

URBANE TROPEN: HIPHOP À LA RÉUNION

Carsten Wergin

Einleitung

HipHop ist ein globales Medium und wird in mittlerweile unzähligen Kontexten auf unterschiedliche Weise verwendet. Dieser Text beschreibt einige Aspekte des HipHop im Bezug auf die subtropische Insel La Réunion, einem Überseedepartement Frankreichs im Indischen Ozean. Auf einer Fläche von etwa zweieinhalbtausend Quadratkilometern leben dort Menschen aus unterschiedlichen Regionen Afrikas, Indiens, Asiens und Europas seit Mitte des 17. Jahrhunderts zusammen. Vor dieser Zeit war La Réunion menschenleer. Doch seit der Kolonialisierung haben sich dort eine besondere Kultur der Vermischung, der „Métissage“ (Vergès 1999), und mit ihr charakteristische Musikstile entwickelt. Unter dem Einfluss des HipHop kommt es abermals zu solchen Vermischungen. Der Stil erlaubt lokalen Akteuren neue Möglichkeiten des musikkulturellen Austauschs. Musiker La Réunions schließen sich damit einem globalen Genre an (Negus 1998). Sie machen ihre Insel über deren Strände hinweg bekannt und bringen gleichzeitig kulturelle Einflüsse von außerhalb nach La Réunion mit.

Ein zentraler Aspekt, der vom HipHop transportiert wird, ist das Gefühl des Urbanen. Im Folgenden werde ich dieses Gefühl bezogen auf den Kontext einer subtropischen Insel beschreiben und deutlich machen, dass Urbanität nicht allein in den HipHop-Sounds städtischer Metropolen eine zentrale Rolle einnimmt (Arkette 2004; Bennett 1999; Sassen 2001; Smith 2005). Denn mit dem Aufkommen einer lokalen HipHop-Szene machen réunionensische Akteure was bisher als urbane Charakteristiken galt, als Bestandteil ihrer eigenen Lebenswelten sicht- und hörbar. Fundamental ist hierbei die vom oben erwähnten Begriff Métissage beschriebene, soziokulturelle Entwicklung La Réunions. Er meint nicht das Bild friedvollen Zusammenlebens einer Multikulti-Gesellschaft. Die Erinnerungen an Sklaverei, Unterdrückung und Verschleppung sind dafür im Alltag der Inselbevölkerung zu präsent.

La Réunion ist Teil Frankreichs, Teil der Europäischen Ultraperipherie.¹ Die Insel ist politisch anderen Regionen Europas gleichgestellt. Wirtschaftlich steht sie jedoch weiterhin in einem starken Abhängigkeitsverhältnis zur ehemaligen Kolonialmacht.

Einer der lokalen Musikstile, mit dem dieses Abhängigkeitsverhältnis erstmals öffentlich diskutiert wurde, ist der Maloya. Nachstehend beschreibe ich zunächst den Musikstil Maloya und diskutiere, wie er Einzug in einen globalen World Music-Kontext hielt (Teil 2). Ebenso wie HipHop ist Maloya ein musikkulturelles Medium. Der Stil transportiert politische Themen. Er ist Grundlage und Austragungsort für Auseinandersetzungen. Ein entsprechender Gebrauch verbindet réunionesischen Maloya mit HipHop. Dieses verwobene Verhältnis der Stile stellt sich im Widerspruch zwischen exotischen Image der Insel und der Verwendung eines urbanen Musikstils durch lokale musikkulturelle Akteure dar (Teil 3). Bei dem Versuch HipHop in einem subtropischen Kontext zu etablieren, stoßen réunionesische Musiker auf unterschiedliche Restriktionen. Ein zentraler Aspekt ist, dass HipHop nicht das Image einer Tropeninsel vermittelt, sondern von Alltagsproblemen erzählt, denen Touristen oder World Music-Fans in ihrer Musikauswahl nicht unbedingt begegnen wollen. Diese bilden jedoch auf internationaler Ebene den Hauptabsatzmarkt für réunionesische Musik. Mit der Verbindung von Maloya und HipHop versuchen lokale Akteure, auf dieses Problem zu reagieren und hierfür eine réunionesische HipHop-Identität zu entwickeln. Im vierten Teil zeige ich, ob oder wie ihnen das auf La Réunion gelingt. Abschließend führe ich die zentralen Thesen des Textes zusammen und benenne zwei Hinderungsgründe für den ausbleibenden, überregionalen Erfolg von HipHop-Akteuren dieser und anderer, subtropischer Inselregionen.

1 Der Status Réunions als eine der *Régions Ultrapériphériques Européennes* (RUP) beruft sich auf den Artikel 299.2 des *Amsterdamer Vertrags*. Genauere Informationen sind zugänglich unter der URL: <http://www.regionreunion.com/fr/spip/modelerup.php?id_article=942> (Zugriff: 15.06.2007). Eine kritische Auseinandersetzung mit dem vor allem ökonomischen Abhängigkeitsverhältnis zwischen Kontinental-Frankreich als Zentrum und den Ultraperipherien Réunion, Guadeloupe, Martinique und Französisch Guayana findet sich unter anderem im Artikel „La décolonisation de l’Outre-mer n’a pas eu lieu...“, erschienen in der réunionesischen Tageszeitung *Le Témoignages* (14.10.2004) und ist zugänglich unter der URL: <http://www.temoignages.re/article.php?id_article=5859> (Zugriff: 15.06.2007).

Maloya und HipHop

Maloya ist eine Musik, die von Sklaven aus Regionen des heutigen Mosambik und Madagaskar nach La Réunion gebracht wurde. Zum einen wird sie mit dem *Servis Kabaré* assoziiert. Zu dieser Zeremonie, die auf La Réunion vornehmlich im Monat November praktiziert wird, ist es notwendig, dass Musiker durchgehend von 18.00 Uhr abends bis 6.00 Uhr morgens Maloya singen und spielen. Die Geister verstorbener Ahnen bemächtigen sich dabei der Körper ihrer Nachfahren und beginnen zur Musik zu tanzen. Bezogen auf den HipHop-Kontext ist jedoch interessanter, dass der Maloya in der Vergangenheit bei Treffen verschiedener Dörfer auch als Austauschmittel diente. Dabei wurde etwa darüber diskutiert, welches Dorf schöner sei als das andere: ein Frage-Antwortspiel zwischen mehreren, zumeist männlichen Sängern und Publikum, in dem erstere versuchten, letztere mit ihren Texten und der Qualität ihrer Darbietungen für sich zu gewinnen.

In einem erweiterten Kontext, erstmals vorangetrieben durch die Parti Communiste Réunionnais (PCR), wurden mit Hilfe des Maloyastils Bilder einer réunionesischen Identität und Kultur gegen eine dominierende, kontinental-französische Struktur erzeugt. Die Vorreiterstellung Kontinental-Frankreichs² als *Mère-Patrie*, als Mutterland, wurde somit in Frage gestellt. Zunächst machten sich Ende der 1950er Jahre Anhänger der PCR den Maloya auf diese Weise aktiv zunutze. Sie signalisierten der lokalen Bevölkerung damit, dass aus der réunionesischen Kultur etwas Eigenes hervorgegangen war. Nicht mehr alles, was aus Kontinental-Frankreich kam, sollte gegenüber der lokalen Kultur zu bevorzugen sein. La Réunion bekam mit der Maloyamusik ein öffentlich postuliertes Symbol der Selbständigkeit, ein eigenes, kulturpolitisches Medium. Die PCR benutzte diese Symbolkraft der lokalen Musik, um ihr zentrales politisches Ziel zu artikulieren: den Ruf nach einem Autonomiestatus für La Réunion. Die politischen Akteure scheiterten damit aus unterschiedlichen Gründen. Einer davon war, dass Großteile der lokalen Bevölkerung befürchteten, empfindliche Einbußen bei den wirtschaftlichen Subventionen aus Kontinental-Frankreich hinnehmen zu müssen. Somit kam es niemals zu einer Mehrheit für die Autonomiebewegung.

2 Mit ‚Kontinental-Frankreich‘ bezeichne ich das französische Territorium auf dem europäischen Kontinent. Die Bezeichnung *La Métropole*, wie sie im Französischen sowohl umgangssprachlich als auch offiziell verwendet wird, wäre für meine Argumentation irreführend. Das Gleiche gilt für den Gebrauch des Equivalents, *La Peripherie*, als gemeinhin ebenso geläufige Bezeichnung für La Réunion. Die Begriffe werden den Orten, die sie beschreiben, nicht gerecht, denn wie auch andere solcher „abstractions of Eurocentric discourse“ (Ang 1998: 93) konstruieren sie eine auf Europa als Zentrum ausgerichtete Perspektive und Wahrnehmung.

Die angesprochenen, wirtschaftlichen Faktoren, die ausschlaggebend für die Niederlage der PCR waren, bleiben weiterhin von entscheidender Bedeutung für die lokale Musikproduktion. Sie nehmen Einfluss auf die Entwicklung und Verbreitung des Maloya, und mittlerweile auch des réunionesischen HipHop. Der Maloya dominiert das überregionale Image der lokalen Musikszene, wie es auf *World Music Festivals* und Messen projiziert wird, zusehends. In ihm werden mit diesem Erfolg verwobene, wirtschaftspolitische Interessen sichtbar. Der Stil transportiert ein Image der Besonderheit, das sich unter dem *World Music Label*, dem größten Absatzmarkt für réunionesische Musik, gut verkaufen lässt.³ Somit setzt sich die von der PCR angestoßene, musikkulturelle Bewegung auf Grund der marktstrategischen Bedeutung dieses Images der Besonderheit fort.

Durch die Verwendung von gesellschaftskritischen Texten gesungen in der lokalen Sprache, dem Kréol-Réunionnais, den Einsatz traditioneller *Perkussions* und einem Frage-Antwort-Gesang zwischen Leadstimme und Chor, repräsentieren Maloyamusiker La Réunion auf internationaler Bühne ihre Musik als kulturelle Referenz für réunionesische Eigenständigkeit. Sich entsprechend als Repräsentanten zu inszenieren, macht sie in überregionalen Kontexten attraktiv. In diesem Sinne nehmen Maloyamusiker für jüngere Generationen auf La Réunion eine Vorbildfunktion ein. Letztere finden ihre Referenzen jedoch nicht allein in der musikkulturellen Vielfalt La Réunions. Sie verweisen mit dem Rückgriff auf den Maloyastil auf eine kulturpolitische Eigenständigkeit, sind aber auch durch Musikstile beeinflusst, deren Wurzeln anderen Orten zugeschrieben werden. Von zentraler Bedeutung ist hierbei in jüngster Zeit der HipHop.

HipHop kam erst Mitte der 1990er Jahre nach La Réunion. 1997 gründete sich auf der Insel die HipHop-Gruppe Mouvmon La Kour (MLK) (<www.mlk.fr.tc>), die ‚Bewegung vom Vorhof‘. Die Initialen ihres Namens verweisen auf Martin Luther King. Mit ihnen ordnet sich die Gruppe einer nordamerikanischen Tradition des gewaltfreien Widerstands zu. Bei MLK arbeiten Sprüher, Rapper und Tänzer gemeinsam an der Konstruktion einer réunionesischen HipHop-Identität. Wie durch MLK symbolisiert, orientieren sich die Akteure an den Ursprüngen des Stils in den USA. Wie in den nachstehenden Interviewauszügen sichtbar wird, ist das Interessante am HipHop für sie, sich auf eine Art und Weise hörbar machen zu können, die es auf La Réunion vor ihren ersten Auftritten nicht gab. HipHop ist von ihnen als ein besonderes Medium entdeckt worden; als ein Artikulationsinstrument mit konkreten, einzigartigen Qualitäten. Der Stil stellt für sie eine

3 Der Begriff *World Music* entstand 1987 in London als zunächst rein kommerzielle Kategorie, entwickelt von Repräsentanten verschiedener Plattenfirmen, Journalisten und Produzenten, „that sought new means for marketing ‚our kind of material‘ through a unified, generic name“ (Connell/Gibson 2004: 349).

Möglichkeit dar, Probleme und Konflikte wahrnehmbar zu machen, die bisher vor allem urbanen Regionen zugeschrieben wurden. Doch mit der Ausbreitung des HipHop wurden auch ländliche Gegenden und Dörfer musikalisch urbanisiert, ebenso wie auch tropische Inseln. La Réunions musikkulturelle Akteure erzählen darin Geschichten über sich und ihre Heimat. HipHop verknüpft ihre Erzählungen mit denen des „Großstadtschunegels“. Damit schaffen sie eine Brücke zwischen Exotik und Urbanität, über die natürlichen Grenzen ihrer Insel hinweg.

Exotik und Urbanität

HipHopper beschreiben die Insel La Réunion mit dem Verweis auf ähnliche Probleme, wie sie in Großstädten existieren: Arbeitslosigkeit, Alkoholismus, Monotonie. Die Akteure hinterfragen damit öffentlich die marktwirksame Inszenierung La Réunions als idyllische Tropeninsel mit unberührter Natur, Lagunen und weißen Stränden. HipHopper erzählen nicht von touristisch verwertbaren Bilderbuchlandschaften, von Sonnenuntergängen und schönen Frauen; unterstützen nicht den vielfach beschworenen ‚Südseemythos‘ (Reeh/Kreisel 2005: 16), sondern berichten von Alltagsproblemen, die einem touristisch wirksamen, exotischen Image nicht entsprechen.

Auf überregionaler Ebene sicht- und hörbar zu werden, wird den HipHoppern entsprechend erschwert, weil die notwendige finanzielle Unterstützung für Konzertreisen von der Insel in andere Regionen fast ausschließlich im World Music-Kontext vergeben wird. Voraussetzung für solche Finanzierungen ist jenes Image, das HipHop-Akteure mit ihrem Musikstil hinterfragen. Deshalb haben sie Schwierigkeiten, Produzenten zu finden. Touristen und World Music-Interessierte suchen nicht nach Orten, in denen Menschen mit Problemen leben wie jene, aus denen sie kommen. Sie reisen nicht tausende von Kilometern auf eine kleine Insel, um dort mit ähnlichen gesellschaftspolitischen Konflikten konfrontiert zu werden wie zuhause: wenn schon Probleme, dann besondere. Die drei Köpfe von MLK, die Rapper Alex, Don G und TyZ, beschrieben den aus dieser Erwartungshaltung resultierenden Widerspruch zwischen realen Problem und deren exotischer Darstellung gemeinsamen in einem Interview:

„Ich sehe Bilder, Werbetafeln, extrem schick

_Postkarten

_und hinter den Werbetafeln: Bidonvilles. Wenn sie in Frankreich über La Réunion sprechen erwähnen sie nur die Schönheiten: die schönen Orte, ‘île Intense‘ [Touristischer Werbeslogan für La Réunion], die Zyklone, der *Fournaise* [Names

des Vulkans auf La Réunion]. Sie zeigen nicht die negativen Seiten. Nicht, dass wir nur über das Negative reden möchten, aber man sollte es sich wenigstens bewusst machen.

_wenn du Hunger hast, kannst du in der Sonne oder im Kalten sein, es ist das Gleiche. [...]

_Du musst nicht in einer Cité leben, um Probleme wie Kriminalität, Essen - am Ende des Monats nichts mehr zu haben -, Alkoholismus zu kennen. All die Probleme auf Grund von Individualisierung und Globalisierung: das sind nicht mehr Rassen-, sondern Klassenkonflikte.“

„Moi j'ai des images, panneau de pub, super joli

_carte postale

_et derrière le panneau de pub: bidonvilles. Quand ils parlent de la Réunion en France, ils parlent que des belles [...] les beaux endroits, île intense, les cyclones, la Fournaise. Ils montrent pas le côté négatif. C'est pas qu'on veut parler que du négatif mais faut quand même prendre conscience de ces choses-là

_quand t'as faim tu peux être au soleil ou dans le froid c'est la même chose.[...]

_T'es pas obligé (d'habiter) dans une cité pour connaître des problèmes de délinquance, de manger, à la fin de mois t'as plus rien, d'alcoolisme. Tous les problèmes qui sont dus à tous les faits de l'individualisation et de la mondialisation aussi (.) c'est plus des conflits de races mais des conflits de classes.“ (Zusätze von C.W.)

Eine Analyse der Klassenkonflikte, wie sie von den Rappern von MLK beschrieben werden, ist auf La Réunion schwierig. Die Insel wird auf unterschiedliche Weise, als sowohl subtropisch, exotisch und ebenso Teil Frankreichs und entsprechend europäisch beschrieben (Wergin 2007). Zwischen La Réunion und der *Mère-Patrie* herrscht zudem viel Bewegung. Zahlreiche Touristen, Regierungsangestellte oder auch Musikproduzenten bereisen regelmäßig die Insel. Sie suchen und verbreiten das oben beschriebene, exotische Image. Gleichzeitig ziehen Jugendliche nach La Réunion (zurück) und bringen eine Vielzahl kultureller Einflüsse mit. Zuvor lebten sie zumeist eine längere Zeit in Kontinental-Frankreich, sind dort geboren oder haben dort studiert. Mit HipHop aufgewachsen, ist es nun selbstverständlich für sie, diese Musik weiterzuführen.

Bevor diese jüngere Generation von Musikern auf die Insel kam, kannten ihre Akteure traditionelle réunionesische Musik wie den Maloya oftmals nicht. Mit ihrer eigenen Musik, dem HipHop, stießen sie innerhalb der lokalen Musikkultur auf Unverständnis. Der Musik fehlte die Verknüpfung mit dem Lokalen. Aber mit der Zeit wurde deutlich, dass sich réunionesischer Alltag sehr wohl mit HipHop beschreiben lässt. HipHop-Musiker sind auf lokaler Ebene zunehmend erfolgreich, doch nicht in einem natio-

nalen oder gar internationalen Kontext. Nur in Ausnahmefällen, etwa dem einer Dance-Formation, die 2003 in den Endausscheidungen eines nationalen Tanzwettbewerbs den fünften Platz belegte, können sich Angehörige der lokalen HipHop-Szene über den Grenzen La Réunions hinaus durchsetzen. Neben ihrer tänzerischen Leistung begründet sich ihr Erfolg, wie für die Musik nach World Music-Kriterien erwartet, auf einer Repräsentation des ‚authentisch Réunionesischen‘. In diesem konkreten Fall arbeiteten die Tänzer Elemente des *Moringue*, eines réunionesischen Kampftanzes aus der Zeit der Sklaverei in ihren Stil ein und setzten sich damit von den übrigen Teilnehmenden des Wettbewerbs ab. Diese Besonderheit brachte sie zum Erfolg.

Auch Rapper machen sich mittlerweile solche Vermischungen mit lokalen Stilen zunutze, durch die HipHop-Musik umgeformt und „indigenisiert“ (Appadurai 2002: 50) wird. Réunionesischer HipHop ist zwar nicht „authentisch“ im Sinne des Images, das ihm dadurch auf einer internationalen Bühne gegeben wird. Er ist kein ursprünglich réunionesischer Musikstil und die Musiker lernen, wie oben erwähnt, traditionelle réunionesische Musik auch erst spät kennen. Doch der Einfluss des HipHop auf die réunionesische Kultur als Amerikanisierung oder ‚Franzöisierung‘ der lokalen Musikszene zu kritisieren, wäre ebenso falsch. HipHop auf La Réunion ist vielmehr ein Beispiel translokaler Prozesse musikkultureller Vermischung, die nicht einheitlich sondern in weit verzweigte Richtungen verlaufen. Arjun Appadurai beschreibt diese Prozesse an anderer Stelle im Zusammenhang mit amerikanischem Rock und philippinischen Rocksängern:

„Americanization is certainly a pallid term to apply to such a situation, for not only are there more Filipinos singing perfect renditions of some American songs [...] than there are Americans doing so, there is also, of course, the fact that the rest of their lives is not in complete synchrony with the referential world that first gave birth to these songs.“ (Appadurai 2002: 48)

HipHop wird auf ähnliche Art zu einem Produkt La Réunions, zu einer Musik, mit der die Akteure identitätskonstruierende Bezüge zu ihrer lokalen Kultur deutlich machen. Das Lokale rückt für sie aus unterschiedlichen, auch marktstrategischen Gründen in den Vordergrund. Andere HipHop-Stile zu kopieren reicht nicht aus, um sich sowohl in der lokalen als auch überregionalen Szene zu positionieren. Sie betreiben eine Vermischung mit lokaler Musik und lokalen Geschichten, etwa Maloya, *kréol-réunionesischen* Texten und besonderen Tanzstilen. Aus diesem Bemühen entsteht das Image einer eigenständigen, réunionesischen HipHop-Identität.

Réunionesische HipHop-ID

Réunionesische HipHop-Kultur wird mit unterschiedlichen Referenzen als urban inszeniert: Baseballcaps, Graffiti mit nächtlichen Häuserfronten und einer charakteristischen Gestik der Rapper. Was nicht hörbar wird, sind die Prozesse der musikalischen Vermischung urbaner und lokaler Einflüsse, etwa im Rhythmus oder in der verwendeten Sprache. Ein Beispiel für diese Prozesse ist das Stück „Mon Lanvi“, („mein Bestreben“) (MLK 2002), das von MLK gemeinsam mit dem Sänger Thierry Gauliris von der réunionesischen Séga-Maloya Band Bastèr (<www.bas-ter.re>) aufgenommen wurde. Rap und HipHop-Beats sind darin mit kréol-réunionesischem Gesang und traditionellen Perkussions vermischt, dem Rauschen einer *Kayamb* und dem dumpfen Schlagen eines *Roulèr*.⁴ Das Stück entstand im Jahr 2002. MLK existierte als Assoziation seit knapp fünf Jahren, doch dass es auf La Réunion zu dieser Zeit bereits eine HipHop-Szene gab, war einer breiten Öffentlichkeit noch immer kaum bekannt. Die Zusammenarbeit mit Thierry Gauliris, der mit seiner Band Bastèr als einer der wenigen réunionesischen Musiker auch in Kontinental-Frankreich erfolgreich ist, stellte somit eine Möglichkeit dar, dies mit der Unterstützung eines bereits etablierten Künstlers zu ändern. Die Rapper von MLK haben sich vorgenommen, diese Verknüpfung weiter voranzutreiben:

„Anschließend liegt es an deiner Umwelt, das macht die Originalität aus: deine Umwelt. Weil Amerikaner mehr Soul und Blues sampeln [...] Wir, das ist der Maloya. Aber HipHop Musik selbst ist

_universell

_die alle Musik um sich schart. Es ist nicht eine Musik, ein Genre von Musik. Jeder nimmt die Einflüsse anderer Musik in seinen HipHop auf. Das macht die Kraft des HipHop aus, nicht nur des réunionesischen HipHop [...] es ist der HipHop generell: Er ist offen. Das ist das Wunderbare.“

„Après c'est dans ton environnement - C'est ça qui fait l'originalité: ton environnement. Parce que les Américains ils vont plus sampler la soul, du blues [...] Nous c'est le Maloya. Mais la musique hip hop même c'est une musique

_universelle

4 *Roulèr* und *Kayamb* sind zentrale Musikinstrumente des Maloya. Der *Roulèr* ist ein mit Rinderhaut bespanntes Holzfass, auf das Musiker sitzend mit den flachen Händen schlagen, wobei sie den Klang mit den Füßen, durch Aufdrücken ihrer Hacken variieren. Die *Kayamb* besteht aus aneinander gebundenen und einen Hohlraum formenden Zuckerrohrstangen. Rechteckig, waschbrettgroß, flach und mit Kernen gefüllt wird sie in den Händen rhythmisch hin und her bewegt.

_qui regroupe toutes les musiques. C'est pas une musique à part entière un genre de musique. Chacun prend des influences d'autres musiques dans son hip hop. C'est ça qui fait la force du hip hop, pas que du hip hop réunionnais... en fait c'est du hip hop en général: C'est ouvert. C'est ça qu'est magnifique.“

Die Rapper von MLK idealisieren ihren Stil als ein besonderes Medium. HipHop ist für sie offen und lässt eine Vielzahl von Einflüssen zu. Während es aus ökonomischen Gesichtspunkten sinnvoll ist, den Stil auf La Réunion mit traditioneller Musik zu vermischen, schildern Alex, Don G und TyZ es als besonderes Charakteristikum ihrer Musik, diese Vermischungen zuzulassen. Obwohl ihnen die wirtschaftlichen Faktoren bewusst sind, wäre es deshalb falsch diese als einzigen Grund für ihre Bemühungen zu verstehen. Das Phänomen ‚réunionesischer HipHop‘ ist komplexer und ebenso wie die Situation der Bevölkerung La Réunions, zwischen Exotisierung und Europäisierung, nur als fortwährender Prozess der Vermischung, der Métissage, begreifbar.

Réunionesische Rapper haben vom Erfolg der Maloyamusik auf internationaler Ebene gelernt. Sie stellen sich und ihre Musik als etwas Besonderes dar indem sie erklären, die Charakteristiken ihrer Umwelt darin hörbar zu machen. Aus dem universell verständlichen Medium HipHop machen sie mittels Stilvermischungen etwas Eigenes. Der Song „Mon Lanvi“ ist ein Beispiel dafür. Ähnlich der Anfänge des HipHop in Kontinental-Frankreich bedeuten solche stilistischen Vermischungen, dass eine réunionesische Musikkultur Einfluss auf die Weiterentwicklung des HipHop nimmt und dabei eine réunionspezifische Version von HipHop entsteht. Aus einer World Music-Perspektive ist eine Ergänzung des HipHop durch Instrument wie *Kayamb* und *Roulèr* marktstrategisch sinnvoll. Doch der dabei entstehende HipHop-Soundscape beschreibt nicht allein eine subtropische Inselwelt im Indischen Ozean. Die Musik weckt weiter reichende Assoziationen. Sie beschreibt eine Lebenswelt, in der réunionesische HipHopper sich sehen und die sie weder allein auf La Réunion noch in Kontinental-Frankreich positioniert, sondern irgendwo dazwischen.

HipHop gibt überregional agierenden Akteuren Möglichkeiten sich auszutauschen und persönliche Erinnerungen und Erfahrungen mit ihrer Umwelt zu verbinden. Die gesellschaftskritischen Inszenierungen der réunionesischen Akteure verknüpfen Bilder des vermeintlich sorgenfreien Urlaubsparadieses mit realen Problemen. Auch für den Maloya galt dies einmal. Assoziiert mit der Autonomiebewegung der PCR waren Maloyamusiker verrufen, sich gegen das friedvolle Bild réunionesischer kultureller Vermischung zu stellen. Mit dem Aufkommen des World Music-Labels hat sich dies geändert. Maloya galt fortan als authentisch, als Symbol einer réunionesischen Musikszene und für die Anerkennung ihrer kulturellen

Differenz von Kontinental-Frankreich. Mit HipHop ist das anders. Akteure arbeiten darin zwar mit Verweisen auf das Lokale, die Musik passt jedoch weder zum traditionellen Bild réunionesischer Musikkultur, noch ihrer lokalen Lebenswelt und auch nicht zu den Geschichten von Widerstand und Authentizität, wie sie der Maloya erzählt. Der Grund dafür ist nicht, dass die Musik keine Bezüge zu einer konkreten Lebenswelt aufzeigt, sondern dass sich die Akteure damit nicht mehr auf La Réunion allein verorten.

Musikproduzenten suchen nach Reproduktionen eines vertrauten, réunionesischen Images, das sich gut verkaufen lässt. HipHopper treffen demgegenüber sozialkritische Aussagen. Sie mischen sich ein, was für Alex, Don G und TyZ von MLK Probleme mit sich bringt:

„Wir treten in den Schulen, den Vereinen und den Jugendzentren auf. Wir machen Sozialarbeit und versuchen unsere Kultur zu vermitteln. Unser Ziel ist immerhin, dass der HipHop auch in zehn Jahren noch in einem guten Geist existiert. Einmal haben wir einen Battle vor dem Rathaus organisiert, MLK. Der Herr (Bürgermeister) ist nach vorn gekommen und hat alle Jugendlichen hinter sich versammelt. Bitteschön: Politische Inbesitznahme.

_alle Regierungen sind da gleich.

_wenn etwas gemacht wird muss die Banderole: ‚Organisiert von der Mairie‘ dastehen, sonst darf man nicht. Hier gibt es die Autos, die vorbeifahren wie in Amerika und die sagen: ‚Wählt! Wählt!‘ [...] die Autos mit Musik.“

„On intervient dans les établissements scolaires, on intervient dans les associations, dans les maisons de quartier auprès des jeunes. Nous, on a un travail social et on essaye de transmettre notre culture. Notre objectif c'est quand même que dans 10 ans le hip hop il existe toujours dans un bon esprit. Un jour on a fait une battle devant la mairie c'est MLK qu'avait organisé. Ce monsieur (le maire) il est venu devant, il a mis tous les jeunes derrière. Voilà: récupération politique.

_toutes les mairies pareil

_quand y'a quelque chose qui est fait il faut qu'il y ait la banderole écrit: ‚organisé par la mairie‘ sinon tu peux pas. Ici y'a les voitures qui passent comme an Amérique qui fait: ‚Votez! Votez!‘ [...] les voitures avec la musique.“

Mit dem Verweis auf die Wahlwerbung in den USA – die herumfahrenden Autos mit Werbeslogans für Politiker bestückt – positionieren die Rapper sich und ihre Musik in der urbanen HipHop-Tradition. Die von ihnen identifizierte ‚politische Inbesitznahme‘ ihrer Musik macht zudem deutlich, dass auch Akteure in der lokalen Regierung zumindest Teilweise die Bedeutung des HipHop erkannt haben. Sie wissen, dass ein Medium, dem Jugendliche sich bedienen, um Probleme zu artikulieren und Solidarität zu er-

zeugen, für ihre Zwecke verwendet werden kann. Zum einen inszenieren sich die Musiker deshalb als einer globalen HipHop-Kultur zugehörig. Zum anderen finden sie die nötige Unterstützung für ihre Musik nur, wenn sie einen konkreten Nutzen erfüllen. Im beschriebenen Beispiel liegt dieser in einer wahlwirksamen Inszenierung politischen Engagements in der Jugendarbeit. Dies bringt HipHop-Akteuren die notwendige Anerkennung bei finanzkräftigen Geldgebern und Hilfsmittel zur Verbreitung und Sichtbarmachung ihres Stils.

Réunionesischer HipHop erhält offiziell Unterstützung, wenn Akteure ihn als nützlich inszenieren. Was Appadurai allgemein konstatiert, trifft auch auf den möglichen Erfolg des réunionesischen HipHop zu: „The demand, as the basis of a real or imagined exchange, endows the object with value“ (Appadurai 1988: 4). Die Nachfrage nach réunionesischem HipHop beginnt, geht jedoch nicht vom Markt, sondern der Politik aus. So hat auch die Erfolgsgeschichte des Maloya begonnen. Es bleibt demnach abzuwarten, ob réunionesischer HipHop einen ähnlichen Status erreichen wird. Die Konsequenz wäre, dass sich réunionesische Kultur als Prozess, nicht aber mehr als einzigartig und exotisch darstellen ließe. Denn als Medium würde HipHop immer auch daran erinnern, dass eine réunionesische Lebenswelt nicht für sich existiert, sondern ebenso global wie lokal beeinflusst ist.

Zusammenfassung

Rapper arbeiten auf La Réunion daran, ihre Musik mit lokalen Verweisen zu verknüpfen. Zum einen wird HipHop auf diesem Weg zu einem translokalen Medium jenseits des Urbanen. Zum anderen wird eine subtropische Insel damit musikalisch urbanisiert. Réunionesische Akteure schaffen im HipHop Sphären der Repräsentation und Artikulation. Bezogen auf ihre Lebenswelt, ihre ‚urbanen Tropen‘, inszenieren sie sich als jene, die lokale Probleme in einer Vernetzung mit globalen Kontexten und unter Verwendung eines translokalen Artikulationsinstruments an die Öffentlichkeit bringen.

Im Austausch mit anderen Menschen, Stilen und Gedanken entdecken HipHopper Besonderheiten im Lokalen. Diese gliedern sie in ihre musikkulturelle Arbeit ein. Von ihnen provozierte Vermischungen lokaler Stile mit urbanen HipHop-Elementen führen sie zu einem Stilmix zusammen, der aus unterschiedlichen Gründen von einer Vielzahl von kulturpolitischen Akteuren, Musikern, Produzenten und Regierungsangestellten, sowohl begrüßt als auch kritisiert wird. Auf lokaler Ebene stellen réunionesische Akteure sich, ihre Lebenswelten und Gemeinschaftsstrukturen mittels HipHop in einen globalen Kontext jenseits nationaler Richtlinien, die sich aus-

schließlich an Kontinental-Frankreich oder dem World Music-Business orientieren. Die Rapper von MLK machen sich damit ein grundlegendes Charakteristikum ihrer Musik zunutze:

„By explicitly refusing to a place other than where one lives - the street, the pavement, shared and invaded places, where one talks, fights, discusses - rap at its origin interrupted the very gesture of the great stage performance. [...] The initial hostility of rappers toward the music business, money and the mass media is less to be interpreted as political radicalism than as the technical means to stop the move of identities towards the big stage, always in the hands of intermediaries - and of the white man.“ (Hennion 2003: 88)

Die „initial hostility“, die Antoine Hennion beschreibt, ist im HipHop mittlerweile jedoch auch zu einem wertvollen Marketing-Instrument geworden. Dies gilt allerdings bisher nicht für HipHopper auf La Réunion. Während ein eurozentristisch geprägter Blick auf die lokale Musikkultur marktwirksame, exotische Bilder sucht, erzählen sie von den „weltlichen“ Problemen einer subtropischen Insel. Damit lässt sich aus ökonomischer Sicht kein Geschäft machen, doch zumindest Politik betreiben. Réunionesischer Maloya wird von Akteuren bewusst mit HipHop gleichgesetzt. Sie inszenieren sich damit als jene, die für eine veränderte, junge réunionesische Bevölkerung eintreten. Im Rap des Stückes „Mon Lanvi“ beschreiben MLK diese Verknüpfung deutlich mit eigenen Worten: „Bastèr, MLK, vereint im gleichen Sound, im gleichen Rhythmus, im gleichen Reim des Rap. Maloya, für die gleiche Sache.“⁵ Die in beiden Musikstilen medialisierte Message ist eine politische.

HipHop wird als Medium zur Identitätskonstruktion und Selbstinszenierung verwendet. Unterschiedliche Elemente werden darin miteinander verknüpft und gleichzeitig wird die Suche nach Fixpunkten zur Beschreibung einer lokalen Kultur als Adressat und Bezugsrahmen, ob réunionesisch, amerikanisch oder französisch, schwierig:

„Culture becomes less what Pierre Bourdieu would have called a habitus (a tacit realm of reproducible practices and dispositions) and more an arena for conscious choice, justification, and representation, the latter often to multiple and spatially dislocated audiences.“ (Appadurai 2002: 59)

Musikkulturelle Akteure La Réunions, ob im Maloya oder HipHop-Kontext aktiv, inszenieren sich als Widerstandskämpfer gegen die Überschreibungen ihrer lokalspezifischen Interessen durch die Ideale anderer. Maloya

5 „Bastèr, MLK, reunis sur le même son, le même rythme, le même rime Rap. Maloya, c'est pour la même chose.“ (Übersetzung C.W.)

bleibt als Medium erhalten, unterstützt von einer global agierenden World Music-Szene, deren Kriterien – Besonderheit und Exotik – der Stil erfüllt. HipHop beschreibt einen anderen und doch ähnlichen Weg. Das Genre ist in sich bereits global, entstanden als eine urbane Kultur, die sich nach La Réunion verbreitet hat. Die heterogene Basis der HipHop-Musik – das Samplen von Sounds und Rhythmen, deren Ursprünge bis zur Bedeutslosigkeit unkenntlich werden – erlaubt auf besondere Weise, unterschiedliche Elemente zu vermischen.

Während eine réunionesische Lebenswelt im Maloya als authentisch, exotisch und einzigartig inszenierbar bleibt, beschreiben HipHop-Akteure in der Verwendung ihres Stils La Réunion als eine Lebenswelt, die mit vielfältigen globalen Prozessen vernetzt ist. Gemessen an ihrem Erfolg auf einem überregionalen Musikmarkt werden somit zwei Besonderheiten deutlich: (1) Die mangelnde Anerkennung, dass Menschen auf einer Insel im Süden mit vergleichbaren Problemen zu kämpfen haben, wie Bewohner von Städten im Norden. (2) Das fortdauernde Unverständnis, dass lokale Akteure in den Subtropen sich berechtigt fühlen, ein im Norden entstandenes Medium dafür zu nutzen, diese Probleme zu artikulieren.

HipHop-Akteure auf La Réunion müssen sich gegen einen anhaltenden Exotismus behaupten, der ihre Insel mit Südsee, Sonne, Strand und Meer gleichsetzt, ihr jedoch nicht die Probleme einer *Cité*, eines sozialen Brennpunktes, zugesteht: Probleme, die ehemals als urban galten, mittlerweile aber ebenso global geworden sind, wie eines ihrer zentralen Medien, der HipHop selbst.

Literaturverzeichnis

- Ang, Ien (1998): „Eurocentric Reluctance“. In: Chen, Kuan-Hsing (Hg.): *Trajectories: Inter-Asia Cultural Studies*. London: Routledge, 87-108.
- Appadurai, Arjun (2002): „Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy“. In: Jonathan Xavier Inda/Renato Rosaldo (Hg.): *The Anthropology of Globalization: A Reader*. Oxford: Blackwell, 46-64.
- Appadurai, Arjun (1988): *The Social Life of Things*. New York: Cambridge University Press.
- Arquette, Sophie (2004): „Sounds Like City“. In: *Theory, Culture & Society* 21 (1), 159-168.
- Bennett, Andy (1999): „Hip hop am Main: the localization of rap music and hip hop culture“. In: *Media, Culture and Society* 21, 77-91.
- Connell, John/Gibson, Chris (2004): „World Music: Deterritorializing Place and Identity“. In: *Progress in Human Geography* 28 (3), 342-361.

- Hennion, Antoine (2003): „Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music“. In: Martin Clayton/Trevor Herbert/Richard Middleton (Hg.): *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. London: Routledge, 80-91.
- MLK feat. Thierry Gauliris (2002): *Mon Lanvi-Single*. La Réunion: MLK PROD.
- Negus, Keith (1998): „Cultural production and the corporation: musical genres and the strategic management of creativity in the US recording industry“. In: *Media, Culture & Society* 20, 359-379.
- Reeh, Tobias/Kreisel, Werner (2005): „Motive, Merkmale und Marketing im Inseltourismus“. In: Michael Waibel/Tanja Thimm/Werner Kreisel (Hg.): *Fragile Inselwelten: Tourismus, Umwelt und Indigene Kulturen*. Bad Honnef: Horlemann, 7-26.
- Sassen, Saskia (2001): *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press.
- Smith, Michael Peter (2005): „Power in Place: Rethorizing the Local and the Global“. In: Jan Lin/Christopher Mele (Hg.): *The Urban Sociology Reader*. London: Routledge, 241-250.
- Vergès, Françoise (1999): *Monsters and Revolutionaries: Colonial Family Romance and Métissage*. Durham: Duke University Press.
- Wergin, Carsten (2007): *Kréol Blouz: Zur musikalischen Inszenierung von Identität und Kultur auf der Insel Réunion*. Dissertation, Universität Bremen.