne vient le ternir“ 47) zum „rap conscient“ gehöre, somit einen Kontrapunkt zum Stereotyp vom misogynen Rapper bilde (46).

Im vierten Kapitel mit dem Titel „L'énonciation dans le rap“ (53-83) unterscheidet Docq drei Dichotomien und damit insgesamt sechs Arten von (fingierten) Sprechakten im Rap: „Énonciation sérieuse vs. ludique“ (56), „Énonciation individuelle vs. collective“ (69) sowie „Énonciation épique vs. lyrique“ (77). Die „énonciation sérieuse“ wird am Beispiel des autobiographischen Liedes „Ma destinée“ von Youssoupha veranschaulicht (56-63), die „énonciation ludique“ dagegen am Beispiel von „Inspecteur Disiz“ von Disiz la Peste (63-69): In diesem spielerisch-humoristischen Science-Fiction-Lied aus dem Jahr 2005 wird beschrieben, wie im Jahr 2024 unter der 8. (!) Republik alle wichtigen politischen Ämter von Stars der Rap-Szene besetzt werden. Als Beispiele für „énonciation individuelle“ werden „Le bitume avec une plume“ von Booba und „Ego Trip“ von Kery James angeführt (69-71). Die „énonciation collective“, in welcher der Rapper als „poète porte-parole“ (72) einer Gruppe auftritt, wird u. a. mit dem Titel „Banlieusards“ von Kery James veranschaulicht, in dem auf prägnante Weise das Kollektiv der Banlieue-Bewohner dem Rest der Franzosen entgegengesetzt wird: „Pourquoi nous dans les ghettos, eux à l'ENA / Nous derrière les barreaux, eux au Sénat.“ (74) Die „énonciation épique“ wird anhand von „Enfant du destin: petit cheval“ von Médine exemplifiziert (78-80): Tatsächlich wird in diesem Lied in typisch epischer Manier der Racheakt eines jungen Indianers gegen Soldaten und Siedler, die seinen Stamm

vernichtet haben, geschildert. Für die „énonciation lyrique“ steht schließlich „Freestyle de la semaine 07“ des belgischen Rappers James Deano (80-82), das in eindrucksvollen Bildern die Evasionsträume eines Vorstadtjugendlichen heraufbeschwört.

Das fünfte und letzte Kapitel des Bandes (85-105) ist mit „*Storytelling, pathos* et argumentation“ überschrieben, besteht aber – nach einer Definition von „*Storytelling*“ unter Rückgriff auf Greimas (85-87) – im Wesentlichen aus einer vertieften Analyse des Liedes „*Enfant du destin: Kunta Kinté*“ von Médine. Ähnlich wie in „*Enfant du destin: petit cheval*“ stellt Médine auch hier die Geschichte eines Opfers des Kolonialismus dar: In Anlehnung an den Roman *Roots* von Alex Haley aus dem Jahr 1976 erzählt der Rapper, wie der junge Afrikaner Kunta Kinté von Sklavenhändlern eingefangen und verschleppt wird. In typischer Manier des *Storytelling* wird also ein allgemeines Thema – hier der Sklavenhandel – am Beispiel der Geschichte eines Einzelnen vor Augen geführt. Mit Hilfe des durch die Story erzeugten Pathos wird zwar nicht explizit, aber implizit gegen Sklavenhandel und im weiteren Sinn auch gegen das kolonialistische Europa argumentiert.

In seiner „Conclusion“ (107-110) fasst Docq die wichtigsten Etappen seiner Studie noch einmal zusammen und postuliert abschließend, eine „réelle compréhension du texte“ im Rap sei nur möglich, wenn drei Ebenen berücksichtigt würden: „1) le texte écrit, 2) son interprétation vocale [...], 3) son interprétation dramatique par l'action filmique.“ (109) Ihm ist bewusst, dass er sich in seinem Band hauptsächlich auf die Interpretation des „texte écrit“ konzentriert hat und dass es sich bei den Ebenen 2) und 3) um Desiderata – er spricht von „prolongement“ (109) – für weitere Forschungen handelt. Gerade die Analyse der Videoclips zu den Rap-Liedern verspricht wichtige Einsichten. Bei Docq finden sich hierzu immerhin Ansätze: So analysiert er auf den Seiten 35-36 etwa den Clip zu „*Le son des capuches*“ von Seth Gueko.

Den Band beschließen eine Textanthologie (111-139), in der Liedtexte, die zuvor nur in Ausschnitten zitiert wurden, in Gänze abgedruckt sind, eine ausführliche Bibliographie (141-146) und ein Glossar (147-151), in dem Rap-spezifisches Vokabular sowie Ausdrücke aus Verlan und Argot, welche in den behandelten Rap-Texten vorkommen, erläutert werden.

Insgesamt handelt es sich um ein sehr materialreiches und gut strukturiertes Buch, das einen Überblick über die verschiedenen Aspekte des französischen Rap und insbesondere der Rap-Texte eröffnet. Lieder des Rap-Sängers Médine sind dabei besonders stark vertreten, vielleicht wegen ihrer ausgeprägten politischen und sprachlichen Korrektheit, die sie auch für eine Behandlung im schulischen Literaturunterricht geeignet erscheinen lassen: Nicht nur gibt es bei ihm praktisch kein Vokabular aus Argot und Verlan, obendrein verwendet er sogar Formen des *passé simple* (cf. 120-122). Am anderen Ende der Skala von hier besprochenen Rap-Texten steht „*Talion*“ von Booba (138/139), das inhaltlich offen Aggressivität und kriminelle Energie zum Ausdruck bringt und zugleich sprachlich aufgrund der hohen Dichte von Argot und Verlan stellenweise geradezu hermetisch wirkt. Gerade diese enorme Bandbreite macht den Rap für die Textmusikforschung interessant und Sébastien Docq ist

dafür zu danken, dass er mit seinem Buch auf höchst kenntnisreiche und literaturwissenschaftlich solide Weise einen Zugang zu diesem Thema eröffnet.

Hartmut NONNENMACHER (Freiburg im Breisgau)¹

Endnote

¹ Dr. Hartmut Nonnenmacher ist Akademischer Oberrat für romanische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.