

En mangetunget politik

Rap og unge tyske tyrkere

*. . . red litty shitty / got niggers in Germany blitty
/ now I'm the new president /
and selling spinach 50 cent and up . . .*

(Redman)⁹⁾

Af Tom Cheesman

Rapmusikken dukkede op i USA omkring 1980, og i løbet af kort tid spredte den sig til mange andre lande hvor den blev indoptaget i den lokale kultur. Man tog den til sig som en form for folkelig performance såvel i den nationale musikindustri som i de lokale miljøer hvor den var en del af dagligdagen. Rap og hiphop – “hiphop” betegner både en slags musikalsk collage hvori rap indgår som et delvis selvstændigt element, og den dertil knyttede subkultur – blev helt fra starten karakteriseret og markedsført som et udtryk for vrede og stolthed hos nogle amerikanske ofre for en kombination af racebetinget og social undertrykkelse. Så i selve sit formmæssige udgangspunkt var stilen på forhånd disponeret for at blive et sted hvor etniske minoriteters og dertil knyttede ungdomsbægelsers protest imod denne form for diskrimination kunne komme til udtryk, uanset hvilket land der i øvrigt var tale om. Overalt i Europa opfattes rappere som “stemmer fra den etniske ghetto” der udtaler sig på vegne af nye “fællesskaber”, nye generationer af indvandrere, og det uanset om der er tale om engelske sorte og asiater, franske nordafrikanere, tyske tyrkere og andre bikulturelle (eller rettere trikulturelle, i betragtning af hvor mange af den amerikanske kulturs ydre kendetegn grupperne har tilegnet sig). Disse rappere repræsente-



rer hybride, synkretiske eller "bindestregs"-identiteter. De holder stand mod normerne i såvel "værtskulturen" som i "forældre-kulturen" ved at konstruere en sub- og/eller modkulturel blanding af begge disse ting og af en transnational ungdomskultur skabt af de "sorte fra den anden side af Atlanten".²⁾ Ikke mindst unge tyske tyrkere blandt arbejderklassen har indoptaget og tilpasset rap på denne måde – også selvom Tysklands hiphop-subkultur er umådelig forskelligartet, ja, faktisk er det hvide indfødte rappere som hidtil har haft størst kommerciel succes.³⁾

Rappere med forskelligt etnisk tilhørsforhold og nationalitet har jævnligt bidraget til offentlige diskussioner om "multikulturalisme" og antiracisme, ja, i dag er de obligatoriske leverandører af baggrundsmusik til radio- og tv-programmer om disse emner. Tyrkisksproget rap er blevet et yndet sted at kigge hen når man prøver at finde en forklaring på hvorfor halvhjertede integrationsprogrammer rettet mod tidligere "gæstarbejdere" og deres efterkommere – der fuldstændig skandaløst er "fremmede" ved lov – slår fejl. Jeg vil i denne artikel give et kort rids af hvordan rapmusikken har udviklet sig i Tyskland og samtidig skitsere nogle aktuelle strømninger. Jeg vil argumentere for at denne form for populærkultur udgør et meget velkomment og åbent offentligt debatforum, og at man rammer ved siden af når man bekymret anskuer disse fænomener som udtryk for at visse dele af rapmiljøet konstruerer en kultur som lukker sig inde i sig selv. Tværtimod forholder det sig helt klart sådan at den multietniske og multisproglige rap-subkultur i Tyskland alt i alt er integrationsssøgende. Selv (eller måske netop) når de unge eksplicit hævder at "repræsentere" et lukket etnisk, nationalt eller diasporisk "fællesskab", skal det tages med et stort gran salt. Rappernes selvfremsstilling, selv når den er aller mest politisk præget, er til syvende og sidst altid del af en slags markedsføring. Når man befinder sig inden for kulturindustrien, skal "fællesskab" læses som "nichemarked".

Den udfordring som hybride kulturelle ny-skabelser stiller traditionelle, homogene og monolitiske begreber om national identitet over for, er genstand for megen offentlig debat. Enhver form for hyldest af rappens undergravende potentiale må kæmpe med to tæt sammenvævede problemer, nemlig sexismen og kul-

turel essentialisme ("omvendt racisme" eller "antinationalisme"). Kritikere som benytter den politiske korrektheds standarder som målestok, finder mange fejl i de fleste af hiphop-kulturens frembringelser. "Nok er det positivt at hiphop-kulturen i øjeblikket opfordrer de unge til at udvikle en kritisk bevidsthed imod magthaverne, men det er bekymrende at den samtidig ofte forfalder til en nationalisme spækket med kvindefjendske undertoner, og at den derved ugyldiggør den revolutionære praksis den hævder at forfølge".⁴⁾ Eller sagt i Rolling Stones' formulering: "You can't always get what you want" – i særdeleshed ikke hvis det man vil have, er en autentisk revolutionær popmusik. Som det fremgår af det citat af den amerikanske rapper Redman der står som indledning til denne artikel, er rapindspilninger først og fremmest et produkt, skabt til et marked. De citerede linjer er skrevet eller måske nærmere improviseret i et klikepræget og spøgefuldt sort amerikansk sprog, og kan gives som følger: "rød brændende marihuana har fået [sorte / "ikke-hvide" / etniske minoritets / diskriminerede] [unge] mennesker i Tyskland til at eksplodere; nu er jeg blevet den vigtigste forhandler, og jeg forsyner over 50% af markedet med marihuana". Her bruger Redman på selvreflektorisk vis ordet "stoffer" som en metafor for "musik". I sin kommentar til disse linjer foreslår Kyra D. Gaunt følgende: "Måske aftager Tyskland 50% af hans produkt. Redman spiller betydningsmæssigt⁵⁾ på forestillingen om at blive høj af hans lyde. Marihuana er en eufemisme for hiphop-produktet – dvs. musikken. Dette produkt – pladerne – er globalt og er eksploderet [dvs. er blevet meget populært] i Tyskland".⁶⁾ Både "spinat"/"marihuana" og musik er varer; Redman er som skabende og udøvende kunstner en slags "forhandler" der forsyner et marked med disse varer; og Tyskland er et lukrativt territorium som en række "forhandlere" kæmper indbyrdes om at kontrollere.

Rappere hentyder ofte på denne måde til det forhold at de selv og deres kunst bliver gjort til en vare, især igennem det konkurrenceprægede praleri som er en integreret del af deres optræden. Redman optræder fx på pladen *Rhapsody Overture*, en tysk-amerikansk coproduktion som afspejler den enorme indflydelse som Tyskland har, både som et marked eller "territorium" for det internationale salg af

rap og hiphop, og som et hjemsted for produktion af hiphop-musik. Pladen er blevet distribueret internationalt og kan ses som et forsøg på at fastholde interessen hos en generation som voksede op med rap, og som nu er ved at blive ældre.⁷⁾ Sammensmeltningen af sort amerikansk pop og hvid europæisk klassisk musik gengives ikonagtigt på pladens omslag hvor der optræder en sort mandlig og hvid kvindelig model der ser meget svedige og post-coitale ud. Baggrundsoptagelserne, mikset i Hamborg, rummer højdepunkter fra Puccini, Verdi, Borodin etc., sunget af internationale operasangere; og forskellige rappere har lagt deres stemmer ind over i New York. Til tonerne af "E lucean le stelle" fra *Tosca* indleder rapperen Xzibit det første nummer med følgende tilskyndelse: "Burn the motherfucker to the third degree ..." ...

I Tyskland – selve den europæiske klassiske musiks "hjemland" – synes den amerikanske rap og hiphop-subkulturen at have fået en mere entusiastisk modtagelse og udbredelse end noget andet sted i Europa. En sådan bølge af lokalt udviklet rap er næppe set andre steder. På en nylig udstilling arrangeret af Goethe-Institutet, *Rock und Deutsch: Deutsche Rock- und Popmusik seit 1989*,⁸⁾ indtog rapmusikken hæderspladsen, og der er ikke tegn på at den betydning som cross over-udgaver af hiphoppen, har, bliver mindre. I løbet af denne proces har man de facto opnået en egentlig integration af unge med anden etnisk baggrund inden for popmusikken, og det i et omfang som ikke ses andre steder i tysk kultur.

Nogle af Tysklands rappere, herunder især de der bevæger sig inden for den subkulturelle undergrundscene, kæmper for at rapmusikken skal spille en politisk og oppositionel rolle i offentligheden, men de kan ikke slippe uden om markedsmechanismernes benhårde love. På omslaget til en uafhængigt produceret cd, *Das Commando* (Herzschlag Productions, 1996) med gruppen *Reimende Anti-Faschisten* (Rimende antifascister) fra Hamborg, ses en tillempet udgave af Rote Armee Fraktions (Baader-Meinhof-gruppens) sort-hvide logo. Pladen består overvejende af deklamationer hvor der tages afstand fra den kapitalistiske imperialisme og de sociale lidelser den påfører den "egentlige" industrielle basis – en blanding af grupperne *Public Enemy* og *Einstürzende Neubauten*. Det er tilsyneladende kun muligt at

købe denne plade af den ungdommelige producer DJ Manystyles a.k.a. Tom Kaiser personligt, hen over disken i hans butik som ligger i en sidegade i et forholdsvis velhavende boligkvarter i Hamborg. Her handler han med dyrt, importeret sportstøj. Personligt ville jeg ikke have råd til ret mange af de jakker han sælger!⁹⁾

Som det antydes af denne anekdote (og som det ville blive bekræftet af en tilbuds-gående analyse af hele spektret af den tyske hiphop-produktion som for størstepartens vedkommende er langt mindre konfrontations-søgende), var diverse post-punk pop-analytikers tidlige fremstillinger af i hvor høj grad rapmusikken var i stand til at forandre verden, temmelig overdrevne. Alligevel er de forskellige ting som laves af rappere og hiphoppere med forskellig baggrund og overbevisning utrolig forskelligartede og i stadig og hurtig forandring. Nogle er faktisk utrolig interessante, enten som eksperimenter inden for musikalsk og digterisk æstetik eller sågar som forsøg på at konstruere modkulturer eller til at presse popindustrien til at spille en mere progressiv politisk opdragende rolle, især blandt udelukkede og udstødte unge. Hvad angår det kønspolitiske, er rapmusikken langt fra massivt sexistisk, men udgør nærmere et debatforum eller en tilsigtet intertekstualitet, blandt og mellem mandlige og kvindelige rappere som indtager forskellige standpunkter i forskellige spørgsmål.¹⁰⁾ Det samme kan siges at være tilfældet når kriminalitet og brug af narkotika glorificeres af nogle af de mest omtalte amerikanske "gangster"-rappere, men kritiseres af adskillige andre. Selvom mange rappere ikke har noget budskab ud over "Jeg findes", og selvom mange siger dumme eller sågar hadefulde ting, er mange ægte interesserede i at holde liv i lokale, nationale og transnationale dialoger om unges håb og ønsker, både inden for og uden for den globale "hiphop-nation", og forsøger ivrigt at udnytte musikindustriens strukturer til dette formål.

Hiphoppen har alle de træk der karakteriserer en subkulturel bevægelse, men kan bedst defineres som en discjockey-kultur i dens originale, vareprægede form, med rap som dens rytmiske digteriske komponent. Stilen blev skabt i gade- og diskotekskulturen i Bronx i slutningen af 1970'erne, men resten af verden fik først mulighed for at stifte bekendtskab

med den da man fandt ud af at discjockeyernes midler til at skabe en flygtig, live-produktion til dansegulvet – to pladespillere og en mikserpult – kunne bruges til at producere salgbar varer, nemlig hiphop-plader i stakkevis på pladebutikkernes hylder. De samme produktionsmidler er siden blevet langt mere sofistikerede og bliver anvendt på uendelig mange måder, både live og i pladeproduktionen.¹¹⁾ Hiphop udgør nu den mest konservative gren af DJ-musikken. Man bliver trodsigt ved med at bruge samplinger på “modernistisk” vis, dvs. udvælge citater på grundlag af deres historiske og lokale konnotationer og bruge dem med tydelig reference til originalen eller i det mindste så man har mulighed for at etablere forbindelsen til originalen, snarere end at dekonstruere dem

fuldstændig, sådan som det er blevet normen i det meste DJ-musik nu om stunder. Fortsættelsen af den digteriske tradition udgør et andet konservativt træk i en tid hvor den overvejende del af dance-musikken klarer sig uden ord, eller i hvert fald uden historier og argumenter. Det gør også den gensidige påvirkning og sammensmeltning mellem det specialiserede dance-marked og det brede popmarked lettere. Endnu engang har markedsfaktoren vist sig at spille en helt afgørende rolle for hiphoppens muligheder for at opretholde en identitet som en størrelse der både signalerer subkultur og mærkevare.

Den tyske hiphop-scene, eller rettere: en lang række separate lokale scener (hiphop-kulturen er kendetegnet ved altid at have et tæt



I Tyskland – selve den europæiske klassiske musiks “hjemland” – synes den amerikanske rap og hiphop-subkulturen at have fået en mere entusiastisk modtagelse og udbredelse end noget andet sted i Europa.

Foto fra Klaus Farin: Jugendkulturen zwischen Kommerz & Politik (Tilsner 1998).

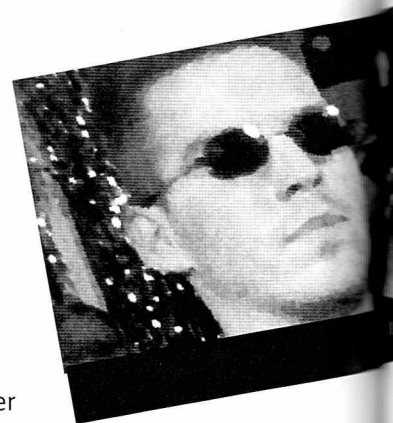
tilhørsforhold til en lokal gruppe af jævnaldrende unge) har eksisteret siden begyndelsen af 1980'erne. Dieter Elflein har påvist eksistensen af en scene i Østtyskland, i Berlin og Dresden, i midten og slutningen af 1980'erne, skønt hiphop både var og er mest populær i det "gamle" Vesttyskland. Importerede hiphop-exploitation-film som fx *Wild Style* (1982) og *Beat Street* (1984) var det første sted hvor de tidlige internationale rap hits blev situeret i deres amerikanske brostens-, "underklasse-", afroamerikanske / afrocaribiske / puertoricanske / spansksprogede gadelivskontekst, og i hiphop-subkulturens kontekst, med dens fire søjler eller "færdigheder": breakdance, "skrift" (dvs. graffiti), rap og pladevending, dvs. spille som discjockey.¹²⁾ Som Elflein noterer, skete alt dette på netop det tidspunkt hvor de første store flokke af børn af "gæstearbejdere" nåede den alder hvor de havde behov for at finde en ungdomskultur de kunne tage del i. De var fælles med masser af jævnaldrende (ja, hvordan skal man formulere det) "i genetisk forstand fuldblodstyskere" om at møde hiphoppen, men helt fra starten var de forskellige storbyscener kendetegnet ved en stor andel af "fremmede" (med eller uden tysk statsborgerskab) og børn af blandet etnisk herkomst, og mange grupper er multietniske. Den første tyske hiphop-plade var singlen "Use the Posse" (1988), med engelske tekster, med gruppen *Rock Da Most* fra Vestberlin. I 1990 fik gruppen *Snap* fra Frankfurt overraskende stor international succes med nummeret "The Power", hvilket gjorde at den brede mainstream pludselig fattede interesse for hiphoppen. Samtidig begyndte man at markedsføre rappen i Tyskland. I 1991 opnåede *Die Fantastischen Vier* som den første hiphop-gruppe at blive nummer et på hitlisterne i Tyskland med nummeret "Die da?!" (Hende?!), og de indstiftede herved selve den arketypiske model for den muntre party-rap som stadig dominerer den tysksprogede kommercielle musikscene – i lighed med *Fanta Vier* selv.

I den selvsamme periode viste den tyske nationalisme sig fra en usædvanlig modbydelig side, og rapmusikken blev en privilegeret of-fentlig platform for protestbevægelser imod racisme og fremmedhad. De truede outsiders fik fremført deres synspunkter via rapmusikken – hvis de da ikke selv optrådte med dem. Bølgen af drab på såkaldte "Ausländer" ("fremme-

de") og "Asylanten" ("asylsøgere") i mordbrande og hvide optøjer gjorde i særlig grad rap-budskaberne fra den multietniske og flersprogede Heidelberg-gruppe *Advanced Chemistry* yderst aktuelle. Deres single "Fremd im eigenen Land" ("Fremmed i sit eget land") (1992) var under produktion da ildspåsættelserne og optøjerne i Rostock fandt

sted, og nummeret indledes med et uddrag fra en nyhedsudsendelse i radioen om disse episoder. Selvom nummeret ikke blev et egentligt hit, blev singlen solgt i over 10.000 eksemplarer (altså langt mere end de 2-3.000 eksemplarer som uafhængige rap-indspilninger normalt sælges i),¹³⁾ og sangens bøn om at den "anden generation" også får almindelige borgerrettigheder – herunder især retten til at besidde et tysk pas og til at nyde de rettigheder som knytter sig til et statsborgerskab – modtog stor bevågenhed i medierne. Sangen blev også kritiseret af venstreorienterede popkommentatorer for naivt at reproducere den dominerende ideologi, eftersom man i sangen påpegede at disse unge (og/eller deres forældre) arbejdede hårdt og betalte skat og benyttede dette som et argument for at de skulle have borgerrettigheder. Og de blev også kritiseret for at være med til at blåstemple nye former for udstødelse, fx af diskriminerede udlændinge som fx asylsøgere, som dårligt kan hævde at Tyskland er "deres eget land".¹⁴⁾ I opfølgeren "Operation Artikel 3" (1993) udviste man også en bemærkelsesværdig grad af "konstitutionel patriotisme" ved at påkalde den tyske grundlovs paragraf om menneskerettigheder og ved at sætte Tysklands i bund og grund racistiske borgerrettighedslove i gabestokken.

Advanced Chemistry var med til at sætte en hel bølge i gang. I 1993 blev deres rapper Torch valgt som vært på et nyt, ugentligt rap-show på tv-kanalen VIVA, Tysklands svar på MTV (som for sin part lancerede sit første sorte musikprogram så sent som i 1989), ligesom en hel række af antiracistiske hiphop-sange og kollektivud-





1991 opnåede "Die Fantastischen Vier" som den første hiphop-gruppe at blive nummer et på hitlisterne i Tyskland med nummeret "Die da?!"

givelser med forskellige te-
maer fulgte i hælene på "Fremd im eigenen Land". Kollektivudgivelserne omfattede albummerne *SOS Deutschland* (Day Glo, 1993; arbejder efter sigende på at stable et antiracistisk nyhedsbureau på benene), *Rap gegen Rechts* (Rap imod højrefløjen) (DCO, 1993), *Kill the Nation with a Groove* (Dræb nationen med fed musik) (Buback, 1993), *Hand in Hand* (Hånd i hånd) (Sony, 1995; sponsoreret af Europarådet) og *Deutschland ein Wintermärchen* (Tyskland – et vintereventyr) (360%, 1996; dette plademærke styres af Advanced Chemistry). Den opmærksomhed som rap og hiphop modtog i disse år, og det omdømme disse to musikkulturer skabte og fik som centrum for velmenende liberalisme og multikulturalisme (til trods for enkelte mere radikale elementer som stod for en antikapitalistisk, anarkistisk antifascisme og antiracisme), var stærkt medvirkende til at bringe dem ud af undergrunden og etablere dem som en legitim form for subkultur, som både vakte kommerciel og pædagogisk interesse.¹⁵⁾ Adskillige grupper sikrede sig nu pladekontrakter med store pladeselskaber; uafhængige selskaber med speciale inden for hiphop (som fx MZEE i Köln og Buback, Indigo og Yo Mama i Hamborg) skød op som paddehatte; og de mest heldige bands blev overdraget styring af og kontrol med quasi-uafhængige pladeselskaber finansieret af store pladeselskaber. Således er plademærket Four-Music, ledet af *Die Fantastischen Vier*, ejet af Sony og fungerer som talentspejder og vugge for talenterne. I denne kommercialiseringsproces var flertallet af de begunstigede hvide, 100% tyskere, som det fx er tilfældet for alle fire medlemmer af *Fanta Vier*: Hvis man ser på "ikke-hvide", og/eller "ikke-tyske" fastboende, udlændinge med begrænset opholdstilladelse eller statsborgerskab i Tyskland, får de en mere og mere fremtrædende position i **hiphoppens**

økonomi, jo længere væk de befinder sig fra pengemagtens centre, ganske som det er tilfældet i det "vækstsystem" som Ellis Cashmore beskriver inden for den amerikanske musikindustri.¹⁶⁾ De synger, danser og optræder endda som værter i tv-shows, men de har sjældent faste stillinger og tjener sjældent særlig mange penge – muligvis med en enkelt undtagelse her på det seneste: Det unge, farvede tyske pigeband *Tic Tac Toe*, en trio som for nylig har haft en række "girl power"-hits fulde af provokationer af fyrene, og som i høj grad står i gæld til de velkendte, engelsksprogede grupper *Salt'n' Pepa* og *Spice Girls*.

Valgslægtsskabet mellem hiphop og unge blandt de etniske minoriteter har opmuntret pædagoger og socialarbejdere til at udvikle projekter i storbycentrene hvor man forsøger at ruste og bruge hiphoppen til at opnå en multikulturel integration. Over hele Tyskland bliver unge teenagere lokket med ind i ungdomscentre eller fritidsordninger ved at man reklamerer med at de her kan rode med rytmebokse og samplere, lære at danse, eksperimentere med tuschpenne og spraydåser og udtrykke sig igennem rappen. "Straßenkrach" ("Gadelarm") i Hamborg, "rap für courage" ("Rap er mod") i Nordrhein Westfalen, "Hip Hop Mobil" i Berlin og mange andre lignende projekter hjælper i det mindste med til at holde de unge væk fra gaderne, især eller måske rettere: udelukkende "fremmede" unge.¹⁷⁾ Kurser, workshops og konkurrencer i rap, breakdance, graffiti og pladevending finansieres af lokale myndigheder, ofte i samarbejde med pladeselskaber og andre private firmaer, herunder lokale sparekasser som er ivrige efter at generobre nogle af deres unge kunder tilbage fra de store banker. Der kan fx blive tale om støtte til at lave et demobånd eller sågar til indspilning af en rigtig plade eller cd. Af og til (en sjælden gang) sker det således at der uddannes musikere og teknikere fra den slags projekter som er så dygtige at de kan arbejde inden for musikindustrien. Især Stuttgart

kan udvise en imponerende statistik på dette felt: Den veletablerede lokale musikscene – med talrige dansere, graffitikunstnere, rappere, DJ's og producere ud fra hvis midte adskillige bands er opstået – kalder sig med en fællesbetegnelse for *Kolkhose* (efter det russiske ord "kolkhos", "kollektivbrug"). Dette miljø har modtaget rundhåndet støtte fra byen Stuttgarts ungdomsforvaltning, private sponsorer inklusive radio- og tv-stationen Süddeutscher Rundfunk og det lokale amerikanske kulturinstitut. Miljøet har givet udtryk for sin taknemmelighed i såvel sange som pladetitler, som fx "Dichter in Stuttgart" (Digtere i Stuttgart) (MZEE, 1995), med gruppen *Massive Töne*.¹⁸⁾

Den slags offentlige initiativer inden for "multikulturalisme" må altid betragtes med en vis skepsis. Kulturelle initiativer er noget der i bedste fald fungerer som utilstrækkelige lindringer af sociale problemer som er rodfæstet i økonomisk uretfærdighed og i strukturel og daglig racisme, og som forværres af statens retslige marginalisering af både immigranter og indfødte "fremmede".¹⁹⁾ Men der er ingen tvivl om at det inter-etniske samarbejde som kendetegner mange private hiphop-initiativer og samarbejdsprojekter mellem offentlige og private, i høj grad savnes i andre områder af tysk kulturliv. Selvom musikindustrien som helhed stadigvæk er kendetegnet ved en strukturel racisme, kan de projekter der skabes i mødet mellem hiphop-subkulturen på den ene side og staten og forskellige markedsinstitutioner på den anden, alligevel godt i en vis forstand være kulturelle modeller for stærkt tiltrængte bredere initiativer inden for socialpolitikken. Det synes faktisk at være den eneste sektor i den offentlige sfære i Tyskland hvor både etnisk pluralitet og dobbelt- og flersprogethed tages fuldstændig for givet.²⁰⁾

Fra folk til folk

I 1995 som det absolut seneste blev den overvældende mængde af antiracistisk rapmusik udsat for anklager for kommerciel kynisme, såvel som for simpelthen at gentage sig selv og være kedelig: "Diss gegen Nazis und RassistInnen / konnte an Markt gewinnen / wer den Trend nicht verpennt / hatte / der Bericht zur Nacht / sich doppelt und dreifach / bezahlt gemacht" ("At 'disse' [dvs. hakke verbalt på] [Neo-]Nazister og [mandlige og kvindelige] ra-

cister var en måde at skabe en større markedsandel på. For dem som havde tilstrækkeligt blik for hvor tingene bevægede sig hen, havde nattens verbale indsats givet dobbelt, ja tredobbelt udbytte").²¹⁾ Her ved slutningen af 1990'erne er den kommercielle rapmusik i Tyskland i det store og hele blevet afpolitiseret.²²⁾ "Skæg" og "ballade" er blevet slagordene, hvorimod miljøets forskelligartethed almindeligvis beskrives som polariseret omkring to etniske linjer på henholdsvis "tyske" og "orientalske" plademærker.²³⁾ Et omdrejningspunkt i den sidstnævnte udvikling har været "Cartel"-projektet i 1995 der for første gang gjorde det tyske publikum opmærksom på eksistensen af tyrkisksproget rap.

På dette tidspunkt var både tysk og tyrkisk rap ganske dybt rodfæstet i Tyskland (relativt dybt set i forhold til standarderne inden for den moderne pophistorie). Ydermere var begge miljøer i gang med at udvikle deres egne alternative genealogier, modelleret efter den afrocentriske genealogi hvor den "originale" hiphop kan spore sine rødder tilbage til tiden før slaveriet, via forskellige sorte, mundtlige kulturtraditioner. Disse "supplerende" genealogier er for nylig blevet teoretiseret af germanisten Sascha Lauer mann som i sit arbejde trækker på interviews med de fleste af de fremtrædende tyske rappere, og af etnografen Ayan Kaya som har studeret tyrkisksprogede rappere i Berlin.²⁴⁾ Begge anbringer de konkrete former for hiphop som de hver især undersøger, i en kontekst af århundredgamle mundtlige traditioner som rent faktisk er temmelig uddøde, eller som – hvis der stadig er liv i dem – ikke på nogen måde kan sættes i nogen klar forbindelse med de rappere som beskrives: middelalderlig og tidlig moderne skjaldekunst, gadesang, folkemusik etc. I Tyskland på den ene side og i Tyrkiet på den anden. Det der er på færde, er tydeligvis et meget stærkt ønske om at placere hiphoppen inden for såvel nationale som "antinationalistiske" traditioner.²⁵⁾

Da den tysk- og tyrkisksprogede rap i Tyskland blev lanceret inden for den midtsøgende populærkultur, var begge dele indhyldet i nationale gevandter. Den første kollektivudgivelse med rapmusik der blev produceret i Tyskland, så dagens lys i 1991 (på pladeselskabet Boom-bastic Records, ejet af Philip Morris), samtidig med *Fanta Viers* hitlistesucces. Titlen var *Krauts with Attitude* ("Prøjsere med holdning"),

pladeomslaget var holdt i sort, rødt og guld, og på bagsiden af coveret hedder det i en grov erklæring at "tyskerne" nu også kan være med på lige fod med alle andre – dvs. med amerikanerne (og englænderne). På denne måde fik marketingfolkene trukket journalisternes og offentlighedens opmærksomhed bort fra eller rettere sagt: ud over den subkulturelle scene. De hiphoppere som instinktivt havde en inter- og antinationalistisk holdning, og som havde bidrag med på pladen, blev fortørnede over at man hæftede prædikatet "national" på deres arbejde: Mange af dem var ikke tyskere (eller sågar halvtyskere ...) i genetisk forstand, og nogle var ikke tyskere i retmæssig forstand.²⁶⁾ "Krauts with Attitude"-slagordet (som i fx "Niggaz With Attitude", en fremtrædende amerikansk politisk præget rap-gruppe på dette tidspunkt) var i første omgang blevet lanceret med en tone af ironisk spøgefuldhed af det i Køln baserede månedlige magasin for populærkultur *Spex*,²⁷⁾ som dyrker en intellektuel stil inden for popjournalistik hvor man forsøger at tænke anderledes og systemkritisk (en parallel til *The Source*, det amerikanske hiphop-månedsmagasin, hvor diskurser om pop og politik også væves sammen). Musikindustrien har imidlertid brug for fælles, genkendelige plademærker til sine markedsprodukter, og den tyske musikindustri i særdeleshed er altid interesseret i at gøre det tydeligt for køberne hvornår der er tale om et ægte tysk produkt, så at sige af egen avl. Så derfor bruger man en "tysk" titel, ikke kun i forbindelse med kategorien "Deutscher Hip Hop" som anvendes i alle tyske pladeforretninger, eller i forbindelse med den udstilling på Goethe-instituttet som blev omtalt ovenfor, men også i kollektivproduktioner udgivet af store pladeselskaber, eksempelvis *Neue Deutsche Reimkultur* (Ny tysk rimkultur) (Sony, 1995) eller *Reimattacke "97: Neuer Deutscher Sprechgesang* (Rimangreb "97: Ny tysk rap) (Polygram, 1997). De antinationalistiske kollektivudgivelser produceret af uafhængige selskaber som blev nævnt ovenfor, giver udtryk for en modreaktion imod denne taktik fra de store pladeselskabers side såvel som (eller måske i endnu højere grad?) imod racistisk vold.

Mens størstedelen af den tysksprogede "budskabs"rap eller "belærende" rap (dvs. hvor teksterne behandler socio-politiske emner) gør sig umage for at være politisk korrekt og altså antinationalistisk, bekender nogle af

de tyrkisksprogede rappere sig til en reaktiv kulturel nationalisme som lægger vægt på at være stolt over det etniske "fællesskab". Den mest fremtrædende af disse grupper – *Karakan* fra Nürnberg – var fremme i forreste række i "Cartel"-projektet. Sammen med rapperen Erci E. fra Berlin og *Da Crime Posse* fra Kiel, og under ledelse af musikproduceren Ozan Sinan fra Berlin, forsøgte de at få et gennembrud for rapmusikken på det tyrkiske marked, hvilket lykkedes over al forventning. Da de var på turné i Tyrkiet i maj 1995, formåede de at fylde adskillige fodboldstadioner. Salget af albummet *Cartel* (Mercury, 1995) nåede op på i alt 300.000 eksemplarer i Tyrkiet, selvom det er uklart hvor mange der var cd'er og hvor mange kassettebånd (hvor fortjenesten er langt mindre); de skubbede sågar Michael Jackson af pinden som nr. 1 på den tyrkiske hitliste.

Turneen gav anledning til polemik i begge lande.²⁸⁾ Den tyrkisksprogede rap i Tyskland stammer helt tilbage fra midten af 1980'erne, selvom den første plade med tyrkisksproget rap først blev udgivet i 1991. I "Cartel"-projektet sang man om hverdagen for *almanç*'erne (germaniserede tyrkere, i dette tilfælde især unge mænd fra arbejderklassen), og anbefalede at man anlagde en hård, disciplineret macho-præget stil og gjorde modstand imod den daglige og institutionelle racisme og andre problemer i forbindelse med social uretfærdighed, udelukkelse og splittelse – i stil med sorte amerikanske/sorte muslimske rollemodeller som fx grupperne *Niggaz With Attitude* og *Public Enemy*. De kombinerede hiphop-rytmer med samplinger fra traditionel tyrkisk musik og moderne tyrkisk popmusik, en nyskabelse som blev tilskrevet den berlinske gruppe *Islamic Force* (som siden tog navneforandring til *Kan-Ak*) på singlen "My Melody/Istanbul" (1992). Det særlige ved "Cartel"-projektet var at det var det første der præsenterede sig selv som et kollektivt, transnationalt, kulturpolitisk "projekt". Ozan Sinan (citeret af Elflein) har følgende opfattelse: "Cartel wird nicht weitergehen mit diesen drei Gruppen, sondern hat den Grundansatz a) sich als Community zu vergrößern ... und b) ... irgendwann mal eine Tragfläche für eine Idee zu sein". ("Cartel vil fremover ikke [kun] bestå af disse tre grupper, tværtimod er det projektets grundlæggende indstilling a) at man ønsker at vokse som et fællesskab ... og b) en dag at blive løftestang for en

idé.”) Som det fremgår af coveret til deres cd/kassetteband hvor det tyrkiske flag spiller en central rolle, er denne “idé” simpelthen ideen om kulturel nationalisme. Men uanset hvad man måtte mene om det i politisk forstand repressive og ekskluderende i denne måde at tænke et “fællesskab” på, er det helt centrale i denne forbindelse at det i bund og grund var et markedsføringsredskab som satte Sinan og hans protegéer i stand til udnytte en transnational, kommerciel mulighed som pludselig stod åben i kraft af den specifikke tilstedeværelse af tosprogetheden og i kraft af at de kulturelle strømninger blandt unge i de fleste af verdens storbyer her i MTV’s tidsalder i stigende grad er sammenfaldende og har fælles træk. Ved at samle et udvalg af musikere fra en række forskellige lokale tyske scener og koble dem sammen under det tyrkiske flag, brød Sinans “Cartel” ud af det smalle nichemarked for tyrkisksproget hiphop i Tyskland og blev store stjerner ved at introducere rapmusikken i deres forældres hjemland.

“Cartellet” blev hurtigt splittet som følge af pengemæssige og politiske uoverensstemmelser. De blev i Tyrkiet hyldet som rollemodeller af det fascistiske Nationalist Movement Party (*Milliyetçi Haraket Partisi*, også kaldt “De Grå Ulve”) der fremstillede dem som udvandrede unge der vender tilbage til deres hjemland med et budskab om diasporisk national stolthed. “Cartel-slagordet” lå meget tæt op ad De Grå Ulves slagord, og Karakan havde allerede i lang tid haft forbindelser med den højreorienterede tyrkiske og pan-tyrkiske nationalisme, og på et nummer lyder det at man bør kritisere Tyskland for at være et hjemland for racisme, hvorimod man idealiserer Tyrkiet som “det forjættede land”.²⁹⁾ Mindre uklarheder så man let og elegant hen over, som fx den erklærede støtte til “broderskabet” blandt forskellige etniske mindretal i Tyrkiet (herunder kurderne), det faktum at der i *Da Crime Posses* rækker befandt sig en cubaner og (på dette tidspunkt) en etnisk tysker, samt at medlemmerne af “Cartellet” havde vidt forskelligt religiøst og politisk tilhørsforhold – de blev simpelthen alle sammen til “vores” “tyrkiske kraftkarle”.³⁰⁾

Da Crime Posse var svagt venstreorienterede og blev naivt forledt af denne “virkelige” politiske tilegnelse af billedet af den sammensmeltede sort-tyrkiske magt: Det der i Tyskland virkede som en legitim provokation af det eta-

blerede, et spil med symboler for kulturel forskellighed som i dette land blev forbundet med fuldstændig magtesløshed, blev i Tyrkiet pludselig til en støtte til en paranoid nationalisme med meget betydelig politisk magt.³¹⁾

I Tyskland skete der i mellemtiden det at pladen blev solgt i adskillige tusinde eksemplarer, salget var helt ude af proportion med mediedækningen, og “Cartel” kunne være blevet opfattet som blot en del af et meget bredere fænomen, nemlig etniske tyrkere fra Tyskland, især musikere og sangere, som gør karriere inden for underholdningsindustrien i Tyrkiet ved at lave et sammenkog af forskellige hybrider af vestlige og orientalske popgenrer.³²⁾ I stedet vakte deres kulturel nationalism, herunder især retorikken i den centrale sang “Kankardesler” (“Blodbrødre”), opstandelse blandt tyske kommentatorer som til tider virkede særdeles opsatte på at finde bevis for farlige anti-nationalistiske tendenser blandt fremmedgjorte unge tyrkiske andengenerationsindvandrere.³³⁾ De bekræftede dermed de stereotype billeder som senere blev opsummeret i en berøgtet artikel i *Der Spiegel*: “Gefährlich fremd: Das Ende der multikulturellen Gesellschaft” (“Farligt fremmed: Enden på det multikulturelle samfund”),³⁴⁾ og de konstruerede endda en parallel til den neo-fascistiske tyske popmusik som fænomen. Den opgearede reklame der blev skabt af “Cartellet”, kom i dén grad til at præge billedet at det stort set ikke blev bemærket hvor forskelligartede budskaberne og holdningerne var blandt de i Tyskland hjemmehørende, tyrkisksprogede rappere, såvel som blandt de tysksprogede og dobbeltsprogede rappere af (delvis) tyrkisk herkomst.

Da Crime Posse tjente i det mindste nogle penge som følge af al balladen og har tjent flere siden gennem medvirken i radio-, teater- og tv-projekter sammen med forfatteren Feridun Zaimoglu som på det seneste har haft stor succes. De har nu et lille, men veludstyret pladestudie i en kælder i Gaarden, Kiels multietniske arbejderklassekvarter. Da jeg besøgte dem i november 1997, arbejdede de på tre albummer (*bl.a.*) som alle efter planen skulle udkomme i 1998, hver især skabt til og målrettet mod tre forskellige nationale og regionale markeder: et til Tyskland, et andet til Tyrkiet og et tredje til det sydamerikanske marked. Alle albummer benytter flere sprog (tysk, tyrkisk og spansk), og hvad angår musikken sættes en bred vifte af

forskellige rytmiske og lydlig elementer og nuancer sammen med hiphop, funk og ragga-muffin-rytmer. Blandingsforholdet varierer afhængigt af hvilket marked den enkelte plade er rettet mod. På de numre jeg havde mulighed for at lytte til, blev der brugt samlinger fra tyrkisk og anden mellemøstlig pop-, rock-, folke- og jazzmusik, latinamerikanske danserytmer, og passager med dyster og brusende tysk koralmusik, dvs. kirkemusik beslægtet med den storladne, spirituelle elektroniske lyd i 1970'ernes såkaldte "Krautrock" hos gruppen Kraftwerk og andre. Krautrock var en af nøgleingredienserne i det oprindelige hiphop-miks fra den amerikanske østkyst – et faktum som bidrager til at forstå slægtskabet mellem amerikanske rappere og hiphoppere på den ene side og tyske og i Tyskland bosatte musikproducenter på den anden.³⁵⁾

Karakan og Erci E koncentrerer sig nu om det tyrkiske marked.³⁶⁾ Men en voksende del af den hiphop som laves i Tyskland, bruger begge sprog og sigter dermed, i hvert fald potentielt,

mod både det tysk-tyrkiske, det mainstream-tyske og det tyrkiske marked, og derudover mod det transnationale marked for "verdensmusik". Gruppen *Cribb 199* fra Bremen, som spiller "hardcore gangsta rap", og hvis karriere tog fart i 1995 med deres medvirken i et tv-program i to dele på tv-kanalen ZDF, "Zwischen Knast und Palast" og "Die letzte Chance" ("Mellem fængsel og palads", "Den sidste chance"), præsenteres som arketyper "unge fra ghettoen" hvis eneste mulige flugtvej bort fra et liv i kriminalitet har været musik, sang og dans.³⁷⁾ Som Lauer mann bemærker, er "selv-kriminalisering" blevet endnu et markedsføringskneb. Der findes adskillige grupper i Frankfurt som er eksempler på dette, herunder *Megalomaniax*, *Asiatic Warriors* og duoen DJ Mahmut og Murat G. Men det mest iøjnefaldende eksempel er det jazzinspirerede arbejde af den i Berlin bosatte "Rapperin" og "Queen of Oriental Hip Hop", Aziza-A,³⁸⁾ hvis cross-over-succes utvivlsomt til en vis grad skyldes hendes køn.³⁹⁾



Aziza-A Yildizim, "Rap-Sängerin", i SPIEGEL-aftapning (1/98) med på samme tid beundrende og skeptiske forældre i baggrunden

I denne kontekst er *Da Crime Posse* på vej til at hæve den kunstnerisk-forretningsmæssige, sproglige og musikalske diversitet og bevægelse på tværs af traditionelle landegrænser op på et nyt, trikontinentalt niveau, også selv om de endnu ikke har indgået nogen distributionsaftale. Men deres strategi er langt fra enestående. Både flersprogethed og musikalsk synkretisme er helt normalt i tysk hiphop. *Advanced Chemistry* har ligefrem gjort det til et salgsargument i sig selv – en af deres rappere kaldes Linguist. Gruppen *Fresh Familee* benytter både tysk, tyrkisk og sigøjnersprog og har en sang med titlen “Multilingual” – “Flersproget” – med på albummet *alles frisch* (Phonogram, 1994). TCA Microphone Mafia rapper på italiensk, spansk og polsk, såvel som på tysk og tyrkisk – og bruger samplinger fra de lande der passer ind det pågældende sted (*Vendetta*, Day-Glo, 1996). TCA soler sig i en ubetinget anmeldersucces: “Insalar” er blevet udpeget af både Imran Ayata og Annette Weber som den mest vellykkede fusion (indtil videre) mellem tyrkisk rap og den melodiske form for traditionel arabisk musik; titelnummeret hedder “Hand in Hand” og indtager pladsen som det bedste dansehit på den ovennævnte kollektivudgivelse finansieret af Europarådet; “No, Wanna be” bliver citeret af Elflein som en af hans favoritter. En af gruppens rappere, Kutlu (af tyrkisk afstamning og engelskstuderende ved Kølns universitet), fortalte mig igen og igen at mange rappere naturligvis ønsker at få et hit, at blive berømte i netop de lande hvor deres forældre kommer fra, hvor de har familie. Han bemærkede også at de tider hvor man udtrykte antiracistiske budskaber, for længst var forsvundet: Hvis billedet på albummets cover ikke straks får tiøren til at falde, er der alligevel ikke noget der kan.⁴⁰ TCA’s tosseglade partynummer “Ciao ragazza” (italiensk, tysk, engelsk) var netop blevet sendt på markedet og skød til tops på den italienske sommer-disco-hitliste.

I betragtning af at det tyske musikmarked er verdens andetstørste, og at den nordamerikanske og britiske musikindustri koncentrerer deres kræfter om at kæmpe om markedsandele på det transnationale, engelsksprogede marked, er musikindustrien i Tyskland – i denne globaliseringens tidsalder – naturligvis opsat på at opdyrke flersprogede eksportmarkeder. Dette lover godt for de mangetungede sangere

i Tyskland. Rapteksternes indhold og det helt specielle sæt af mangeartede kulturelle rigdomme som der trækkes på i hiphoppens lydcollager, kan naturligvis udmærket have en kulturpolitisk betydning (som skifter afhængigt af tiden og stedet for produktion og modtagelse hos publikum), men fortolkningen af disse musikalske udtryk tager højde for det materielle, økonomiske grundlag som sætter grænser for omfanget og retningen af nyskabelserne ved at tilbyde ganske bestemte markedsmuligheder til nogle kulturproducenter med bestemte former for kulturel kapital, herunder musikalsk og sproglig kapital. Set ud fra denne synsvinkel er opkomsten af disse nye former for sproglig diversitet og sammensmeltning af forskellige musikalske udtryk inden for hiphoppen i bund og grund et redskab til at foretage en produktdifferentiering i jagten på nye nichemarkeder – og her i den globaliserede musikalske markedsførings æra omfatter potentielle “nicher” også andre lande og sågar kontinenter. Flersprogethed og fusion mellem musikalske udtryk kan også godt afspejle processer som er undervejs i “kulturen uden for markedet”. Men det rum som “kulturen uden for markedet” optager, bliver mindre og mindre. Rappere og andre hiphop-musikere arbejder i et stærkt konkurrencepræget miljø. Konkurrencemomentet er en integreret del af den subkulturelle stil allerede inden man er begyndt at tage pladeselskabernes indflydelse i betragtning. Hiphop-stilen er i alle henseender gearet til at opnå og opretholde en markedsandel – også selvom markedet for en ung rapper, breakdancer eller DJ i første omgang kun består af hans eller hendes lokale jævnaldrende kammerater, og selvom møntfoden kun er personlig “respekt”.

Elflein argumenterer for at konkurrencemomentet inden for hiphop-subkulturen selv på forhånd har disponeret unge anden- og tredjegerationsindvandrere til at tillægge sig denne stil. Som han bemærker, er der ingen tvivl om at politisk engagerede rappere i Tyskland er blevet stærkt påvirket af den storby- og arbejder-etos som er karakteristisk for den såkaldte Zulu Nation-organisation som blev skabt af DJ Afrika Bambaata, en af grundlæggerne af hiphop. *Zulu Nation* var et ud af en række projekter som søgte at udnytte hiphoppen som et redskab til at pacificere bandekrigene i New York og andre amerikanske storbyer, ud fra den betragtning at den symbolske konkurrence inden

for hiphoppen selv ville sublimerer de voldelige konflikter mellem banderne og kanalisere konkurrencelysten over i andre retninger som i hvert fald var harmløse og muligvis ligefrem produktive. Ifølge Advanced Chemistrys opfattelse var der et behov for at overføre denne model til Tyskland, og de grundlagde derfor efter sigende en gren af Zulu Nation i 1992, selvom jeg ikke på noget tidspunkt er stødt på noget tegn på deres aktivitet.⁴¹⁾ DJ Ali fra *Da Crime Posse* indleder sin personlige rap-historie med en hyldest til *Zulu Nation* hvorefter han går over til at prise de kunstneriske forbilleder og inspirationskilder *Grandmaster Flash* (som med "The Message" fra 1982, udgivet sammen med Melle Mel, grundlagde "budskabs-rap"-genren) og Chuck D fra *Public Enemy* (som blev berømt for at betegne rap som "de sortes CNN").⁴²⁾ Disse rappere har vist at de ressourcer og kommunikationskanaler som ligger i den del af kulturindustrien som kontrolleres og ejes af hvide, kan udnyttes til at politisere og vække den sociale bevidsthed, selvagtelsen og de personlige ambitioner hos unge som er blevet marginaliserede og udsættes for rasediskrimination.

Men samtidig er det ofte blevet bemærket at størstedelen af den tyske rap ikke er andet end rimet sang eller simpelt talekor, som ikke ligger langt fra den rene pastiche selv når den ikke ønsker at være det, og som helt mangler den raffinerede rytmiske behændighed og verbale legesyge som kendetegner det bedste af den amerikanske rap,⁴³⁾ og i Tyskland udmønter den såkaldte Zulu Nation sig i praksis normalt i mere eller mindre velkendte, gammelkendte arbejdskoncepter som kendes fra projekter inden for det sociale arbejde. En ung rapper fra Hamborg, den afro-tyske MC A.D.O.P.,⁴⁴⁾ citerede også Afrika Bambaata som den centrale grundlægger af rapmusikken, men hun gik også videre til at sammenligne hiphop-kulturen med spejderkulturen – og hun var kun lidt ironisk! Hun havde selv været pigespejder inden hun opdagede hiphoppen. Når hun ikke var i gang med at forberede sig til sin studentereksamen, var hun engageret i projekter i ungdomscentre eller var travlt optaget af at lave demobånd, og havde kort tid forinden indspillet et rap-nummer til reklamebrug for den tyske vandrehjemsorganisation. Til trods for de åbenlyse forskelle mellem spejderbevægelsens formelle struktur og hiphop-bevægelsens overvejende

uformelle struktur, pegede hun på adskillige ting som ifølge hende kunne opfattes som paralleller. Disse paralleller omfattede fx den fælles dress code, herunder forskellige "badges", og bestemte kodede håndbevægelser, en særlig jargon, formelagtige hilsener etc.; de regelmæssige lokale møder ("jams") og hierarkiet af lokale, regionale, nationale og internationale scener som en idealistisk (og dygtig) vedholdende hiphopper har mulighed for at bevæge sig op igennem; det at forskellige "hold" (dvs. grupper som fremfører og/eller indspiller sammen) tilhører lokale "bander", fuldstændig ligesom spejderhold med fælles opgaver tilhører lokale "flokke"; forestillingen om et "fællesskab" der forener hiphoppere af alle nationer, overbevisninger og hudfarver; tilstedeværelsen af et "kodeks" hvor nøgleordene er "respekt" eller gruppeloyalitet, fred, at man altid skal søge at forbedre sig, blive dygtigere og hjælpe andre; følelsen af historisk kontinuitet og af at stå i gæld til grundlæggerne (Baden-Powell/Afrika Bambaata); og sidst men ikke mindst: sangen omkring lejråbålet/rytmeboksen. MC A.D.O.P. repræsenterer ikke andre end sig selv, men hun udgør et vigtigt korrektiv til den udbredte tendens til at diskutere rap og hiphop i apokalyptiske vendinger eller som en eller anden slags arketyrisk model for en post-postmoderne global kultur hvor intellektuelle dissidenter er blevet blandet med jordens stakler og udskud.⁴⁵⁾

Hvad angår såvel reception som produktion af rapmusikken sættes der i en række sammenhænge lighedstegn mellem på den ene side USA og de unge fra ghettoerne i de amerikanske storbyer, og på den anden side Tyskland og de unge "fremmede" fra arbejderklassen; de to miljøer antages at have samme værdi og betydning. I en række debatter har man sat spørgsmålstegn ved denne opfattelse, og spurgt om det som Elflein kalder den konstruerede "lighed", ikke er udtryk for politisk korrekthed. Günther Jacob, den mest produktive kommentator af "sort musik" i Tyskland, afslutter sin i alt væsentligt negative vurdering af tysk rap med at citere *A.N.T.I.*, en gruppe fra Sachsen som har tilpasset Black Power-retorikken til at beklage – som Jacob formulerer det – at kapitalismens velsignelser nu endelig med stor forsinkelse er ankommet til DDR: "Ostnigger heissen wir am Stück / die Farbe unserer Haut ist zwar weiß / doch in Deutschland sind

wir der letzte Scheiß / Nicht anerkannt, fremd im eigenen Land / kein Ausländer, und doch ein Fremder” (“De kalder os øst-niggere / det kan godt være at vores hudfarve er hvid / men i Tyskland er vi det værste skidt / Ikke anerkendte, fremmede i vores eget land / ikke udlændinge, men alligevel fremmede”).⁴⁶⁾ De betingelser der sættes af den nationale og racistske ideologi bliver her accepteret i prædikamentet “fremmed” og i den stiltiende accept af antagelsen om at en hvid hud *burde* bringe privilegier med sig, hvorimod den påståede følelse af at være et offer slet ikke kan sammenlignes med den udstødelse som “rigtige” ikke-hvide og “fremmede” er genstand for. Det at der citeres fra *Advanced Chemistry*s klassiske nummer, bliver helt urimeligt. Og alligevel er denne “selv-etnificering”, som Jacob og andre beklager, både et tydeligt udtryk for og udfordring af en “etnificering” som utvivlsomt har fundet sted tidligere, i den forstand at en national minoritet på denne måde bliver tilskrevet en underordnet identitet,⁴⁷⁾ nemlig som østtyskere af vesttyskerne.

Hvilke påstande om en kollektiv minoritetsidentitet der kan anses for henholdsvis legitime og illegitime, er omdiskuteret. Gruppen *Wahre Schule* fra Berlin synes at have slået sig op som den tysksprogede rapmusiks politiske samvittighed, og i det programatiske titelnummer på deres interessante album *Im falschen Geruch von Ghetto hier?* (1996) stiller de følgende spørgsmål: “keine wir-konstruktion sondern: differenz und UNITY” (“ingen vi-konstruktion, men derimod: forskel og ENHED”). Men dette slogan er helt meningsløst. En altomfattende antiessentialisme er uforenelig med politisk solidaritet: Afvisningen af 1. person flertal er blot tegn på den individualisme som sammen med narcissisme under alle omstændigheder er på spil inden for rapmusikken såvel som inden for alle mulige andre kunstarter. Potter bemærker ganske rigtigt at der ikke er nogen gruppe af ofre i historien som kan “tage patent” på offerretorikken som netop deres “ejendom”: Deres “lån” er dømt til at blive genstand for debat, men kan heller ikke forhindres.⁴⁸⁾ *A.N.T.I.* er således (desværre) i deres gode ret til at have det synspunkt de har. Det man blot kan håbe på – og dette er ikke et helt urealistisk håb eftersom hiphop-kulturen er så umådelig stridslysten – er at andre rappere vil forklare dem manglerne i deres logik.

Nye sproglige fornøjelser

Lauermand hævder at der på det seneste er sket en modning af det lyriske håndværk inden for den tysksprogede rap. Som eksempel anfører han (samt analyserer teksterne i) en række sange af bl.a. *Advanced Chemistry*, *Kinderzimmer Productions*, *Freundeskreis* og freestyle-rapperen David Pe, og han konkluderer at 1997 “er det første år som tæller, alt indtil da har været en eksperimentel fase” (p. 102). Der er stadig lang vej igen inden rappere er i stand til at spille med den samme varierede standard og de samme folkelige sproglige koder som amerikanske rappere, selvom ambitionerne er til stede: Rapper Faith fra gruppen *Shakkah*,⁴⁹⁾ fortalte mig at han forsøgte at skrive på den blanding af tyrkisk og tysk som han taler med sine søskende og jævnaldrende tyrkisk-tyske kammerater;⁵⁰⁾ Feridun Zaimoglus stærkt rap-påvirkede prosa giver et indtryk af hvordan dette kan se ud og lyde som.⁵¹⁾ At udviklingen bevæger sig i denne retning, er ganske klart. Rappere i Tyskland er allerede ganske sofistikerede når de tager standardsproget og krydrer det med slang og undertiden dialektale udtryk (samt naturligvis elementer fra engelsk, popkulturens *lingua franca*).

I 1997 blev gruppen *Freundeskreis* (Vennekreds) nummer et på de tyske hitlister, både med singlen “A.N.N.A.” og albummet *Quadratur der Kreis* (Cirkelns kvadratur) (FourMusic), og gruppen høstede ved denne lejlighed stor anerkendelse for deres flair for at skrive tekster. På albummet finder man et par meget afklarede “budskabs”-numre hvor lytterne opfordres til at være opmærksomme på de aktuelle historiske begivenheder rundt omkring i verden (men mærkeligt nok ikke i Tyskland), og til generelt at være mere kritiske over for medierne og politikerne – men man finder også en coverversion af en romantisk sang af Udo Lindenberg. Ud over at *Freundeskreis* (en meget “multikulti” gruppe fra *Kolchosa*-miljøet i Stuttgart) sælger til horder af modefikserede teenagere, har de også fokus rettet mod unge i tyverne med deres jazzede, lyriske easy-listening hiphop som knapt nok er til at danse til, men derimod fungerer glimrende som musik man lever med i ved at steppe med fødderne eller nikke med hovedet (som ved jazzmusik). Denne sti er der efterhånden mange der har begivet sig ind på: *Kopfnicker* (Hovednikker) (MZEE, 1996) er den pro-

grammatiske titel på et album med *Massive Töne*. Rapperen Maximilian fra *Freundeskreis* skilter selvbevidst med hvor velbevandret han er inden for tysk/europæisk finkultur: "A.N.N.A." efterligner Kurt Schwitters – "wie heißt es da bei Dada / "von hinten wie von vorne"" ("hvad var det dadaisten sagde / "det samme bagfra som forfra") – og nævner Picasso og andre kanoniske figurer. Dette er karakteristisk for den voksende betydning som de gensidige påvirkninger mellem rap og lyrik har, en tendens som falder sammen med opkomsten af digterkonkurrencer i Tyskland,⁵²⁾ og med fremkomsten af unge "kultdigtere" som fx Albert Ostermaier (hvis skriverier trækker på rappens rytmer og kompakte mønstre af rim og halvrिम, og som optræder sammen med musikere) og andre eksperimenter som søger at kombinere talt, messet og sunget lyrik live og på plade.⁵³⁾ "Reim", "Lyrik", "Dichter", "Poet" og beslægtede ord indtager en overordentlig fremtrædende plads blandt navnene på hiphop-grupper og -plader – som næsten uden undtagelse udkommer med et teksthæfte inkluderet. I hvert fald én af de senest udkomne albums – *Poesiealbum* med gruppen *Zentrifugal* (OP, 1996) – har et ISBN-nummer som gør det muligt at distribuere pladen gennem boghandler såvel som musikbutikker: En anden form for crossover inden for medieverdenen, selvom det formentlig er de færreste læsere som vil have tålmodighed til at dechiffere 16 sider (på 12 x 12 cm) med 5 punkts hvid kursivskrift skrevet hen over en række mangefarvede illustrationer.

Tilegnelsen af lyrik fra poesians kanon og visesangernes repertoire, af den type som eleverne møder i skolen, bliver også mere og mere almindelig – et signal om at den tyske hiphop har taget et yderligere skridt i retning af at orientere sig imod sit eget land. Omslaget på en Udo Lindenberg-sang fortolket af gruppen *Freundeskreis* er et typisk eksempel på denne udvikling. I 1996 udsendte gruppen *Köpfe der tiefen Frequenz* (Lavfrekvenshoveder) pladen *Brecht Goes HipHop* (Bite Your Ear). Den politisk orienterede rap-gruppe *Anarchist Academy* fra Rhinlandet brugte tekster af Benn, Brecht og Celan på pladen *Anarchophobia* (Haus 6, 1994), og har for nylig samlet titel og tekster fra en sang af Franz Josef Degenhardt: "Spiel nicht mit den Schmuttelkindern" ("Leg ikke med de snavsede børn") (1997). Et af de (efter min mening) bedste numre på *Wahre Schules*

album er en udgave af Nelly Sachs' digt "Kommt einer von fern" ("Når en mand kommer langvejs fra"), udsat for flerstemmigt talekor – langt bedre end et hvilket som helst konventionelt rapnummer hvor der plæderes for at man viser større tolerance mod asylsøgere. I noterne på omslaget hylder gruppen både *Last Poets* og Ernst Jandl m.fl.

Den tyske rapmusik orienterer sig således i højere og højere grad mod tyske digteriske traditioner. Men denne tendens befinder sig i et produktivt spændingsforhold til miljøets fortsatte følelse af at stå i gæld til amerikanske forbilleder, og til dets øre for nye bevægelser i amerikansk og anden international hiphop, lige såvel som til helt andre sproglige, litterære, digteriske og musikalske ressourcer i og med at der i det tyske miljø også optræder folk som kan trække på mange forskellige slags familær kulturel kapital. Den fremtidige udvikling synes meget lovende og interessant, og det er opløftende at hiphoppens helt igennem kommercielle basis ikke er helt upåvirkelig over for alternative synspunkter, selvom man naturligvis ikke kan forvente at det bedste og mest interessante produkt også vil være det mest populære. Den vigtigste grund til at være optimistisk ligger i at dialogen står så centralt inden for hiphop-subkulturen og dens jamsessions, fanblade og intertekstuelle rap. Lad mig afslutningsvis give et par eksempler på hiphop der fungerer som en offentlig sfære hvor der både produceres fornøjelse og mening.

I 1995 udløste en rapper knyttet til Advanced Chemistry, *Boulevard Bou*, en heftig debat inden for hiphop-miljøet med en funky sang med titlen "Geh zur Polizei!". Alle hiphoppers "sunde fornuft" tilsiger dem at være imod politiet, i lighed med alle andre ungdomssubkulturer som vil være sig selv bekendt. Men *Boulevard Bous* budskab er at unge fra etniske mindretal som udsættes for politiets chikane, burde overveje at slutte sig til politiet for at sætte en forandring i gang i den kultur som undertrykker dem. På den antinationalistiske kollektivudgivelse *Deutschland ein Wintermärchen* er dette den eneste tekst som bevæger sig ud over slogans om solidaritet og (selv)retfærdig vrede og kommer med nogle tankevækkende pointer om hvilke håb og drømme unge marginaliserede tyskere har; om hvilke strategiske muligheder der ligger åbne for dem på mellemlang og lang sigt; og om den form for

integrationspolitik som den tyske stat og dens institutioner med rimelighed kan forventes at kunne eller ville føre (mange tyskfødte medlemmer af sangens publikum ville ikke være i stand til af rent praktiske grunde at slutte sig til politiet selv hvis de ønskede det, eftersom de ikke er i besiddelse af de nødvendige papirer). Boulevard Bou blev på et tidspunkt interviewet af en irriteret, grøn musikjournalist fra *AttF (Anarchists to the Front)*, et meget intellektuelt og derfor også meget kortlivet fanblad som blev skabt i 1995 af Anarchist Academy. Intervieweren spørger om hvad i alverden Boulevard Bou tænker på når han opfordrer unge til at *tilslutte sig* politiet i betragtning af at politiet er statens forlængede arm, og racismen er et problem som staten er skyld i. Boulevard Bou (som i øjeblikket er i gang med at indspille et album med titlen *Turkish Delight*, som skal vise den tysk-tyrsk rap frem) forklarer med beundringsværdig tålmodighed at det han tænker på, er spørgsmålet om hvad der kan gøres for at forbedre situationen *inden* den forventede opløsning af staten vil finde sted: "... daß wir die Polizei brauchen wird wohl keiner verneinen, der ein wenig nachdenkt. Außerdem ist ja die Polizei nur ein Berührungspunkt zwischen Staat und Bürger und mir geht es eigentlich darum, daß Immigranten in alle Bereiche der Gesellschaft vordringen" (... ingen som tænker nærmere efter, vil benægte at vi har brug for politiet. Under alle omstændigheder er politiet blot et forbindelsesled mellem stat og borger, og det som først og fremmest betyder noget for mig, er at alle indvandrere kan få adgang til alle dele af samfundet").⁵⁴⁾ Bous standpunkt er ikke enestående. I Zaimoglus bog fra samme år afslutter DJ Ali sin fremstilling af hvilken social-politisk funktion han stræber efter at have som rapper, nemlig det at kæmpe for at unge fra arbejderklassen og især blandt de etniske mindretal ikke ender i en kriminel løbebane og ødelægger deres eget liv som følge af omgang med narkotika, med en bemærkning om at han håber at have en fremtid inden for musikken: "und wenn nicht geh ich zu den Bullen. Das vertret ich vor den Brüdern so, daß ich für ne unbedingte Teilnahme plädieren" ("og hvis ikke, går jeg over til strømerne. Jeg vil forsvare en sådan handling over for mine brødre ved at plædere for at man er nødt til at engagere sig fuldstændig i en sag").⁵⁵⁾

Boulevard Bou havde tidligere haft et skænderi med gruppen *Fresh Familee* fra Düsseldorf da de udsendte sangen "Sexy Kanake" som et singleudspil fra pladen *alles frisch* (Phonogram, 1994). Dette var endnu på et tidligt stadie i forsøget på at give ordet "Kanake" ("fremmedarbejder") (ses også tit i formen "Kanak") en ny betydning, hvilket der stadig er nogle der er optaget af, blandt andre *Kan-Ak*, *Da Crime Posse* og *Feridun Zaimoglu*. Dette projekt har stadig en højst kontroversiel status blandt mange af dem som er udsat for racistiske krænkelser, i lighed med det forsøg som rappere (og andre) gør i USA for at give ordene "nigger" eller "nigga" en anden betydning. Kaya pointerer at en given acceptabel brug af ordet "Kanake"/"Kanak" er klassespecifik: Hvis det bruges af unge fra arbejderklassen, udelukker det bevidst forholdsvis velintegrerede tyrkere fra middelklassen.⁵⁶⁾ Omkvædet i *Fresh Familees* meget funky nummer behandler på en meget direkte måde problemet omkring hvorvidt der er overensstemmelse mellem den status ordet har, og den status som de mennesker ordet referer til, har, uden at det dog formuleres så fint som et spørgsmål om klasseforskelle og -distinktion: "Schund – genau das ist der Punkt / Schund – nimmst du dir in den Mund / Schund – macht dir deine Zunge wund / nun mach dich mal kund / und sage mir was ist der Grund" ("Skidt – det er lige nøjagtig det det handler om / skidt – du putter det i munden / skidt – gør din tunge øm / tag nu og gør dig det bevidst / og fortæl mig så hvorfor det er sådan").

Sangen ender med endnu en reference til en af tysk kulturs centrale normdannende tekster, på samme måde som *Advanced Chemistry* gør brug af grundloven og passet i deres sange: "ich sage dir im Duden steht: Kanake heißt Mensch" ("ved du hvad, i Duden [ordbog] står der altså at "Kanake" betyder menneske"). Men teksten skifter usikkert mellem på den ene side et forsøg på at satirisere over folk der aber efter – "Leute, die gerne ein Kanake sein wollen, die südländische Typen und ihren braunen Teint cool finden" ("folk som gerne vil være en Kanake, som synes sydlandske typer og deres brune hud ser smarte ud"),⁵⁷⁾ ifølge *Fresh Familees* rapper Tachi i et interview i fanbladet *Backspin* (som hører hjemme i Hamborg, men distribueres over hele Tyskland) – og på den anden side det mere oplagte at sati-



Især kvindelige rappere, som Aziza A og Cora E. diskuterer rappens mandchauvinisme og kønsstereotyper i deres tekster. Cora E. betragtes som den første kvindelige rapper i Tyskland.

Billedet er taget ved en koncert 1996 i "Pfefferberg", Berlin.

Fra Klaus Farin: *Jugendkulturen Zwischen Kommerz & Politik.*

risere over en etnisk stereotyp, den tyrkiske skørtejæger. Rapperen udfordrer på absurd vis en underforstået hvid racistisk lytter: "Du findest die beiden Worte, die passen nicht zusammen" ("Du synes ikke at de to ord [dvs. "sexet" og "Kanake"] passer sammen") – som om det skulle være muligt i hele Tyskland at finde en sådan "du" som ikke var fortrolig med den stereotype fremstilling af den oversexede tyrkiske mand. I et improviseret nummer optaget på tv-kanalen VIVA, udfordrede *Boulevard Bou Fresh Familee* til at forsvare "Sexy Kanake". Tachi havde efterfølgende denne kommentar i *Backspin*: "Hätte er mich auf Platte gedisst oder so, dann wär mir das scheißegal, aber so ... Der sollte froh sein, daß ich ihm kein Ding gezogen habe". ("Hvis han havde været så respektløs over for mig på en pla-

de, havde jeg været skideligeglad, men det her ... Han skal være glad for at jeg ikke trak en skyder frem.")

Denne form for mandchauvinisme er noget som bliver diskuteret igen og igen blandt kommentatorer af rapmusik, men også (og nok så interessant) blandt rapperne selv, især diskuteres emnet af kvindelige rappere som fx Aziza-A og Cora E. som udfordrer kønsstereotyper, fuldstændig ligesom deres amerikanske modstykker og rollemodeller. Men det er ikke kun den traditionelle mandchauvinisme der tages op til diskussion; også nogle af rapmusikkens mere tiltrækkende kvaliteter, herunder især den sproglige udvikling inden for tysk rapmusik bort fra det traditionelle ordvalg hen imod noget der begynder at ligne det berusende og lokalt farvede sproglige festfyrværkeri inden for

amerikansk rap, er begyndt at dukke op. Det afspejles fx i en legesyg, selvforherligende rap af Tachi på *Fresh Familees* nye album, *Wir sind da!* (Mercury, 1997; titlen hentyder til en periode hvor Tachi var væk fra scenen, ifølge *Backspin* som følge af den "traumatiske" episode med "Sexy Kanake"). Titlen på sangen er "Lyrischer Mörder":

*Bin ein reimtückischer, typischer, türkischer lyrischer Mörder
Beförder die Wörter wie Kugeln in deinen Körper!
Ich erörter: die Wörter – Munition; der Abzug – die Zunge
Das Magazin – die Lunge der menschlichen Wumme
...
Biste fit, machste mit bei meinem Wortal Combat.
Jeder Tritt ist'n Hit, kick jede Sorte vom Brett!
Ich komm fett, morde deine Horde komplett!
Bei mir kann man den Tod ordern,
Mußt mich herausfordern, ich bohr dann
Den Reim in dein Ohr lan, und schon biste über den Jordan!
Och Mann!*

"Jeg er en rim-lumsk [på tysk: "reimtückisch" som spiller og rimer på ordet "heimtückisch", "lumsk" eller "ondskabsfuld"], typisk, tyrkisk lyrisk morder / Jeg fyrer ord af, ind i din krop, som var det kugler / Lad mig forklare: ordene – ammunition; aftrækkeren – tungen / magasinet – den menneskelige bulldrens lunge / [...] / Hvis du er i form, kan du afspille mig på Wortal Combat [her spilles der på "Wort", "ord", og computerspillet "Mortal Combat"] / Hvert eneste spark er et hit, jeg sparker hvem som helst ned fra pointtavlen / Jeg er fed ["fett" er det tyske ord for "fed" som bruges inden for hip hoppen om en kraftig, dyb baslyd], jeg vil myrde jer alle sammen! / Hos mig kan man afgive bestilling på døden, / Kom bare an, så vil jeg bore / Mit rim ind i dit øre, mand [her bruges det tyrkiske ord "lan" som bruges i vide kredse blandt de multietniske unge i Tyskland], og så skal du nok komme over på den anden side! / Ja, mand!")

Dette er både hvad angår retorikken og komikken en brutal tekst; den er i fuld overens-

stemmelse med normerne for mandschauvinistisk selvfremsstilling inden for genren, men den fremviser samtidig nogle sproglige færdigheder som ligger langt over gennemsnittet. Den pågældende sang er værd at lægge mærke til som en illustration af intertekstualiteten inden for rapmusikken, i og med at der er tale om et gensvar til *Freundeskreis'* nummer "A.N.N.A.". I denne musikalsk meget stilfærdige, men sprogligt meget behændige og underholdende sang fortælles en klassisk, traditionel boy meets girl-historie. Første vers begynder på følgende måde: "Pitsch patsch naß floh ich unter das / Vordach des Fachgeschäfts ..." ("Pjask sjask våd flød jeg rundt under halvtaget foran butiksruden ..."); det centrale omkvæd lyder: "Immer wenn es regnet muß ich an dich denken" ("Hver eneste gang det regner, bliver jeg nødt til at tænke på dig"); andet vers starter på følgende måde: "Plitsch platsch ..." ("Pjask sjask ..."). I "Lyrischer Mörder" svarer Tachi igen på følgende måde (som led i en hel række "afvisninger" af uidentificerede eller i nogle tilfælde muligvis i høj grad indbildte rivaler):

*Du kleiner Pubs, ich geb dir einen Schubs
Oops! Du schlägst Loops während deines Flugs!
Pitsche patsch klatsch patsch ein verbaler Watsch.
Du bist Matsch, wenn ich quatsch!*

("Din lille lus, jeg giver dig et puf / Hov, du laver loop i flugten! [her spilles på at "loop" både har en betydning inden for luftfart og sampling] / Klip klap klask knald, en verbal lussing / Du er færdig, når først jeg begynder at snakke!")

Det behændige ordspil med ordet "Klatsch" ("klask") – som på tysk betyder både "sladder", "klap"/"applaus" og "klask"/"smæk" – mobiliserer alle disse betydninger ved at anbringe ordet i en række af synonyme, nærhomonymer med beslægtede betydninger og beslægtede onomatopoietiske udtryk. Det er et eksempel på en glæde ved at lege med sproget som karakteriserer det bedste inden for moderne tysk rap. Og en tekst af denne type viser under alle omstændigheder mindst lige så tydeligt som et hvilket som helst eksplicit budskab om at "typiske tyrkere" uanset borgerretlig status tager fuldt og helt del i moder-

ne tysk kultur. Det som vi mangler at få at vide, er om den sproglige diversitet inden for rapmusikken i Tyskland vil blive låst fast som en del af et nichemarked, eller om den vil fortsætte med at blive formidlet og udviklet af nye generationer af mangetungede popkunstnere som nu kan bygge videre på det grundlag som er blevet lagt inden for det sidste tiårs indspilninger.

Noter:

1. Fra sangen "Syrinx", på albummet *Rhapsody Overture*.
2. Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Cambridge, MA, 1993).
3. Vedrørende Tyskland, se artiklen "Update" af Günther Jacob, i David Dufresne, *Rap Revolution: Geschichte, Gruppen, Bewegung* (overs. Jutta Schornstein, Zürich og Mainz, 1997), pp. 270-441; Sascha Lauer mann, *Hip hop als schöne Kunst betrachtet: Lyrische Ausdrucksform im deutschen Rap* (upubliceret kandidatspeciale, Bonns Universitet, 1997) (en stor tak til forfatteren for at have tilsendt mig sit speciale på diskette); Hülya Turhan, "Global Action HipHop" (afsnit 1-5), i *Yazınca Kültür Dergisi / Zeitschrift für Kultur* (Berlin), nr. 13-17, 1996-7. Specifikt om tyrkisk-tysk rap, se Imran Ayata og Annette Weber, "Türkischsprachige HipHop in D", i *Spex*, nr. 8, august 1997, pp. 32-5; Daniel Bax, "Hip-Hop, Hardrock, Popmusik", i *Zeitschrift für Kulturaustausch*, vol. 47, nr. 1-2, 1997, pp. 123-8; Dieter Elflein, "From Krauts with Attitude to Turks with Attitude: Some Aspects of German Hip Hop History", i et kommende nummer af *Popular Music* (en stor tak til forfatteren – som er medlem af gruppen Wahre Schule fra Berlin – for at have sendt mig en kopi af manuskriptet); og især Ayan Kaya, *Constructing Diasporas: Turkish Hip Hop Youth in Berlin* (upubliceret ph.d.-afhandling, University of Warwick, 1997). Af sammenlignende interesse: Joan Gross, David McMurray og Ted Swendenburg, "Arab Noise and Ramadan Nights: Rai, Rap and Franco-Maghrebi Identity", i *Diaspora*, vol. 3, nr. 1, 1994, pp. 3-39; Sanjay Sharma, John Hutnyk og Ashwani Sharma (udg.), *Dis-Orienting Rhythms. The Politics of the New Asian Dance Music* (London og New Jersey, 1996); David Toop, *Rap Attack: From African Rap to Global Hip Hop* (London og New York, 1991).
4. Angela Y. Davis i Dietrich Dietrichsen (udg.), *Yo! Hermeneutics! Schwarze Kulturkritik, Pop, Medien, Feminismus* (Berlin og Amsterdam, 1993), p. 210; jf. Roger Behrens, *Pop Kultur Industrie. Zur Philosophie der populären Musik* (Würzburg, 1996), p. 162.
5. Omkring den æstetiske og politiske dimension af "betydningsbærende" eller kodede metaforer og intertekstualitet i sort amerikansk kultur, se Henry Louis Gates, Jr., *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism* (Oxford, 1988); Houston A. Baker, Jr., *Black Studies, Rap, and the Academy* (Chicago, 1993); Russell A. Potter, *Spectacular Vernaculars: Hip Hop and the Politics of Postmodernism* (New York, 1995).
6. Ifølge en personlig samtale (3. marts 1998). En stor tak til Kyra D. Gaunt, som underviser på Musikvidenskabeligt Institut på University of Virginia, og som har været fortrolig med tilsvarende sorte folkesproglige koder i den sin barndom.
7. Det samme kan siges om forskellige sammensmeltninger af hiphop og jazz, sådan som det fx ses hos Jazzkantine der præsenterer en bred vifte af musikere, producere og rappere bosiddende i Tyskland: *Jazzkantine* (Rap Nation, 1994) og *Heiß und fettig* (BMG, 1996).
8. Udstillingen blev vist i 1995 og som dokumentation indgik bl.a. teksthæfter, videoer, plakater, undervisningsmateriale m.m.
9. Interview, november 1997.
10. For en feministisk tilgang, se Tricia Rose, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* (Hannover og London, 1994). Sangen "Hausmänner und Liebhaber" ("Hjemmegående husfædre og elsker"), af Fettes Brot (inkluderet på kollektivudgivelsen *King Size Dub*, Echo Beach, 1997) er et typisk eksempel på den indtrængende anti-mandschauvinisme hos tyske mandlige rappere (i dette tilfælde i dialog med en kvindelig rapper).
11. Denne historie om teknologi og improvisation er vidunderligt beskrevet i Ulf Poschardt, *DJ Culture. Diskjockeys und Popkultur*, ny udgave (Reinbek bei Hamburg, 1997).
12. Adskillige tyske rapsange forklarer hvad hiphop er; fx "Nur ein Teil der Kultur" (1994) af den (ikke helt ukontroversielle) tyske "Hip Hop-Dronning", Cora E.
13. Denne oplysning har jeg fået at René ("Gadget") Pfennig (DJ, producer og ejer af plademærket Köln Massive) som jeg skylder stor tak for at have givet mig et indblik i mange aspekter af den tyske rapscene. Interview i Köln i juli 1997.
14. Günther Jacob, *Agit-Pop: Schwarze Musik und weiße Hörer* (Berlin og Amsterdam, 1993), pp. 221-2.
15. Et grotesk resultat af dette er Uwe Kind og Erika Broscheks bog og kassettebånd udgivet af forlaget Langenscheidt: *Deutschvergnügen: Deutsch lernen mit Rap und Liedern* (Berlin etc., 1996): "Mit Deutsch bin ich so global / und so international [...] / Mit Deutsch, da öffnet sich die Welt, / Reisen, Bombenjob, mehr Geld. / Der, der lernt, gewinnt, gewinnt" ("Med tysk er jeg så global / og international [...] / Med tysk åbner verden sig / Rejser, superjob, flere penge / Den der lærer, vinder, vinder") (p. 6).
16. Ellis Cashmore, *The Black Culture Industry* (London og New York, 1997).
17. Jeg vil i denne forbindelse gerne takke lederne af disse projekter for velvilligt at have sendt mig en mængde information, herunder cd'er og sågar lp'er.
18. Se Lauer mann, pp. 63f.
19. Se Mark Terkissidis, "Vom Verschwinden der Politik im Multikulturalismus", i Ruth Mayer og Mark Terkissidis (udg.), *Multikulturalismus und Populärkultur*, i trykken (1998).
20. Se Zafer Senocak, "Wann ist der Fremde zu Hause? Betrachtungen über Kunst und Kultur von Minderheiten in Deutschland" og "Die Angst vor der Zweisprachigkeit", i *Atlas des tropischen Deutschland. Essays* (Berlin, 1993), pp. 64-73 og 91-93.
21. Fra nummeret "Wahre Schule in einsneun95" på gruppen Wahre Schules album *Im falschen Geruch von Ghetto hier?* (Er det et falsk rygte at han kommer fra ghettoen?) (What's So Funny About, 1996). Bemærk det parodiske "RassistInnen" og den behændige brug af et centralt "hatte" med forskellig funktion i to forskellige sætninger – et eksempel på den tekstmæssige virtuoso-

- sitet som bliver mere og mere tydelig i tysksproget rapmusik.
22. Den seneste holdningsbaserede kollektivudgivelse er helliget miljøbevægelsen: *Overdose* (BMG, 1997) taler for brugen af genbrugsflasker og er produceret af BUND / Freunde de Erde (Jordens Venner) med finansiel støtte fra Miljøministeriet og Miljøstyrelsen i Tyskland. Mange hiphoppere er dog mere optaget af "Red vinyl"-kampagnen (for en hiphop-DJ der scratcher, er cd'er værdiløse) – som det fx høres på pladen: Various Artists, *Schützt die Rille* (Köln Massive, 1994).
 23. Fx Jacob, i Dufresnes, p. 366.
 24. Kaya, pp. 222-256 ("Contemporary Minstrels"); Lauer-
mann, pp. 85-94.
 25. De fleste kommentatorer af amerikansk rap lever af forskellige afrocentriske, antinationalistiske diskurser. Cashmore leverer et nyttigt korrektiv og understreger at forestillingen om et afroamerikansk, kvasinationalt fællesskab er en fiktion som opretholdes af den "sorte kulturindustri", forstået som en underordnet sektor inden for den transnationale medie- og underholdningsindustri som overvejende ejes og kontrolleres af nogle få hvide.
 26. Lauer-
mann, p. 27, med et citat af rapperen Ben fra gruppen State of Departmentz.
 27. "Krauts"-slagordet blev brugt på forsiden af det nummer af *Spex* hvor Oliver von Felbert har et indlæg med titlen "Euro Hop" (nr. 3, marts 1990, pp.22-27). "Krauts"-albummet og de tyske kulturstrømninger som indoptager sorte anderledestænkende i deres politik, diskuteres af Dirk Scheuring, "Von Hoyerswerda nach Crown Heights", i *Spex*, nr. 1, januar 1992, pp. 37-41.
 28. For en kritik af den tyske presses og fjernsynets dækning af denne begivenhed, se Imran Ayata, "Cartel sieht das aber anders". Der Medienerfolg eines HipHop-Projekts", i *Die Beute. Politik und Verbrechen*, vol. 9, nr. 1, januar 1996, pp. 47-54. Se også Bax; Jacob i Dufresnes, pp. 380-81; Kaya, pp. 226-35. Omkring den tyrkiske dækning, se Kevin Robins og David Morley, "Almanci, Yabanci", i *Cultural Studies*, vol. 10, nr. 2, 1996, pp. 248-54.
 29. Imran Ayata, "Türken vor Nürnberg", i *Beute. Politik und Verbrechen*, vol. 7, nr. 2, februar 1994, pp. 33-4.
 30. Jeg hentyder til Hermann Tertilt's undersøgelse af en etnisk bande-subkultur, af den type som mange rappere referer til – og hvoraf nogle faktisk har en sammenlignelig baggrund: *Turkish Power Boys. Ethnographie einer Jugendbande* (Frankfurt am Main, 1996). Se også Eberhard Seidel-Pielen, "Politik auf der Straße: Türkische Jugendliche zwischen Ohnmacht und Militanz", i Claus Leggewie og Zafer Senocak (udg.), *Deutsche Türken / Türk Almanlar: Das Ende der Geduld / Sabr n Sonu* (Reinbek bei Hamburg, 1993), pp. 37-48 (tyrkisk del pp. 164-74).
 31. Interview i Kiel, november 1997.
 32. Se fx Gunnar Köhne og Ali Kepenek, "HipHop für Atatürk", *Die Zeit Magazin*, nr. 18, 25. april 1997, pp. 16-22 (artiklen omhandler langt mere end blot hiphop).
 33. Se Ayata, "Cartel sieht".
 34. *Der Spiegel*, nr. 16, 14. april 1997.
 35. Se Poschardt, pp. 229f.
 36. Ayan Kaya, personlig oplysning, december 1997.
 37. Se Lauer-
mann, pp. 28-9; *Der Spiegel*, nr. 49, 1996, p. 96.
 38. Ud over soloalbummet *Es ist Zeit* (BMG, 1997) synger hun på den tysk-tyrkiske coproduktion *Bosporus Bridge* (BMG, 1997) med gruppen Orientation, hvor jazz blandes med hiphop, og begge plader har solgt godt ifølge "World Music Europe Chart" (ifølge salgsmaterialet). Aziza-A repræsenterer en kosmopolitisk attitude som hylder en mangeartet, multietnisk kulturel baggrund som noget der giver en rigdom af kulturel kapital. Se Kaya, pp. 252f.; Christoph Rabbat, "Borrowed Beats and Native Tongues: Multicultural Rap in Germany", i *German-American Cultural Review*, nr. 1, forår 1997, pp. 14-17.
 39. I "anderledes-gørelsen" sammenblandes køn og etnicitet, hvilket gør farvede kvindelige rappere (eller litterære forfattere) langt lettere at sælge på mainstreammarkedet (*Tic Tac Toe*). Se Leslie Adelson, "The Price of Feminism: Of Women and Turks", i Patricia Herminghouse og Magda Mueller (udg.), *Gender and Germanness: Cultural Productions of Nation* (Providence og Oxford, 1997), pp. 305-22.
 40. Interview i Köln, juli 1997.
 41. Lauer-
mann, p. 22, note 68.
 42. Alis udtalelse gengives indirekte i Feridun Zaimoglu, *Kanak Sprak: 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft* (Hamburg, 1994), pp. 27-33. For Chuck D's egen position, se Carlton Ridenhour og Yusuf Jah, *Fight Power: Rap, Race and Reality* (Edinburgh, 1997).
 43. Se fx Jacob, *Agit-Pop*, pp. 213f., hvor der refereres til en række pinagtige "rap nyheder" af Falcos type såvel som til pop-rap af den type som Fanta Vier og deres slags repræsenterer.
 44. Interview i november 1997.
 45. Denne tendens ses tydeligt hos Potter, hvis inspirerende bog slutter med de dommedagsagtige ord: "time / is / running / OUT!" ("tiden / løber / UD") (p. 155).
 46. "Ostpower" (1995), sunget af gruppen A.N.T.I., citeret af Jacob, i Dufresne, p. 366. Se også Lauer-
mann, p. 31.
 47. "Etnicitet" defineres på denne måde i T.K. Oommen, *Citizenship, Nationality and Ethnicity: Reconciling Competing Identities* (Cambridge: Polity Press, 1997).
 48. Potter, p. 140ff., om tilegnelsen af historiske koder i forbindelse med undertrykkelsen af jøder og sorte.
 49. Interview i Köln, juli 1997. Shakkahs nummer "Cannabis" findes på kollektivudgivelsen *Orales Vergnügen* (Köln Massive, 1996).
 50. Se Ben Rampton, *Crossing: Language and Ethnicity Among Adolescents* (London og New York, 1995).
 51. Se *Kanak Sprak*, samt senere arbejder som fx "Blue Rondo a la Kanak", i *Spex*, nr. 12, 1997, p. 54.
 52. Lauer-
mann, pp. 83-86.
 53. Albert Ostermaier, *herz vers sagen* (Frankfurt a.M., 1995) og *fremdkörper hautnah* (Frankfurt a.M., 1997); ligeledes José F.A. Oliver, *Lyrik oder Gesang!* (Stuttgart: Fenderton CD, u.å.).
 54. *Anarchist ... to the Front!*, nr. 1, oktober 1995, p. 8.
 55. Zaimoglu, p. 32.
 56. Kaya, pp. 235-7.
 57. *Backspin*, nr. 9, november-december 1997, p. 58.

Oversat fra "Polyglot Politics. HipHop in Germany" (*Debatte*, 6/2 1988) af henrik Houmark.

Tom Cheesman er lektor ved University of Swansea.