

**Hamburger Arbeiten
zur Allgemeinen
Erziehungswissenschaft**

**Eine Auswahl exzellenter
Qualifikationsschriften**

Nr. 21

**Pimpin' & Slangin':
Memphis Rap im
Kontext sozialer
Ungleichheit**

Felix Neu

**Institut für Allgemeine
Erziehungswissenschaft
Fakultät für Geistes-
und Sozialwissenschaften**

**Helmut-Schmidt-
Universität/ Universität
der Bundeswehr Hamburg**

Felix Neu
Pimpin' & Slangin': Memphis Rap im Kontext sozialer Ungleichheit

Hamburger Arbeiten zur Allgemeinen Erziehungswissenschaft Nr. 21
03/2022

url: <https://www.hsu-hh.de/aew/hamburger-arbeiten-zur-allgemeinen-erziehungswissenschaft/>

Am Institut für Allgemeine Erziehungswissenschaft der Helmut-Schmidt-Universität (UniBw Hamburg) entstehen alljährlich einige Qualifikationsarbeiten, die weit über den Durchschnitt hinausragen und es verdient haben, einem breiteren Publikum zugänglich gemacht zu werden. Die vorliegende Reihe *Hamburger Arbeiten zur Allgemeinen Erziehungswissenschaft* dient dazu, exzellente Bachelor-, Master- und Diplomarbeiten vorzustellen. Die Herausgeber/innen möchten hiermit nicht nur jene – mit der Bestnote bewerteten – Schriften präsentieren, die als Beispiel und Vorbild für zukünftige Qualifikationsarbeiten dienen können. Sie sind auch der Überzeugung, dass eine jede dieser *Hamburger Arbeiten zur Allgemeinen Erziehungswissenschaft* einen eigenen, großen oder kleinen, Beitrag zur wissenschaftlichen Diskussion leistet.

Herausgeber/innen:

Prof. Dr. Esther Berner

Prof. Dr. Mechthild Gomolla

Prof. Dr. Carola Groppe

Prof. Dr. Thomas Höhne

Prof. Dr. Arnd-Michael Nohl

Prof. Dr. Olaf Sanders

© The copyright of the paper stays with the author.

Helmut-Schmidt-Universität

Wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung
des akademischen Grades Master of Arts (M.A.) an der Fakultät Geistes- und Sozialwissenschaften der
Helmut-Schmidt-Universität

Pimpin‘ & Slangin‘: Memphis Rap im Kontext sozialer Ungleichheit

Memphis Rap as an indicator and successor of social injustice



von Felix Neu

Betreuung:

Prof. Dr. Olaf Sanders

Dr. Frank Beiler

Professur für Erziehungswissenschaft,
insbesondere Bildungs- und
Erziehungstheorie sowie philosophische
Grundlagen

Hamburg, 23. August 2020

“If they kick me out da club I'll buck 'em in tha parkin' lot”

Three 6 Mafia – Tear Da Club Up (Da Real)

Mystic Stylez, 1995

Vers 3: Juicy J

Inhalt

1. Einleitung	1
2. Das Epizentrum der Kultur: Memphis, Tennessee	11
2.1 Sklaven in der neuen Welt.....	11
2.2 The Song that flows through the music of the whole world.....	17
3. Die Entwicklung von Memphis Rap	20
3.1 Periodisierung und Einordnung des Hip Hop Begriffs.....	20
3.2 Akteure und Strukturen im Hip Hop der 80er und 90er Jahre	23
3.3 Musik aus dem Kofferraum – die Magie des Tapes	39
3.3.1 Amerikanische Träume auf Schienen, Reifen und Magnetbändern	39
3.3.2 The Serial Killaz – Die Geburt	42
3.3.3 Three 6 Mafia – die Perfektion des Sounds.....	48
3.3.4 The End: When the Smoke Clears.....	53
3.4 Hustle and Flow – Memphis Sound und popkulturelle Strömungen	57
3.4.1 Mainstreaming – eine kurze Einleitung.....	57
3.4.2 The Get Down – Musical trifft auf schwarze Kulturgeschichte.....	59
3.4.3 Hustle & Flow	61
4. Die Zeit nach 2000 – Die Trap Era.....	70
4.1 Outkast – Urgesteine aus Atlanta	70
4.2 Die Nachfolger von No Limit – Birdman’s Cash Money Records	79
4.3 Aus der Trap in die Charts.....	84
5. Fazit	92
5. Quellen	98
6. Verpflichtungserklärung.....	105

1. Einleitung

Am 4. April 1968 wurde Martin Luther King Jr. (MLK) im Lorraine Hotel in Memphis, Tennessee von James Earl Ray ermordet. Von seiner Geburt 1929 in Atlanta bis zu seinem Tod in Memphis – vom Pastorensohn zur Führungsperson des Civil Rights Movement, marschierte er einen weiten Weg. Den Weg des friedlichen Zusammenlebens zweier Hautfarben, die in seiner Welt nicht unterschiedlicher hätten sein können – ein Weg gegen die Ungleichheit, die Armut und für die Gleichberechtigung. Durch seinen Vater, der als Pastor die Welt bereiste, stark religiös geprägt und disziplinierend erzogen wurde, wuchs er mit mehreren Geschwistern, im selben Haus seiner Großmutter auf – in jungen Jahren erlebte er schon die Ausmaße der Segregation – denn sein weißer Kindheitsfreund und er mussten in unterschiedliche Schulen gehen und kurz darauf verbot den weißen Eltern, dass sich die beiden Kinder sehen – als MLKs Eltern ihn über die Geschichte der Sklaverei in den USA aufklärten, reagierte er verbittert und wollte alle weißen Menschen hassen, worauf seine Eltern ihn anwiesen immer christlich zu handeln und alle Menschen zu lieben (Oates 1993ff.). Seine ersten Erfahrungen vor Publikum zu sprechen, machte er in der Schule mit dem Debattierclub und gewann Preise. Der Hass, der sich schon seit Kindheitstagen gegen die Ungerechtigkeit der weißen Welt anstaute, wurde durch unterschiedliche Erfahrungen in seiner Jugend und jungem Erwachsenenalter katalysiert. Noch vor seinem Abschluss ging er auf das Morehouse College in Atlanta und studierte Soziologie, er erlangte seinen B.A. im Alter von 19 Jahren (Finkelmann 2013, S. 889). Sein weiterer akademischer Werdegang verlief über Pennsylvania (Bachelor in Theologie) und endete in Boston (Doktorat in systematischer Theologie und Auditor von Philosophien Seminaren in Harvard). Nach erfolgreicher Promotion wurde er Pastor in Alabama (Fuller 2004). Seine ersten politischen Bestrebungen bzw. seinen Einstieg in den Aktivismus fingen mit dem „Montgomery bus boycott“ (1955) an – als Folge der Verhaftung von Rosa Parks (Laurent 2018, S. 13). Als festes Mitglied und Gründer der Southern Christian Leadership Conference (SCLC) setzte er sich dafür ein, dass sich schwarze Christen organisieren konnten, sich die schwarzen Kirchen vereinigten und man friedliche Proteste organisiert – etwa 10 Jahre nach der Gründung der SCLC kündigte MLK an, seinen Fokus auf die Poor Peoples Campaign zu setzen, in diesen zehn Jahren formierte MLK und seine Anhänger landesweiten friedlichen Protest wie das Albany Movement (1961), Birmingham Campaign (1963), March on Washington (1963), St. Augustine (1964), Selma (1964) und New York (1964) – in der

Zwischenzeit schlossen sich ihm die National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) an und in gewissen Ansätzen die Communist Party USA (zumindest Mitglieder dieser) – sein Ziel und das der Anhänger war es immer öffentliche Plätze einzunehmen und die neugewonnen Rechte der Schwarzen repräsentativ zu nutzen/herauszufordern – wie das Sitzenbleiben im Bus und nicht aufzustehen für Weiße oder das Dinieren in Restaurants, Protestmärsche durchzuführen, Reden zu halten und das Wahlrecht einzufordern. Mit dem March on Washington (1963) – einer Idee von Phillip Randolph und Bayard Rustin mit dem March on Washington Movement (MOWM) aus den 50er Jahren gegen die Segregation (u.a. in der Armee der USA im II. Weltkrieg) – schaffte es MLK (der seit den Anfängen Strategien und Ansätze von Randolph und Du Bois übernahm) etwa 1,5 Millionen Demonstranten nach Washington zu bringen und unterschiedliche politische Organisationen mit unterschiedlichen, aber doch gemeinsamen Zielen zu vereinen (Laurent 2018, S. 38-41, 54f. & 191-194). Spätestens nach seiner emotionalen „I Have a Dream“ Rede war sein Legendenstatus klar. King hatte direkte Beziehungen zu dem frisch gewählten Präsident Johnson und seinem Vorgänger Präsidenten Kennedy, die sich mehr oder minder bei seinem Gedanken mit dem „War on Poverty“ angeschlossen oder man sich gegenseitig ergänzte. Das Echo der weißen Vorherrschaft (white supremacy) war aber immer wieder deutlich und laut – neben des gewaltsamen Widerstand weißer Bürger und institutioneller Polizeigewalt, politische Hetzjagd und einem aktiven Programm des FBI, die Bewegung zu unterwandern und zu zersetzen des sogenannten COINTELPRO (gut dargestellt in Spike Lee’s „BlacKKKlansman“ von 2018 in einer Filmszene in welcher Ron Stallworth eine Versammlung der NAACP unterwandern soll und gegen Kwame Ture ermitteln muss). Die zwei vielleicht stärksten Echos, waren einmal der Bloody Sunday in Selma, bei dem Demonstranten ihre Wahlrechte einforderten, worauf ihr Protest brutal und blutig von der Polizei zerschlagen wurde (gut dargestellt im Film „Selma“ von 2014) und das vielleicht heftigste Echo der Ermordung von Präsident Kennedy am 22. November 1963 etwa ein halbes Jahr nach dem March on Washington, der von Lee Harvey Oswald erschossen wurde (obwohl die Gründe hierfür unterschiedliche sein könnten und der Fall und dessen Auswirkungen äußerst komplex sind - hierzu ARRB 1998). Besonders mit dem March on Washington und den Geschehnissen um Selma schaffte sich King mehr und mehr Gehör bei Präsident Johnson und konnte unterschiedliche soziale Projekte wie das Chicago Open Housing Movement (1966) durchsetzen und schritt mit der Poor Peoples

Campaign immer weiter fort – 1968 befand er sich in Memphis um die Sanitation Strikes mit ihrem bekanntem Slogam „I Am A Man“ zu unterstützen – wobei es darum ging, dass schwarze Arbeiter (Müllmänner bzw. Ver- und Entsorger) sich keinen Gewerkschaften anschließen durften und weniger Bezahlung erhielten (sozusagen versklavt wurden), als sie dagegen demonstrierten, erfuhren sie ähnlich wie in Selma brutale Polizeigewalt. MLK, der eine Rede halten wollte, um die Demonstranten zu unterstützen wurde jedoch im Lorraine Hotel von James Earl Ray erschossen (Laurent 2018, S. 16, 183 & 280),

MLK stand besonders für die Armen und Schwachen ein, er wehrte sich gegen den Slogan „Black Power“, weil er seiner Meinung nach den Fokus auf Rasse setzte, anstatt auf Armut und Schwäche, er hatte sich „Power for Poor People“ gewünscht (ebd., S. 5). Rasse (im Sinne des amerikanischen „race“) war zwar weiterhin ein treibender Faktor für Ungleichheit und Armut, jedoch sorgte er sich, dass sein angestrebtes friedliches Zusammenleben zwischen schwarz und weiß, dadurch in Gefahr geriet, weil Menschen den Slogan falsch verstehen könnten. Die Poor Peoples Campaign war gedacht als Projekt, dass sich ausschließlich um Klasse kümmere, nicht die Rasse in den Vordergrund rückte – denn es ging um einen universellen Ansatz Armut zu besiegen, Macht und Wohlstand gerecht zu verteilen, um ein Fundament der Gleichheit zu schaffen, welches Rassismus ohne hin niederringen würde – für MLK war klar, ohne gerechte Verteilung des Wohlstandes bzw. Ende der Armut, kein Ende des Rassismus (ebd., S. 5f.). Der Dualismus der Gesellschaft, wie er schon von Mark Twain oder Michael Harrington (The Other America von 1962) beschrieben wurde, die strikte Unterteilung zwischen schwarz und weiß, wurde von der Black Panther Party und Kwame Ture (Stokely Carmichael) aufgegriffen, worüber sich MLK besorgte, denn für ihn waren Rasse und Klasse voneinander getrennt – für die Black Panther Party galt nach wie vor ein offensichtliches Kastensystem (ebd., S. 6). Johnson übernahm schließlich viele Aspekte des Civil Rights Movement, wie z.B. die „*legal equality*“ aber auch „*economic justice*“ – womit man versuchte die Dualität des Problems anzugehen (ebd., S. 7). Damit lud Johnson seinen War of Poverty gleichzeitig mit Gedanken aus dem Black Empowerment auf – auf ein Ende der Armut, folgt ein Ende des Rassismus. Mit den Gedanken von W.E.B. Du Bois und seinen Erfahrungen in den Slums von Chicago sowie Twains Life on the Mississippi im Gepäck bestückte er die Planung der Poor People’s Campaign mit „*universal policies*“ und einer „*preferential treatment policy*“ (z.B. eine Art von Reparationen oder Fokus im Ausbau von historisch schwarzen

Gemeinden – basierend auf 200 Jahren finanzielle Ungerechtigkeit durch die Sklaverei, eben um die schwarze Bevölkerung „aufholen zu lassen“), um das Ungleichgewicht des Faktors „Rasse“ aufzuwiegen und getreu nach dem Motto „policy change equals change of reality“ – das Abändern von politischen Mechanismen wie Gesetzgebung, Institutionen und Regelungen (systematischer Ansatz) haben wahrscheinlicher einen nachhaltigen Wandel in der Gesellschaft (wie Verhalten) zu Folge, als ein individueller Ansatz (z.B. durch Erziehung Verhalten abändern, ohne die sozialen Umstände eines Individuums zu ändern) – paart man beides, also ein systematischer Ansatz mit einem individuellen Ansatz, kann gesellschaftlicher Wandel nachhaltig sein. Armut war pathologisch immer noch an schwarz sein anknüpft, dennoch war King sich sicher, dass er alle Kräfte sammeln müsse, um auf Bundesebene für Veränderungen zu sorgen, wozu er die Bewohner der wirtschaftlich schwachen Region der „Appalachen“, genauso wie die Latinos und amerikanischen Ureinwohner vereinen müsse (ebd., S. 7ff.). Er wollte dem Kongress aufzeigen, dass ihnen die Antwort fehlte, man keinen Ansatz hätte, um Armut als gesamtgesellschaftliches Konstrukt zu bekämpfen – MLK ging es nicht darum das System umzustürzen oder einen Vergleich zwischen Kommunismus und Kapitalismus aufzuzeigen, sondern er wollte zeigen, wie viele Amerikaner davon betroffen waren und er hatte unterschiedliche Ansätze und Antworten zum Bekämpfen des Problems parat. Es ging ihm um Gemeinsamkeiten, statt Differenzen: *„The unemployed, poverty-stricken white man must be made to realize that he is in the very same boat with the Negro. Together, they could exert massive pressure on the Government to get jobs for all. Together, they could form a grand alliance“* (ebd., S. 8). MLKs Bemühen sollten Früchte tragen und der schwarzen Bevölkerung bundesweit effektiv die gleichen Rechte geben – mit dem Erlangen des Wahlrechtes konnten Afroamerikaner ihre politische Vertretung mitbestimmen und somit Einfluss nehmen auf eine Zukunftsperspektive, anstatt abhängig zu sein von Entscheidungen des weißen Systems.

MLK war nicht der einzige schwarze Aktivist in den USA und seine Denkweise und Philosophie überschneidet sich zwar mit der von vielen, dennoch gab es gänzlich konträre Ansätze des „Black Empowerment“, die unterschiedlichen Zielen und aus verschiedenen Umständen entsprungen sind. Aus der Perspektive der Organisationen sind neben MLKs SCLC noch Kwame Tures Student (Initiator des Black Power Movements) Nonviolent Coordinating Committee (SNCC) und All-African People’s Revolutionary Party (A-APRP), sowie W.E.B. Du Bois NAACP aber auch

Bobby Seals und Huey Newtons Black Panther Party zu nennen (alles in vereinfachte Darstellung). Für diese Arbeit soll der Gedanke eines schwarzen Widerstandes jedoch mit einem kolonial-französischen Philosophen beginnen: Frantz Fanon, der 1925 in Martinique geboren wurde und unter anderem in Algerien während des Krieges als Psychiater arbeitete, veröffentlichte zwei Werke, die eine neue Perspektive auf das Schwarzsein geben – *Black Skin, White Masks* (1952) und *The Wretched of the Earth* (1961) – in *Black Skin & White Masks* geht es darum, wie das Schwarzsein überhaupt entsteht, in welcher Position es ist und wie es konstruiert und rekonstruiert wird. Fanon schreibt aus einer psychoanalytischen Perspektive und hinterfragt welche Auswirkungen die schwarze Haut auf das Individuum hat. Schwarzsein ist für Fanon das Produkt einer weißen Welt – es wird belegt, gewichtet, be- und verurteilt, es steht hilflos und ausgeliefert dem Willen des weißen Systems gegenüber und erfüllt das schwarze Subjekt mit Angst, Trauer, Unterwürfigkeit und lässt das Subjekt sich wertlos fühlen. Bevor dem Kolonialismus gab es kein Schwarzsein, es gab nur Mensch sein, es konnte keine Distinktion stattfinden, weil es keine Unterschiede gab – es gab Unterschiede, aber man machte sie nicht zum Ausdruck der Überlegenheit und als Grund dafür Menschen zu entmenschlichen. Dieses neurotische Verhalten beschreibt Fanon diese Abhängigkeit wie folgt: *„For the black man there is only one destiny. And its white“* (Fanon 1952, S. 12). Laut Fanon geht die Entmenschlichung jedoch so weit, dass um die Überlegenheit des Weißen zu produzieren, Schwarze sich unterlegen fühlen müssen – das funktioniert nur, indem man ihnen ihre Kultur nimmt und ihnen ihrer Identität beraubt – dieser Mechanismus dient der Einhaltung der kolonialen Struktur. Stuart Hall beschreibt diesen Aspekt in *„Das verhängnisvolle Dreieck“* (2017) im extremsten Fall als Diasporasubjekt, denn mit dem Zerfall der offiziellen kolonialen Struktur oder mit dem Vertreiben/Verschleppen von Menschen in andere Länder, verliert das Subjekt sein Zuhause, spirituell wie physisch und wandert durch die Welt als Produkt eines entmenschlichenden Systems – mit dem Aufbau der Kolonien gab man Identitäten, indem man vorherige Identitäten beraubte, zog Landesgrenzen und entmachte Menschen durch dem Entzug von Kulturgut und dem Durchbrechen von intergenerativen Wissenstransfer (Hall 2017, S. 183 oder Fanon 1952 S. 14). Der Titel des Werkes von Fanon beschreibt dabei mit *„Black Skins“* das schwarze Subjekt, dessen Identität man stahl und mit *„White Masks“* der Mechanismus des Kolonialisten dem schwarzen Subjekt glauben zu lassen, es wäre erforderlich dem weißen System zu folgen – man belohnt das Befolgen des Systems und bestraft jegliche

kulturellen Ausbrüche, in dem man z.B. dem schwarzen Subjekt Rechte in der weißen Welt verwehrt (materialistische Denkweisen, Bestreben westlicher Bildungssysteme, christlicher Glaube und patriarchale Familienstrukturen) (Fanon 1952, S. 88f.). Das System weißer Unterdrückung wird in Fanons Werk als psychopathologisch beschrieben, denn das schwarze Subjekt ist immer anders in der weißen Welt, es ist drastisch ausgedrückt Schwarz zu sein die „negative Konnotation“ von Weiß zu sein, man könnte es als Gegenteil bezeichnen, nur dass Schwarz nicht das Gegenteil von Weiß ist, es ist mehr die Schattenseite – und sobald der schwarze Mensch in Kontakt tritt mit der weißen Welt, genau dann entmächtigt ihn die weiße Welt seiner Menschlichkeit und seines Wertegefühls – man porträtiert das schwarze Subjekt als schlecht, hässlich, stinkend, faul, sexsüchtig, Untermensch, dumm und triebgesteuert (als Beispiel die Darstellung von Jim Crow, dem fiktiven Charakter in Theaterstücken von Thomas D. Rice oder Beschreibungen von Immanuel Kant in „Von den verschiedenen Rassen der Menschen“). Fanon geht im letzten Kapitel auf die Hegelsche Phänomenologie des Geistes ein und stellt sie in den Kontext schwarz zu sein, denn Fanon versteht Hegel so, dass das menschliche Selbst nur anerkannt werden kann im Anblick eines anderen Menschen – damit beschreibt er schwarz zu sein als die Abhängigkeit der weißen Haut – oder im Sinne des Kolonialismus/der Sklaverei kann ein Sklave („*the Negro*“) sich niemals selbst befreien, weil es einen Sklaventreiber („*master*“) gibt, er kann nur befreit werden. Wenn es keinen Sklaventreiber mehr gibt, gibt es auch keinen Sklaven mehr, sodass die Identität des Sklaven voll und ganz in der Identität des Sklaventreibers liegt: „*Historically, the Negro steeped in the inessentiality of servitude was set free by his master. He did not fight for his freedom [...] The Negro has not become a master. When there are no longer slaves, there are no longer masters. The Negro is a slave who has been allowed to assume the attitude of a master.*“ (ebd., 219). Seine Gedanken führt Fanon in *The Wretched of the Earth* fort als Zustand im Kolonialismus und es ist von besonderer Wichtigkeit seine Betrachtung von Gewalt darzustellen, denn im Kapitel „*On Violence*“ beschreibt er Gewalt als Sprache, bzw. Kommunikationsmittel zwischen dem Kolonialisten und dem Kolonisierten – durch die Gewalt kann der Kolonialist dem Kolonisierten deutlich machen, dass sie nicht der selben Spezies angehören, denn die weiße Haut ist geschützt vor Gewalt und die schwarze Haut ist Empfänger der Gewalt, Gewalt auszuüben Recht des Weißen und Gewalt zu empfangen Realität des Schwarzen – Gewalt ist damit zielgerichtet, jedoch ohne Ursache und Wirkungsprinzip, denn sie ist Teil des Systems. Der Kolonialismus

gepaart mit der christlichen Mission macht nach weißer Logik das schwarze Subjekt zum Inbegriff des Bösen und Ungezügelter, während das weiße Subjekt durch die Moral Überbringer des Guten ist. Durch dieses System entstehen laut Fanon drei Gruppierungen innerhalb der kolonisierten Gesellschaft – die Arbeiter, die sich dem System beugen, die Intellektuellen die den Werten des weißen Systems folgen und das Lumpenproletariat (Marxistische Kategorie), die Ärmsten der Armen, die die ersten sind, die das System durchbrechen können und Gewalt ausüben, weil sie wie Aussätzige abseits des weißen Kolonialsystems agieren. Sobald das weiße System das Lumpenproletariat kriminalisiert und bekämpft, hat es die Wahl zwischen seinem Untergang oder der Freiheit, der Untergang bedeutet die Sprache des Kolonialisten nämlich die Gewalt zu verneinen. Eine andere Möglichkeit ist es in der selben Sprache zu antworten, denn diese Sprache ist die einzige die das schwarze Subjekt kennengelernt hat und ist eine Sprache, die bis zum Punkt gesprochen werden muss, denn das System wird mit Gewalt antworten und es wird solange antworten, bis es nicht mehr sprechen kann: *„The work of the colonized is to imagine every possible method for annihilating the colonist. On the logical plane, the Manichaenism of the colonist produces a Manichaenism of the colonized. The theory of the ‘absolute evil of the colonist’ is in response to the theory of the ‘absolute evil of the native’”* (Fanon 1963, S. 50). In letzter Konsequenz bedeutet die Kolonie das Ende der indigenen Identität und des indigenen Systems, weshalb für Fanon Gewalt die einzige Sprache ist, die vom Kolonialisten aufgenommen werden kann, jedoch nie verstanden wird, denn im Auge des Kolonialisten ist er nicht der Unterdrücker, sondern der Befreier. Eine ähnliche Betrachtung für die USA hatten Anteile der Black Panther Bewegung, die (Gegen)Gewalt als Konsequenz der Unterdrückung legitimierten und sich damit in Logik und Umsetzung von MLK distanzieren. Unter anderem schreibt Robert F. Williams in „Negros with Guns“ (1962), dem vielleicht wichtigsten intellektuellen Werk in Beeinflussung von Huey Newton dem Gründer der Black Panther Party, eine ähnliche Herangehensweise oder Logik wie Fanon: *„The Afro-American militant is a ‘militant’ because he defends himself, his family, his home, and his dignity. He does not introduce violence into a racist social system - the violence is already there, and has always been there. It is precisely this unchallenged violence that allows a racist social system to perpetuate itself.”* (Williams 1962, S. 76) – damit erklärt er, dass in den USA das Gewaltmonopol bei den Weißen liegt, sollte man also verurteilen, dass sich Afroamerikaner verteidigen, dann belegt man das rassistische System der Unterdrückung. Williams selbst war

Mitglied in der National Rifle Association (NRA) und Befürworter des 2. Amendments („*right to bear arms*“) vor allem für Afroamerikaner, eben weil sie in einem System der Unterdrückung leben müssen. Die segregierten Stadtviertel werden in dieser Logik zur Festung des schwarzen Empowerments, weil die schwarze Bevölkerung in erster Konsequenz der Sklaverei nie dazu gedacht war, Anteil am weißen System als vollwertige Bürger zu haben, sondern nur ausgebeutet werden würden, dass sie sich also „selbstverwalteten“, sah er als Chance für die Freiheit der Schwarzen. Was man in den „cultural studies“ als „Do it Yourself culture“ (DiY) / „DiY ethic“ bezeichnet und dessen Ursprung man im England der 70-90er Jahre sucht, soll in dieser Arbeit als unausweichliches Instrument des schwarzen Widerstandes betrachtet werden und gleichzeitig als Momentum um tatsächliche Freiheit zu erreichen. DiY ist der Ausbruch eines vorgeschriebenen Systems oder Weges innerhalb eines Systems, sodass zum Beispiel die Art der Punk Musik selbst ein gezielter Ausbruch aus dem Mainstream ist, sozusagen ein Protest. McKay beschreibt DiY Culture als „*youth-centred and directed cluster of interests and practices around green radicalism, direct action politics, new musical sounds and experiences, is a kind of 1990s counterculture*“ (1998, S. 2). Der Gedanke hinter DiY hat vor allem als seine Kategorisierung als „*Do it!*“ bzw. „*Action!*“ Mentalität einen gewissen Anspruch für die Freiheitsbestrebung schwarzer Jugendbewegungen, denn diese haben keine andere Wahl als aktiv zu werden, wenn sie im weißen System perspektivlos sind und durch Dezimierungsmechanismen wie Drogen, Gewalt, Selbstjustiz und Gefängnisstrafen unterdrückt werden – der schwarze Aktivismus wird zum „*We have to do it!*“ und ist Motivation im Überlebenskampf (und kann mit McKays Beispiel schon eher mit der „*Scottish people power*“ verglichen werden)– also kulturelle Produktion und politischer Aktivismus (ebd., S. 4 & 7). Es ist nicht zu vergessen, dass mit dem Tod von MLK eine Epoche der schwarzen Führungslosigkeit in den USA anbrach, die frühestens und eher symbolisch durch die Wahl des 44. Präsidenten Barack Obama und seiner zwei Amtsperioden von 2009-2017 endete.

Trotz aller Bemühungen und Erfolge des Civil Rights Movements leiden Afroamerikaner im neuen Jahrtausend weiterhin unter tagtäglichen Gefahren und Diskriminierung. Sie leben in Armut (14,8% aller Amerikaner leben unterhalb der Armutsgrenze, wovon fast 27% Afroamerikaner sind, obwohl sie nur 13,4% der Bevölkerung ausmachen), werden überproportional zu Gefängnisstrafen verurteilt (40% der Gefängnisinsassen sind schwarz und männlich), werden häufiger von der Polizei getötet (31 pro Jahr pro 1 Mio. Afroamerikaner), leiden häufiger an Krankheiten

wie Depression (obwohl je nach Studie und Altersgruppe Latinos ein höhere Wahrscheinlichkeit aufweisen), Fettleibigkeit (38,4%) oder Diabetes (16,4%), sind am häufigsten Obdachlos (zwischen 40-52% aller Obdachlosen sind schwarz – je nach Zählungsweise von alleinstehenden oder Familien) und leben am häufigsten zur Miete, bzw. besitzen zum geringsten Anteil ein eigenes Haus (56,4% bei einer nationalen Hausbesitzerrate von etwa 65%) (Ford 2019, CDC 2020, S. 2, Petersen et. al. 2019, Statista 2020, Cox 2020 & BOP 2020). Die Ursachen dafür sind komplex, zeichnen sich aber durchaus durch die jahrhundertelange Benachteiligung der Afroamerikaner ab (Sklaverei und Segregation). Es ist also spannend zu fragen, wie Hip Hop jungen Afroamerikanern eine Stimme gegeben hat, sowohl die Chance sich künstlerisch zu entfalten, sowie dezimierenden Mechanismen des Ghettos zu entkommen (Drogenhandel, Gangs, Prostitution, Zuhälterei, Gewaltspirale) – viel interessanter wird es jedoch, zu betrachten in welchen Fällen der Hip Hop auch zur wirtschaftlichen Selbstentfaltung beitrug und schwarze Musiker selbstbestimmt, nahezu unabhängig von der weißen Musikindustrie ihre Träume verwirklichen konnten. Besonders der Süden, fernab der Medien Metropolen New York und Los Angeles wurde in den 90ern bis in die 2000er bekannt dafür den Grundstein für Independent Labels im Hip Hop zu setzen. Speziell Memphis bekam dafür bis heute kaum Beachtung, obwohl die Einflüsse vor Ort musikalisch den Sound der heutigen Rapmusik bestimmen, ein Sound, der in die Popkultur eintrat und sämtliche erfolgreiche Musikgenres aus den Charts verdrängte. Die These für die Arbeit ist wie folgt, dass besonders das kriminelle Umfeld Überlebensstrategien aufzeigte, die umgewandelt und ausgenutzt wurden, um in das Musikgeschäft einzusteigen und erfolgreich zu werden. Zweitens soll davon ausgegangen werden, dass der Sound aus Memphis nicht alleinstehend für diese Entwicklung sein kann und drittens das weiße System der Musikindustrie und das weiße System der USA insgesamt Abwehrmechanismen einsetzte, um den Durchbruch und damit den Erfolg junger Afroamerikaner zu verhindern.

Die Analyse von Filmen, Dokumentationen, Zeitschriftenartikeln, Interviews, Podcasts, Musik der Akteure, Musikvideos der Akteure, sowie ausgewählter Expertenliteratur ermöglicht einen Eintritt in eine für Europäer unbekannt Welt. Die Zeitzeugen und Kulturschaffenden beschreiben im Sinne ihrer Erfahrungen und Wahrnehmungen wie Subkulturen entstehen, nur das für sie selbst als Teilhabende der Bewegung, keine Subkulturen entstanden sind. Mit der Betrachtung dieser Quellen kann sich an Sozialisationsräume angenähert werden, die in ihrer Gänze

mit einer gewissen Periodisierung, also einer Vor- und Nachbetrachtung der Geschehnisse aufarbeiten und ggf. verstehen lassen. Strukturen lassen sich schnell auf Grund von soziologischen, besonders empirischen Kerndaten feststellen, zusammen mit einer Brise geschichtlichen Hintergrund entstehen schnell kulturelle Schlüsse über verborgene Welten, die zwar greifbar erscheinen, aber dennoch für den Außenstehenden verschlossen bleiben. Besonders Musik ist eine essentielle menschliche Kommunikationsform, die ganz anders als Sprache funktioniert und sich einreicht in der Rhythmik menschlicher Existenz, sie eröffnet uns unbekannte Welten und gibt Zugang zu ungeahnten Perspektiven – dabei einigt man sich auf Erbschaften und Linien – Musiker beziehen sich aufeinander und treten eine Erbschaft an oder bestimmter Genres oder Stile bei, die eine gemeinsame Sprache sprechen und musikalisch, sowie aber auch sozial und politisch füreinander einstehen – wenn Nina Simone (ca. 1965) „Strange Fruit“ von Billie Holiday (ca. 1939) interpretiert, dann tritt sie das Erbe dieses Musikstückes an, genauso wenn Kanye West diesen Song sampled („Blood On The Leaves“ 2013), dann gehen Welten ineinander über, die in Beziehung stehen und für den Künstler, aber auch das Kunstwerk immer von Bedeutung sind und einander bedingen. Jedoch besteht trotz der erfahrbaren Kunst eine gewisse Hürde, dass diese Kunst nicht zum Konsumgut wird – wie schnell wird aus einer selbstorganisierten Jam, nach wenigen Jahren eine gemanagte Tour – wie schnell wird aus einem eigenproduzierten, eigenvertriebenen Musikstück ein Vertragsdeal mit einem Plattenlabel – damit geht ggf. überhaupt nichts verloren, ganz im Gegenteil, vielleicht entsteht dadurch nur eine größere Schaubühne für die verborgene Welt, aber vielleicht wird auch aus dem Zauber der Kunst, die sich hätte in ihrer Entstehungszeit erfahren lassen, ein Konsumgut einer kapitalistischen Vermarktungsmaschinerie. Diese Maschinerie, egal wie präzise ihre Zahnräder nur drehen mögen, ist auf manchen ihrer vielen Sensoren blind, denn ihr geht es nicht um die Kunst an sich, um den Zauber der Entstehung, schlussendlich schmiert das Verkaufspotential der Kunst selbst ihr Getriebe. Die Musikindustrie ist Teil eines viel größeren Systems, dass nicht nur Marktmechanismen unterliegt, sie kann kulturellen und geschichtlichen Tatsachen nicht entgehen – die manche Bevölkerungsschichten und ihre Ressourcen bewahren und bereichern und andere Bevölkerungsschichten ihrer Ressourcen entmachten und sie ausbeuten. Die Stimmen dieser Menschen lassen sich in den verwandten Quellen finden – ihre Geschichte zählt und lässt sich nicht durch Charterfolge bemessen – sondern sie ist

und bleibt ein Spiegel der Gesellschaft in die die Kulturschaffenden, nicht leben, sondern überleben müssen.

In der Einleitung wurde dargestellt, wie die Bewegung rund um MLK zu einem Wandel der Gesellschaft geführt hat und wie sich seine Sicht von anderen unterscheidet oder ergänzt, in und nach der Zeit der Segregation. Trotz dieses Wandels, der definitiv eine Besserung der Verhältnisse darstellte, kam es dennoch zu keinen wesentlichen Verbesserungen Lebens der Afroamerika (sozio-ökonomisch) – bis zur heutigen Zeit, vor allem mit dem War on Drugs während und nach dem Vietnamkrieges, sogar zu Rückschritten. Im zweiten Kapitel soll grob aufgeschlüsselt werden, wie es zum Subjekt des Afroamerikaners kam und unter welchen Umständen einer weißen Schreckensherrschaft schwarze Menschen kategorisiert und behandelt wurden. Darauf folgt ein kultureller Einstieg in die Welt des Sounds – ein Sound, der besonders am Mississippi Delta entsprang und sich durch die Geschichte afroamerikanischer Musikgeschichte zieht und in der Kultur des Hip Hops überging. Bei der Betrachtung des Hip Hop soll neben der Entstehungsgeschichte und des zeitlichen Rahmens auch aufgeschlüsselt werden und welchen musikindustriellen Bedingungen Memphis Rap entstand. Im dritten Kapitel wird Memphis Rap erläutert, in welcher Lage sich die USA und Memphis befand, welche technischen Entwicklungen die Entstehungen bedingten oder begünstigten und wie die Musik u.a. in popkulturellen Medien wahrgenommen wurde. Als Abschluss soll betrachtet werden, welchen Einfluss Memphis Rap auf Hip Hop nach der Jahrtausendwende hatte und schlussendlich sollen alle Hinweise zusammengetragen werden, wie Hip Hop als Hilfe zur Selbstentfaltung von jungen Afroamerikanern beigetragen hat.

2. Das Epizentrum der Kultur: Memphis, Tennessee

2.1 Sklaven in der neuen Welt

Die Praxis der Sklaverei basierend auf der Entmenschlichung schwarzer Haut hat lange Tradition und ermöglichte unterschiedlichen Nationen Expansion und wirtschaftlichen Wohlstand – die Sklaverei hat bis in die heutige Gesellschaft Auswirkungen und ist systematisch verwurzelt – z.B. im Sprachgebrauch, in wirtschaftlichen Prozessen, Erklärungsmustern, in der Kultur, in den politischen Rängen und in den Institutionen unserer demokratischen Systeme. Besonders die komplexe Lage bezogen auf Amerikas kolonialen Sklavenhandel, bzw. den Sklavenhandel für die neue Welt ist in den Grundzügen westlicher Kolonialisierung und Expansion besonders perfide – weil man sich relativ schnell bewusst machte, dass man ohne

Sklaven keine wirtschaftliche Eigenständigkeit erreichen würde und man in eine neue Welt einmarschierte – Länder beraubte, Ureinwohner ermordete (oder versklavte) und sich sein Land bestellen ließ, im christlichen Geist ganz nach dem Motto „*Dominum terrae*“. In den nördlichen Teilen des Kontinents, also den heutigen USA begann die Geschichte der Sklaverei etwa 1619 in Jamestown („royal Colony of Virginia“) als das schwerbeschädigte niederländische Schiff „White Lion“ zwanzig afrikanische Sklaven an Land und die Besatzung diese gegen Essen und Dienstleistungen wie Reparaturen tauschte. Zu diesem Zeitpunkt arbeiten vor allem englische Bedienstete und Leibeigene eingesetzt als Arbeitskräfte auf den Feldern und man versprach ihnen nach englischem Gesetz nach sieben Jahren Freiheit und Land – für die afrikanischen Sklaven galt obwohl versprochen diese Gesetzgebung nicht, weil sie durch ihre Eigenschaft als Staatenlose nicht unter dieses Gesetz fallen würden – 1641 legalisierte die englische Krone die Sklaverei und die Sklaven/Sklavinnen gingen offiziell in den direkten Besitz über – der englische König Charles II erkannte die Wirtschaftlichkeit der Sklaven und gründete 1660 die „*Royal African Company*“ – eine Institution zum direkten Sklavenhandel (aber auch Gold und Elfenbein) zwischen der neuen Welt und der englischen Kolonie Gambia in Afrika (Donoghue 2010, S. 950f.). Man behandelte die Sklaven wie Vieh und gebot über ihren Körper, ihre Sexualität und ihren Willen, sperrte sie in Käfige und zwang sie unter schwerer Gewalt zur Arbeit auf Plantagen (der sogenannten „*Mas-sensklaverei in der amerikanischen Landwirtschaft*“) und versklavte ihre Kinder unter der Regel „*partus sequitur ventre*“ also Sklave durch Geburt (Zeuske 2013, S. 180ff.). Neben der Arbeit auf der Plantage aber auch dem Bergwerk, gab es noch die Haussklaverei, worunter Handwerker und Bedienstete fielen (ebd.). Insgesamt entwickelte sich eine Kultur der Sklaverei, ein System zwischen Seeleuten, Kolonialisten, Adligen und unterschiedlichen Profiteuren sowie Sklaverei als Bedingung von wirtschaftlichem Erfolg wie bei Edelmetallen, Baumwolle, Tabak, Kakao, Kaffee und ganz besonders dem Zucker – die Entmenschlichung und die Gewalt, die man mit christlichem Glauben rechtfertigte – verändert nicht nur den Blick auf heutige Zustände, sondern ändern den Ansatz der Protestantismusthese von Max Weber nicht nur den Anbeginn des Kapitalismus, sondern eines Kapitalismus als endwürdiges rassistisches System (Geulen 2017, S. 32-37). Gleichzeitig mischt es der Aufklärung einen bitteren Beigeschmack bei, denn große deutsche und französische Philosophen wie Hegel, Heidegger, Kant, selbst schon vor ihnen Luther (Antisemit), hielten nicht an der Gleichheit der Menschen fest – besonders wenn

Hautfarbe mit ins Spiel kam: Man unterteilte Menschen in Kategorien der Unter- und Über-ordnung und prägte den Rassebegriff (so z.B. Kants „Von den verschiedenen Rassen der Menschen“ (1775) oder Hegels „Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte“ (1837)). 1807 wurde der Handel seitens der Englischen Krone verboten und das Zeitalter der formalen Sklaven/Sklavinnen wandelte sich langsam zum Zeitalter der informal Sklaven/Sklavinnen über – bis dahin brachte man etwa 12.000 Sklavenschiffe (etwa 400.000 Sklaven und Sklavinnen oder grob 4% des gesamten transatlantischen Sklavenhandels) unter britischer Flagge zwischen 1526-1866 in die neue Welt insgesamt befanden sich um 1866 etwa 4 Mio. Sklaven und Sklavinnen in den heutigen USA (ebd., S. 342, 459f. & US Census Bureau 1864). Mit dem Ende des transatlantischen Sklavenhandels 1806 (bis etwa Mitte des 18. Jhd. stellten die meisten Nationen den Sklavenhandel ein) fing der „innerländische“ bzw. interkontinentale Sklavenhandel und transatlantische Sklavenschmuggel an – durch die Wirtschaftlichkeit der Sklaverei, wollte man sich nicht von der „günstigsten menschlichen Arbeitsform“ trennen, sodass man Anfang vor allem mit Brasilien und Kuba zu handeln, die unter portugiesischer sowohl spanischer Flagge weitaus mehr Sklaven/Sklavinnen in die neue Welt einschiffte (etwa 39% aller Schiffe – ebd., S. 342 & 460) – der Handel war enorm und wird schnell bemerkbar bei der Diskrepanz zwischen 400.000 Sklaven/Sklavinnen bis 1808 und etwa 4 Mio. Sklaven um 1866. Als 1860 Lincoln mit den Republikanern die Präsidentschaftswahl gegen die Demokraten gewann, löste das den Beginn des Sezessionskriegs aus – denn der Süden, der wirtschaftlich abhängig war von der Sklaverei wehrten sich mit Sezessionen und gründeten die Konföderation (South Carolina, North Carolina, Texas, Mississippi, Florida, Alabama, Georgia, Louisiana, Virginia, Tennessee, Missouri, Kentucky, Teile Arizonas und Arkansas), obwohl Lincoln bereit war die Sklaverei beizubehalten – denn eigentlich ging es ihm neben den moralischen und ethischen Aspekten (immerhin glaubte er an die Vorherrschaft der Weißen – Louis 2009), vordergründig darum, dass alle Mitglieder der Union gleich auf waren und dass bei der Erschließung des Westens, reiche Sklaven- und Großgrundbesitzer nicht alle Ländereien erkaufen konnten und man dadurch Monopolbildung unterbindet. Der Süden, der den ersten Angriff auf ein Fort in North Carolina wagte und gewann, löste den endgültigen Kriegsbeginn 1861 aus und konnten einige Schlachten gewinnen, bis 1863 die Wende kam und der Norden in die Konföderationsgebiete einmarschierte und schlussendlich mit der Kapitulation von General Lee 1865 gewann – der Sieg gegen die Südstaaten bedeutete das Ende der Sklaverei mit dem

13. Amendment, dass 8 Monate nach der Kapitulation in Kraft trat: *„Neither slavery nor involuntary servitude, except as a punishment for crime whereof the party shall have been duly convicted, shall exist within the United States, or any place subject to their jurisdiction.“* (drei Jahre später folgte das 14. Amendment, dass alle Menschen gleich seien)– jedoch folgten auf etwa 240 Jahre Sklaverei etwa ein weiteres Jahrhundert Segregation unter den sogenannten Jim Crow Laws, die vor allem in Kraft traten mit der Entscheidung des obersten Gerichtshof im Fall „Plessy gegen Ferguson“, dass zwar alle Menschen gleich seien, jedoch dass die Hautfarbe einen Menschen nicht davon befreie diskriminiert zu werden („separate but equal“) (Nowak & Rotunda 2012, S. 818).

Ein Jahr nach dem Ende des Sezessionskriegs brach der Baumwollhandel in der wiederhergestellten Union unter anderem auf Grund ein. Die schwarze Population in Memphis stieg zwischen 1860 von 3000 rasant auf etwa 20000 bis 1865 an und stieg danach stetig (Hardwick 1993, S. 111). Ein Jahr später griffen weiße Polizisten, Arbeiter, Geschäftsleute und Feuerwehrmänner ehemalige Soldaten des „Third United States Colored Heavy Artillery Regiment“ vor Fort Pickering einer Kaserne der Union an – das Regiment war eines der letzten „farbigen“ Regimenter, die aufgelöst wurden und teilweise in die neue Armee integriert werden sollte. Die Angriffe weiteten sich aus und fokussierten mehr und mehr schwarze Gemeindezentren, Kirchen und Schulen in South Memphis – am vierten Mai 1886, zwei Tage nach dem Beginn der Angriffe, entsandte die Armee Soldaten, um die Aufstände zu beenden, wobei jedoch zwei Weiße und 46 schwarze Menschen ums Leben kamen, hunderte schwarze Männer und Frauen waren verletzt und/oder ausgeraubt, mindestens vier schwarze Frauen wurden vergewaltigt und vier Kirchen, zwölf Schulen und 91 Gebäude wurden abgebrannt (ebd., S. 109 – Zeitzeugen berichten, dass die Angriffe ausbrachen, weil irische und schwarze Männer durch die Abschaffung der Sklaverei am Arbeitsmarkt konkurrierten – die Zeitung argumentierte sogar, dass hätte man das Regiment abgezogen und sich nicht nieder lassen, dann wäre es zu keiner Konfrontation gekommen – es wäre eine Provokation gewesen, die man mit dem Abzug hätte verhindern können (ebd.,). Hardwick stellt fest, dass es besonders auffällig ist, dass nur der geringste Teil, der auf die Straße ging, tatsächlich mit den Schwarzen hätte auf dem Arbeitsmarkt konkurriert, die meisten die auf die Straße gingen übten Berufe aus oder besaßen Geschäfte, in die Schwarze direkt nach Ende der Sklaverei hätten gar nicht einsteigen können, denn sozusagen qualifizierten sie sich nur für Hilfsarbeiten (ebd., S109f.). Hardwick stellt die Vermutung auf, dass

die Aufstände davon ausgingen, dass die weiße Bevölkerung sich durch Schwarze in Uniformen der Union (sowie das Besitzen von Schusswaffen) haben provoziert gefühlt – denn nach der Gesetzgebung der Südstaaten hatten sich Schwarze weiterhin unterzuordnen, jedoch stand ein schwarzer Mann in Uniform der Union für Autorität und Gesetzesmäßigkeit, sowie für eine Abänderung der Hierarchie/Positionierung innerhalb der Gesellschaft – man müsste sich ihnen unterordnen und das brach das Narrativ der jahrhundertlange Sklaverei (ebd.). Diese neue Ordnung, zerbrach das Weltbild vieler weißen Südstaatler, deren Kultur und wirtschaftlicher Erfolg bedingt war von Sklaverei – das gesamte soziale Leben war immer mit dem Aspekt verbunden, dass man einer höheren Klasse angehörte, obwohl man vielleicht zur sozialen Unterschicht gehörte, es war ein Kastensystem und die weiße Haut triumphierte in der Logik des Südens immer über die der schwarzen Haut. Der Aufstand und der Angriff auf diese schwarzen Soldaten in Uniform, war also kein Angriff auf die Union, oder dessen Armee, es war ein Angriff auf die Eigenschaft eines schwarzen Mannes Mensch zu sein und damit der Versuch das Kastensystem aufrecht zu erhalten, selbst um allen schwarzen Menschen zu zeigen, dass es keinen Wandel geben wird und man sich gezielt gegen diesen stellte. Vor den Übergriffen, machte man etwa 1863 Memphis zum Depot für schwarze Soldaten der Union – vielen junge Männer wollten sich verpflichten, denn die Armee, sowie Memphis als Stadt (im Vergleich zu den Dörfern und Kleinstädten), boten eine Perspektive und gleichzeitig Schutz für sie selbst und für die Bevölkerung. Immer mehr kamen in die Stadt, weil sie von Milizen vertrieben wurden und auf dem Land ungeschützt waren. Bis zum Ende des Krieges dienten etwa 39% aller schwarzen Männer zwischen 18-45 in der Armee der Union (ebd., S. 112). Weder die weiße Bevölkerung noch die Offiziere in der Union waren zufrieden mit dem Umstand, dass sich schwarze Siedlungen um Fort Pickering bildeten und man beschwerte sich bei der Armeeleitung (ebd., S. 113f.). Immer mehr schwarze Soldaten und deren Familien waren finanziell abhängig und wurden allein durch die Armee versorgt – immer wieder war die Aushändigung des Solds stockend und es kam zu Problemen mit Vermietern oder der Beschaffung von Nahrungsmitteln. Gleichzeitig beschwerten sich Plantagenbesitzer, dass ihnen Arbeitskräfte fehlen würden, denn ein großer Teil der schwarzen Bevölkerung diente in der Armee oder war direkt abhängig vom Sold des Mannes – die Unzufriedenheit in Memphis wuchs in vielerlei Hinsicht, so beschrieb man die Schwarzen als faul, unzuverlässig und kriminell – man bezeichnete sie als nutzlos und forderte ein Einschreiten der Politik (ebd., S. 114). Im

Sommer von 1865 entschied man sich dazu, dass man mehr und mehr Schwarz zurück in die ländlichen Teile um Memphis herum, umsiedeln müsse – hier brauchte man Arbeitskräfte für die Plantagen – man patrouillierte die Straßen von Memphis mit Soldaten und sperrte alle „Herumtreiber“ ein und zwang sie Arbeitsverhältnisse auf den Plantagen einzugehen (ebd., S. 114f.). Nach unterschiedlichen Widerständen gegen Dudley, der diese Praktiken einführte, sorgte dafür, dass er seines Amtes enthoben wurde (bzw. versetzt wurde), dennoch führte man ähnlich Praktiken fort, denn man befürchtete eine humanitäre Krise im Süden durch Lebensmittelknappheit – eben weil die Landwirtschaft ohne das System der Sklaverei nicht funktionierte (ebd., S.116). Unterschiedliche schwarze Demonstranten waren bereit sich mit der Politik und den Farmern zu einigen, dass mehr schwarze Männer und Frauen bereit wären wieder auf den Plantagen zu arbeiten, wenn man sie gerecht behandeln würde. Nicht nur die Proteste der schwarzen vermehrten sich, auch die Präsenz in der Stadt selbst, immer wieder gab es Versammlungen und Militärparaden der schwarzen Regimenter in der Beale Street oder ging auf Polizeibälle im Sommer von 1865 – worauf Brigadegeneral John E. Smith die Festlichkeiten untersagte, weil sie öffentliches Ärgernis zu Folge trugen (ebd., S. 117). Immer wenn Polizisten die Bälle und Festlichkeiten der schwarzen Militäreinheiten unterbrachen, kam es zu gewaltsamen Reaktionen auf beiden Seiten – in den Folgemonaten gab es weitere Provokationen auf beiden Seiten, wobei die der schwarzen Bevölkerung besonders kritisch beäugt wurden, weil man ein solches Verhalten während der Sklaverei sich nicht hätte erträumen können (ebd., S. 118). Zeitzeugen berichteten, dass eine Schlägerei am 30. April 1866 zwischen ehemaligen schwarzen Soldaten, die letzten die aus dem Dienst nach der Auflösung ihres Regiments entlassen wurden (und kein Entlassungsgeld – „*discharge pay*“ - bekamen) und mehren Polizisten ausbrach – dieses Geschehen und die Vorkommnisse der vorherigen Monate, der Auslöser für die Übergriffe und Proteste der weißen Bevölkerung Anfang Mai 1866 waren (ebd.). Man richtete die Gewalt gezielt gegen die schwarzen Veteranen, weil sie als Symbol des neuen Systems und des „*black empowerment*“ standen (ebd., S. 120f.).

Die Memphis Riots von 1866 passierten im selben Jahr als die „Jim Crow Laws“ bzw. „Black Codes“ in Tennessee in Kraft traten und diese vollzogen den kompletten Wandel in eine Schattengesellschaft – als Teil der USA musste man sich an die Amendments der Konstitution halten, jedoch konnte man mit dem Rückenwind des Gerichtsurteils der obersten Gerichtshofes ein neues diskriminierendes System der

alten Weltanschauung etablieren oder unterschwellig das alte System weiterführen – je nach Betrachtungsweise. Für die Bevölkerung trennte sich das soziale Leben in schwarz und weiß – wo es vorher ein klares Kastensystem gab, zwischen Sklave/Sklavin und Besitzer/Besitzerin – gab es jetzt zwei Welten, die wo immer es Überschneidungspunkte gab, die Gewalt der alten Herrschaftsform sich sichtbar machte. Es ist also kein Wunder, dass sich der Ku Klux Klan im Jahre 1865 in Tennessee gründete und man bis 1920 bundesweit 4 Millionen Gleichgesinnte rekrutierte und man 1866 in Memphis gezielt Schwarze lynchte. Ab da kein Einzelfall weder im Süden noch in Memphis ein Einzelfall – das „Lynching Site Project Memphis“ (LSP) zählt fast jedes Jahr ab 1865 mindestens einen Lynchmord auf bis ins Jahr 1939 und zeigt damit die abscheuliche Wahrheit der amerikanischen Nation auf – die Organisation verbündet sich mit dem Movement von Bryan Stevenson, der versucht die etwa 4000 Fälle der Lynchjustiz zwischen etwa 1850 und 1950 aufzuklären und aufzeigen (Webseite LSP). Im Süden etablierte sich ein System des Hasses – die Memphis Riots waren nur der Anfang eines unterschweligen Terrorregimes, dass bis heute andauert.

Mit dem Civil Rights Act 1964 (aber auch 1960 & 1968) endete die Segregation nach etwa 100 Jahren – man entmenschlichte die schwarze Haut, entriss sie gewaltsam ihrer Heimat, sperrte sie in Käfige oder kettete sie an, schiffte sie in die neue Welt, versklavte sie und ihre Kinder für etwa 200 Jahre, baute darauf eine Wirtschaft auf und generierte eigenen Reichtum, vergewaltigte, folterte und tötete sie, um sie schlussendlich fast ein weiteres Jahrhundert in erniedrigender und menschenunwürdiger Segregation leben zu lassen.

2.2 The Song that flows through the music of the whole world

„*To the black people of the Delta, who created a Mississippi of song, that now flows through the music of the whole world*“ (Lomax 1993). Der Blues, so beschreibt ihn Lomax, ist ein jahrhunderter Alter Gesang (aus der West-Afrikanischer Tradition), der dich Nachts nicht schlafen lässt – Blues entsteht aus den Ängsten und aus dem Schmerz – er erinnert sich, dass er mit seiner Freundin nachts ins Ghetto schlich um ihn zu hören und dass der Blues sich schnell zur Musik der Partynächte wurde – obwohl er doch von Grund auf den Herzschmerz transportiert und das Leiden der afroamerikanischen Geschichte in sich trägt (ebd., S. x-xi & S. 64) . Er und sein Vater John A. Lomax besuchten die ländlichen Gegenden und nahmen die Musik der Arbeiter auf und spielten Musik mit ihrem tragbaren Plattenspieler, an Orten

wo die Zeit stehen geblieben war und es keine Elektrizität gab. Die beiden sind bekannt dafür amerikanischen Folklore festzuhalten und zu archivieren – dabei fokussierten sie sich auf die Südstaaten und auf afroamerikanische Musikbeiträge. Lomax beschreibt diese Tätigkeit als „*giving a voice to the voiceless*“ und tatsächlich nahmen sie Musiker wie Uncle Rich Brown, James Baker, Moses Platt oder Lead Belly auf (ebd., S. xii). Sie strebten mehr und mehr einen wissenschaftlichen Ansatz der Feldstudie an, mit der Unterstützung der Fisk University. Er stieß jedoch teilweise auf Widerstand der schwarzen Wissenschaftler, denn laut seinen Aussagen, waren sie der Idee „unbelesene“ Schwarze zu porträtieren kritisch eingestellt (ebd.). Für ihn war seine Arbeit jedoch maßgebend und eine Selbsterkenntnis, denn es ermöglichte ihm, als weißen Südstaatler, die Kehrseite der Medaille zu sehen, wie die andere Perspektive der Segregation aussieht (ebd., S. xiv-xv). Der Blues als Musik der schwarzen Arbeiter und ehemaligen Sklaven, wurde jedoch nicht am Mississippi bekannt, sondern eher mit Mamie Smith 1920 in New York – der wahrscheinliche erste aufgenommene Blues Song „That Thing Called Love“ auf Okeh Records, zeigte aber die Unterschiede bezogen auf Möglichkeiten für schwarze Musiker zwischen dem konservativen Süden und dem liberalen Norden auf – während Ma Rainey als junges Mädchen schon im Chor sang und nach eigenen Aussagen 1902 Blues sang – konnte sie erst 1923 ihre erste Aufnahme mit „Bad Luck Blues“ veröffentlichen (Palmer 1981, S. 44). Nicht zu vergessen ist aber auch W.C. Handy als „father of blues“ – mit St. Louis Blues und Memphis Blues, beide etwa um 1912 und 1914. Nichtsdestotrotz können die Arbeit von Lomax, noch die Veröffentlichungen von Mamie Smith, W.C. Handy oder Ma Rainey bestimmen, wann der Folklore übergegangen ist in Blues – u.a. wegen der Unterdrückung der schwarzen Bevölkerung und fehlender Aufzeichnungsmöglichkeiten. Im Kontext des Delta Blues, Blues allgemein oder der Musikkultur entlang des Mississippi fällt immer wieder der Name einer bestimmten Straße, im Herzen einer gebeutelten Stadt: „*Memphis and Beale Street, the home the blues, lay just ahead, and I had a terrible thirst*“ (Lomax 1993, S. 4). Die Stadt, wo Lomax sonst „*alley blues and hallelujah spirituals [...] the best art our country has produced*“ hörte, verneinte seinen Wunsch diese Musik zu hören, denn die Jim Crow Laws trennten Läden für schwarze und Läden für weiße strikt „*this is a colored place*“ – vielleicht auch ein Grund für den Erfolg weißer Musiker in Nashville zu dieser Zeit – die Polizei kontrollierte die Zustände in der Beale Street und Lomax hatte Probleme in Kontakt mit Sängern zu treten (ebd., S. 5). Was Lomax 1942 erlebte, etwa 80 Jahre nach den

Memphis Riots, war eine Zeitreise, denn im Süden blieb die Zeit stehen – schwarz und weiß lebte nebeneinander und jede Interaktion wurde überwacht und gemaßregelt. Hiermit wird deutlich, weshalb Sam Phillips 1952 Sun Records gründete – es war für ihn unverständlich wie der Kultur der Schwarzen im Süden keine Beachtung geschenkt wurde und dass die Musik der Beale Street so wenig Aufmerksamkeit bekam – während Nashville als Musikstadt bekannt wurde und zahlreiche große Konzerthallen erbaute wie das Ryman Auditorium (1892), Nashville Masonic Theatre und Grand Opera Haus (beide vor 1888) war Memphis mehr das Herzstück der Musik, aber nicht der Ort wo die weiße Bevölkerung sich Musik anhörte. Obwohl Nashville ebenfalls von hoher militärischer Relevanz war und durch die Präsenz von Generalmajors William S. Rosecrans etwa 50.000 Mann starkem Heer zu einer der größten Städte im Süden anwuchs – gab es für die schwarze Bevölkerung kaum Chancen sich in der Stadt niederzulassen – bis heute gibt es eine starke demographische Differenz zwischen Memphis und Nashville – in Memphis machen Afroamerikaner 65,5% der Population aus, in Nashville hingegen sind etwa 55% der Bevölkerung weiß und nur 27,3% weiß – nicht überraschend ist auch die Armutsrate in Memphis 10% höher bei etwa 27% (Data USA 2020 a & b). Vor allem zur Zeit der Segregation, war es also kein Wunder, dass immer mehr schwarze in den Rust Belt abwanderten, um dort Arbeit zu finden und schlussendlich sich schwarze Plattenfirmen wie Motown gründeten (1959). Es ist also nicht verwunderlich, dass der musikalische Fluss echte Chancen für schwarze Musiker und Entrepreneurere erst im liberalen Norden schaffte, die aber auch in weißen Plattenläden im Süden zu kaufen waren – zurück zu Sun Phillips und seinen rebellischen Schachzug schwarze Musik (zu der Zeit als abfällig „race records“ betitelt, um für weiße Konsumenten die Herkunft der Musik zu deklarieren) segregierten Süden aufzunehmen und herauszubringen, nicht dass es schon vorher vereinzelt Aufnahmen dieser Musik gab (wie die Arbeit von Lomax und seinem Vater), aber in die Industrie einzusteigen, die wie bis heute aus L.A. und New York gesteuert wird, war nicht ohne und hatte ihren Erfolg u.a. auch dem Civil Rights Movement zu verdanken (Davis 2011, S. 74). Phillips nahm schon frühzeitig B.B. King auf und produzierte ihn, noch bevor er einen Vertrag mit einer Plattenfirma aus L.A. einging – danach folgte die Gründung von Sun und die Arbeit mit Ike Turner, dem vielleicht echten „King of Rock’n’Roll“ – obwohl Turner die Musik prägte, war es niemand geringeres als der junge Elvis Presley, der sich die Tanzschritte auf der Beale Street abschaute und sich von der Musik inspirieren ließ – er nahm ebenfalls

in den Sun Studios unter der Leitung von Philipps auf – bei Johnny Cash ist die Geschichte seiner Karriere nicht viel anders – seine Anfänge lagen auch bei Phillips und er übernahm viele Songs der afroamerikanischen Folklore aus der Gegend und von Sängern, die in der Beale Street aufnahmen – alle sind bis heute Legenden und trugen den Schmerz des Blues auf ihre Art mit sich – im Sumpf der Drogen, der Gewalt und der Depression. Ein weiteres Kapitel in Memphis schrieb Hi Records und Stax Records mit ihrer Gründung 1957 (auch Gold Records, Gründung etwa fünf Jahre später) – ebenfalls von weißen Musikern gegründet – waren sie die Geburtsstätte des Memphis Sounds (oder auch Memphis Soul) – Plattenfirmen sind dabei so interessant, weil sie dem Folklore einen Platz in der Geschichte geben – dadurch lässt sich nachweisen, inwiefern schwarze Musik stattgefunden hat – man kann sie hören und Nachforschungen anstellen – sie sind der Hinweis darauf, dass es eine ausgeprägte Musikgeschichte gab, die aufeinander aufbaut, nur dessen Geschichte man im Süden gezielt zensiert und dezimiert hat. Gleichzeitig sind aber Plattenläden wie Satellite Records (der Plattenladen aus dem Stax Records entsprang) genauso wenig zu unterschätzen, denn sie boten einen Ort des Rückzugs, der musikalischen Konversation, der Verbreitung der Musik und des Konsums, um damit die Chance auf ein besseres Leben für schwarze Musiker zu steigern – etwa 1000 Plattenläden von schwarzen Besitzern, soll es im Süden zur Zeit der Segregation gegeben haben – wie z.B. Snoopy's Records in Durham, NC (Davis 2011, S. 71f.). Der Memphis Sound unter Legenden wie Issac Hayes, der an Orten wie dem alten Kino, welches zu Stax Records wurde, aufgenommen wurde ist das rhythmische Rückgrat des Sounds, mit dem sich diese Arbeit beschäftigt – der Mississippi des Sounds fließt von den Plantagen in die Beale Street und manifestiert sich in den improvisierten DiY Studios der DJs und MCs in den Ghettos von Memphis: „*The south has influenced every form of music [...] popular music we can think of*“ (Charlie Braxton 2004 in “Untold Story of Southern Hip-Hop”, 9:46-9:52).

3. Die Entwicklung von Memphis Rap

3.1 Periodisierung und Einordnung des Hip Hop Begriffs

Die Geschichte des Hip Hop fängt ohne Zweifel am 13. August 1973 mit der ersten Blockparty von DJ Kool Herc an und ist eingebettet in eine Jugendkultur des urbanen Raums von New York. Legendäre Breakdance Crews, DJ Soundsystems und Graffitikünstler agierten aus heruntergewirtschafteten Stadtteilen und manifestierten somit ihren eigenen Lebensstil im abseits der Normgesellschaft, die nicht nur

das bankrotte New York selbst, sondern auch ihre Bewohner im Stich gelassen hatte. Während die weiße Bevölkerung in die Vororte floh, viele Häuser brannten und der Blackout von 1977 als Katalysator die DJ Szene in New York befeuerte, entstand mehr und mehr Zusammenhalt und damit eine Identität auf den Straßen New Yorks. Kreativität als Antwort auf fehlende Bildungs- und Karrierechancen sind genauso wenig überraschend wie Ganggewalt und der Ausbruch der amerikanischen Drogenpandemie. Die Kreativität, sowie die Kriminalität konnten zwar nicht gleichermaßen, aber immerhin vielen jungen Perspektivlosen eine Chance auf finanzielle Absicherung geben, sodass aus privaten Feiern wie von DJ Kool Herc zu professionell organisierten Veranstaltungen wurden, DJs mit ihrer Musik als Residents in Clubs auflegen konnten oder mit ihrer Entourage auf Touren gingen. Hip Hop muss also nicht nur als Jugendbewegung und Kultur verstanden werden, sondern auch als eigenständige Perspektive, die neben, ggf. sogar fernab von etablierten Systemen funktionieren kann. Somit lässt sich die Geburtsstunde der Hip Hop Kultur und damit den Anfang des zeitlichen Rahmens dieser Arbeit auf den 13. August 1973 setzen. Obwohl viele übernommenen Aspekte weiterentwickelt wurden und sich die Hip Hop Kultur tatsächlich als Bewegung verstehen muss, denn MCing kann zurückgehen auf die Art wie man in den Straßen New Yorks gesprochen hat - „Jive“, die Art wie die Vorfahren Afroamerikaner in der Griot Kultur Geschichten übermittelt haben oder Spoken Word Art mit den Anfängen bei Pigmeat Markham (ca. 1945) oder Cassius Clay (Boxlegende Muhammed Ali) mit „I am the Greatest (1963). DJ Kool Herc übernahm auch beim DJing viele Aspekte seines Heimatlandes Jamaica, bei dem der DJ als Selecta bezeichnet wurde und das Kollektiv um den DJ als Soundsystem (mit Inbezugnahme des tatsächlichen Soundsystems als Musik-Komplettanlage/Lautsprechersystem).

KRS-One ein Urgestein der Kultur beschreibt auf Twitter Hip Hop wie folgt: *„Hip is to know, it’s a form of intelligence. To be hip is to be update and relevant. Hop is a form of movement, you can’t just observe a hop, you gotta hop up and do it. Hip and hop is more than music. Hip is the Knowledge, hop is the Movement. Hip and Hop is Intelligent movement.“* Damit verfolgt er den Kerngedanken der Theorie der fünf Elemente nach Afrika Bambaataa: DJing, MCing, BBoying, Graffiti und Knowledge. KRS-One geht sogar noch tiefer, als den Fokus alleine auf eine Kategorisierung zu setzen und verfolgt dabei einen mehr kollektiven Ansatz, denn der von Afrika Bambaata wirkt wie ein Baukasten, wer gehört dazu und was könnte

man erlernen, um Teil von Hip Hop zu sein. Er unterteilt das Wording bzw. die Schreibweise wie folgt:

1. „Hiphop“ als „collective consciousness“ – also die Zugehörigkeit zu der Bewegung und/oder die Bewegung selbst, die ohne die Individuen innerhalb der Bewegung nicht existieren kann, Hiphop bedeutet also eine aktive Bewegung getragen von Individuen einer kollektiven Wahrnehmung.
2. „Hip Hop“ als Hip Hop Kultur – die Aufspaltung in unterschiedliche Formate wie DJing, MCing, BBoying, Graffiti Art, Beatboxing, Street Fashion, Street Knowledge und Street Entrepreneurship.
3. „hip-hop“ sind die Produkte, die aus den Formaten der Kultur entspringen, so wie die Musik, die sich aus DJing und MCing zusammensetzen, also Rap-Musik.
4. Hiphoppa als individueller Teil der Hip Hop Kultur, ein Individuum, dass Anteil an der Hip Hop Kultur nimmt.
5. Rap ist nahezu gleichzusetzen mit dem MCing steht aber für rhythm and poetry – also die rhythmische Auseinandersetzung mit Sprache – wobei diese nicht im Zusammenhang mit dem DJ stehen muss, Rap steht sozusagen für sich alleine und ist eher mit Entwicklung des Spoken Word Poetry in Verbindung zu bringen, sowie MCing eher mit dem Toasting in Verbindung zu bringen ist.

(Punkte 1-4 in KRS One 2013, etwa 57:00-1:39:22)

Diese Unterscheidung ist für den Werdegang der Kultur essentiell und vor allem für die Periodisierung dieser Arbeit, denn diese Arbeit beschäftigt sich zwar stark mit der Hip Hop Kultur, aber besonders auch mit hip-hop und mit den Individuen, die die Rapmusik produzieren also Hiphoppa. Die Kultur selbst, lebt und besteht solange es Individuen gibt, die sich mit der Bewegung selbst auseinandersetzen und identifizieren. Es soll aber um vor allem die Produkte, also der Rap Musik gehen und ganz speziell, wie sich diese in Memphis anders als in anderen Teilen der Vereinigten Staaten von Amerika entwickelt haben und weshalb. Eine Betrachtung ab dem ersten tatsächlich kommerzialisierten Rapsong mit Rappers Delight der Sugar Hill Gang (1979), bis hin zum Erfolg der Three 6 Mafia bei den Academy Awards

und damit dem Höhepunkt des Memphis Sound (2006) setzen den zeitlichen Rahmen dieser Arbeit.

Neben dem zeitlichen Rahmen lässt sich relativ schnell feststellen, dass die Achse der geographischen Zuordnung auf der Karte in den USA von hoher Relevanz sein könnte. Das Epizentrum New York wird immer wieder als Abholpunkt der Kultur dienlich sein, gleichauf mit den Strukturen und damit Konsequenzen sowie Vernetzungen der amerikanischen Musikindustrie.

3.2 Akteure und Strukturen im Hip Hop der 80er und 90er Jahre

Während die Entwicklung in New York seit der ersten Blockparty von DJ Kool Herc in der 1520 Sedgwick Avenue, Bronx am 13. August 1973 hin bis zu Rapper's Delight der The Sugar Hill Gang 1979 bzw. Grandmaster Flash & The Furious Five mit The Message 1982 heute als Phänomenisierung einer revolutionären Jugendbewegung maßgeblich als Ausgangspunkt des Hip Hop bezeichnet werden kann und sich die dort entstandenen Praktiken relativ schnell über die USA verteilt kopieren ließen, waren die Bewegungen nicht überall vollends linear. In den meisten Köpfen blieb vor allem der Klang dieser Bewegung hängen, der Klang der sich mehr und mehr kommerzialisieren ließ und von großen Musiklabels wie BMG lizenziert wurde. Mehr und mehr wurden die fünf Elemente nach Afrika Bambaataa der Hip Hop Kultur DJing, MCing, BBoying, Graffiti und Knowledge verdrängt und es etablierte sich über die Jahre der heute kritisch zu betrachtende Ausdruck Urban Music.

In der Hip Hop Szene selbst gab es lange keine großen Independent-Label, sodass wie schon angesprochen die gecastete Rap-Crew The Sugar Hill Gang, sowie Grandmaster Flash & The Furious Five ihre Musikstücke zwar über Sugar Hill Records, aber eigentlich über BMG veröffentlichten. Es etablierten sich Ende der 1980er Jahre mehr und mehr „*semi-independent hip hop labels*“, die zwar in ihrer Entstehung auf eigenen Beinen standen, jedoch im Verlauf oder direkt eine Kooperation mit Major Labels eingingen: Jive gegründet 1981 in New York mit Sony, Def-Jam gegründet 1983 in New York mit Sony, Rap-A-Lot gegründet 1986 in Houston mit Sony, Delicious Vinyl gegründet 1987 in LA mit Universal und so weiter (Forman u. Neal 2004, S. 173 & Daniels u. Beacham 2017). Die erfolgreichen und größeren Labels lassen sich geographisch vor allem an der Ostküste (New York) und an der Westküste (Los Angeles) verorten: „*Media is controlled out of two places. 1. New York and 2. Los Angeles*“ (Killer Mike 2004 in The „Untold

Story of Southern Hip-Hop“, 9:31-9:37). Die Medien- und Unterhaltungslandschaft in den USA gestaltet sich insgesamt relativ überschaubar, in der Medienwelt spricht man von den Big Six (National Amusements, Disney, TimeWarner, Comcast, News Corp und Sony), die den größten Teil der medienschaffenden Unternehmen besitzen. Einige Ausnahmen von diesen „*semi-independent hip hop labels*“ sind das 1987 von Easy-E gegründete Label Ruthless, das jedoch auch ohne die Mithilfe des weißen Musikmanager Jerry Heller, der in den 1960er und 1970er Jahren Popgrößen wie Elton John und Pink Floyd für Touren in die USA gebracht hatte, nicht ausgekommen wäre: Hieraus entstand die legendäre Gruppe aus Dr. Dre, Easy-E, Ice-Cube, MC Ren, DJ Yella und Arabian Prince namens N.W.A. (N*ggaz Wit Attitudes). Die Musikszene in Los Angeles war nach Aussagen von MC Eiht in den 80er Jahren stark geprägt von Techno und gleichzeitig fokussiert auf den zum sonnenigen Wetter passenden Aspekt der Feierkultur, anstatt politische Aussagen in Musiktexten zu integrieren (Hip-Hop Evolution S1/F4, 1:56-3:36). Involviert genau in diese Art von Musik waren auch Dr. Dre und DJ Yella, die Teil der „World Class Wreckin‘ Cru“ waren und elektronische Musik mit Sprachgesangeinlagen produzierten und sich musikalisch, optisch, sowie textlich an Prince oder Morris Day annäherten – jedoch weniger finanziell erfolgreich (ebd., 3:40-4:48 & 19:51-20:07). Easy-E, der ein Bekannter von Dr. Dre war, war durch seine Zeit als Drogendealer an genug Geld gekommen, um Musik aufzunehmen (ebd., 20:45-21:20). Die Gruppe inspirierte sich am neu-gegründeten „Gangsterrap“ Sound von Ice-T und den Ganggeschnehnissen in Los Angeles. DJ Yella beschreibt die Weiterführung ihrer Interpretation des Sounds von Ice-T als so einflussreich, dass mit dem 1987 Release von „Boyz-n-the-Hood“, die Technoszene in Los Angeles zerbrach (ebd., 22:57- 23:11). Die Aussage DJ Yellas über den Einfluss der Gruppe lässt sich mit dem nach diesem Song benannten Kultfilm „Boyz n the Hood“ von 1991 untermauern. Die Gruppe agierte in ihrer Hochphase von 1987-1991 und zerbrach an Schwierigkeiten des Managements die Künstler gerecht zu betreuen und gleichermaßen an diese auszuschütten. Besonders der Weggang von Ice Cube 1989 nach Auseinandersetzungen mit Heller und die Trennung von Dr. Dre in den Jahren 1991/1992 löste mehr oder minder N.W.A. auf. Der Sound von N.W.A. war wegbereitend für amerikanischen Gangsterrap (Boyz-n-the Hood von Easy-E) und G-Funk (Einfluss von Dr. Dre auf Nate Dogg, Warren G und Snoop Dogg). Im Spielfilm Straight Outta Compton (F. Gary Gray 2015) wird die Musik sogar als „Soundtrack“ der LA Riots von 1992 dargestellt und die Musik prägt sich somit als Zeitgeist einer Stadt

und einer Bewegung, als sich gleichzeitig die Gruppe schon aufgelöst hatte, bildlich wie die Stadt zerfällt.

Während also einer der wichtigsten Rap Gruppen der 80er und 90er Jahre zerbrach und unter anderem daraus Death Row Records 1992 entstand, erblickte das im „East Coast – West Coast hip hop rivalry“ Gegenstück zu Death Row Records, Bad Boy Records 1993 unter Sean Combs alias Puff Daddy das Licht der Welt: Mit Craig Mack, Notorious B.I.G., Lil Kim und Mase wurde der „Boom bap Sound“ revolutioniert und Rap Songs bekamen mehr und mehr Aufmerksamkeit in den Billboard Charts in Größe von Gold und Platin Auszeichnungen. Lil Kim war eine der ersten stark polarisierenden Rapperinnen die im Sinne von „poetic justice“ in ihren Texten unmissverständlich sexuelle Gleichberechtigung thematisierte und von Biggie im Kontext seines Junior MAFIA Projektes entdeckt und gefördert wurde – zuerst war Labelchef Puff Daddy zögerlich, weil Lil Kims Texte sehr sexualisiert und anzüglich sind und auch ihr Auftreten zur ihrer Musik passt. Jedoch entschieden sich die beiden für Lil Kim auf Bad Boy und konnten das Stigma von weiblichen MCs wie Queen Latifa ändern (Hip-Hop Evolution S3/F2, 7:16-9:58). Zu diesem Zeitpunkt war das Augenmerk im Eastcoast Rap vor allem auf den Sound der Producer – wer konnte für die Künstler die richtigen Beats produzieren und vor allem wer fand das nächste Sample, das einen Hit gewährleisten konnte. Im Roosevelt Hotel am Time Square fand etwa jeden Sonntag „the convention“ statt, eine Art Großflohmarkt für Platten, der stark frequentiert war durch bekannte, erfolgreiche aber auch anstrebende Beatproduzenten und MCs: Evil Dee, Q-Tip, Kid Capri, Chariman Mao, Large Professor, Buckwild, Lord Finesse, Diamond D, Prince Be, Pete Rock, Pharoahe Monch und viele mehr (Hip-Hop Evolution S2/F4, 2:28-6:41). Die Convention war ein tadelloses Beispiel für den Fokus auf Samples und durch Sampler wie den MPC-2000 oder MPC-60 (DJ Premier) von Akai oder die Sampler von E-Mu Systems SP-12 und SP-1200 (Large Professor, Lord Finesse oder Pete Rock) konnten Produzenten dieser Zeit relativ einfach und musikalisch gefühlvoll Tracks „choppen“ und zu einem neuen Beat formieren. Die Konkurrenz zwischen den Produzenten, aber auch der Zusammenhalt werden durch die Convention präsentiert – es war eine Avantgarde New Yorker Produzenten, die nach der Platte „diggen“, die ihre Karriere verändern konnte und hip-hop Musikgeschichte geschrieben hat oder hätte. Es ist also nicht verwunderlich, dass Puff Daddy auf dem Prinzip von „in-house“ Produzententeams der sogenannten „Hit Men“ setzte, die durch ihre Menge an Mitgliedern gegenseitig aufeinander Einfluss nehmen konnten und es schafften

aus den richtigen Samples sehr erfolgsversprechende Beats, die zu sehr erfolgreichen Songs wurden, zu kreieren. Puff Daddy verstand sich als Koordinator und Dirigent der Gruppe (Puff vergleicht sich mit Quincy Jones), da er zwar teilweise Beats produzieren konnte, aber an sich keine Instrumente beherrschte (Hip-Hop Evolution S3/F2, 21:35-22:55). Das Bad Boy Team flog für die Produktion von Puff Daddys Album „No Way Out“ nach Trinidad, um Abseits des Trubels um Tupacs Tod, er nur hätte Musik produzieren können, wenn er sich eine Auszeit außerhalb der Landesgrenzen gönnt (der Grund warum Puff Daddy nicht an der Vibe Party 08. März 1997 teilnahm) (ebd., 23:40-24:37). Während dieses Aufenthaltes konnten auch die Hit Men sich komplett entfalten und es entstanden legendäre Songs wie „Can’t Nobody Hold Me Down“ bewerkstelligen, bei dem von Grandmaster Flash & The Furious Five – The Message im reduzierten Tempo gesampled oder „All About The Benjamins“ bei dem D-Dot (Deric Angelettie) Barry Whites (Love Unlimited Orchestra) – I Did It For Love rückwärtsabspielte und verlangsamte und damit einen unvergleichlichen Beat produzierte (ebd., 24:36-26:08). Von den Hitmen sind u.a. weitere Größen wie: Juicy von B.I.G. (Sample: Mtume – Juicy Fruit), Flava in Ya Ear von Craig Mack (Sample: O’Donel Levy – We’ve Only Just Begun), Hypnotize von B.I.G. (Sample: Herb Alpert – Rise), Feel So Good von Mase (Sample: Kool & The Gang – Hollywood Swinging), Mo Money Mo Problems von B.I.G. (Sample: Diana Ross – Coming Out), What You Want von Mase (Sample: Curtis Mayfield – Right on for the Darkness) oder I’ll be Missing You von Puff Daddy und Faith Evans (Sample: The Police – Every Breath You Take) – alle diese Songs, sowie die zugehörigen Alben waren mit die am stärksten verkauften Rapsongs und Rapalben Mitte der 90er Jahre mit Auszeichnungen zwischen Gold und elf Mal Platin und schafften New Yorker Rap zum weltweiten Erfolg zu verhelfen – wobei die Hitmen (jedoch wechselnde Mitglieder) für Bad Boy zwischen 1994 und 2018 etwa 73 Alben produzierten und zum Erfolgsrezept des Labels gehören. Der wichtigste Künstler bis zu seinem Tod war zweifelsohne der ehemalige Drogendealer aus Brooklyn The Notorious B.I.G., der den Sound New Yorks vereinte und revolutionierte.

Im Westen bei Death Row war anfangs der wichtigster Künstler ohne Frage Dr. Dre, der mit seinem Soloalbum „The Chronic“ einen Meilenstein der Hip Hop Geschichte geschrieben hatte – nicht nur der Sound zwischen Gangsterrap und Snoop Doggs G-Funk war maßgebend, auch wie Dr. Dres musikalischer Werdegang gezeichnet hatte, ist aufregend, denn obwohl Death Row als Camp verstanden wird,

etablierte sich Dr. Dre erstmals in seiner Karriere als Solokünstler, so wie auch schon Ice Cube nach dem Bruch mit N.W.A. – Dr. Dre gab Los Angeles einen spezifischen funkigen melodischen Sound ohne Angst vor gesungenen Hooks, den es vorher nicht gab – der Sound aus L.A. war davor inspiriert von Techno (Detroit) und dem Rap aus New York und jetzt wendete man sich vom sampling aus New York ab und spielte mit Instrumenten funkige Melodien ein – sozusagen verschmolz Hip Hop mit R'n'B und öffnete nach Aussagen von Ice Cube Hip Hop die Tür zum Mainstream (Hip Hop Evolution S1/F4; 39:50-40:48, 41:25-42:00 & 43:19-43:28). Snoop Dogg (damals Snoop Doggy Dog) reihte sich relativ schnell als Verkaufsschlager des Camps ein, da Dr. Dre sich mehr und mehr auf seine Rolle als Produzent konzentrierte – der mehr rhythmische Rapper Snoop Doggy Dog aus Long Beach konnte durch die Beats von Dr. Dre sein volles Potential entfalten

Etwa gleichzeitig gründete Master P wie auch N.W.A. und Death Row mit Unterstützung von Priority Records (Universal Music Group) in Richmond, California sein Label No Limit Records, mit welchem er 1995 in seine Heimatstadt New Orleans zog. Am 26. März 1995 starb Easy-E im Alter von 30 Jahren nachdem bei ihm HIV/Aids festgestellt worden war. Der Tod von Easy-E löste die letzten Spannungen zwischen Dr. Dre und Ice-Cube, diese schon kurz zuvor unterschiedlichen Kollaborationen wie „Natural Born Killaz“ miteinander eingingen. Nachdem Tupac schon drei Alben über Interscope herausgebracht hatte (1991 – 2Pacalypse Now, 1993 Strictly 4 My N.I.G.G.A.Z..., 1995 Me Against the World), unterschrieb der geborene New Yorker direkt nach seiner Haftentlassung bei Suge Knight und Death Row Records, worüber er am 13. Februar 1996 sein letztes Studioalbum All Eyez On Me veröffentlichte. Tupac, der seinen musikalischen Werdegang eigentlich in Oakland begonnen hatte, wo er mit seiner Mutter Afeni Shakur, einer Black Panther Aktivistin lebte und als Background Tänzer arbeitete, konnte mit der Hilfe von Leila Steinberg, einer Autorin und Managerin, einen Platz bei Digital Underground bekommen. Bei Digital Underground war er Roadie und Tänzer und übernahm nach und nach Rap-Parts bei Konzerten. Tatsächlich hatte Tupac seinen ersten Song erst 1991 mit Digital Underground, welches sein Plattendebüt darstellt – auf dem Track „Same Song“ steuert er den letzten Vers bei – schon zehn Monate später folgte sein Debüt als Solokünstler. Digital Underground machte ähnlich wie MC Hammer Partymusik mit Funkeinfluss, sowohl musikalisch als auch im Tanz mit denen sie lange Touren spielen konnten. Shock G, der eigentlich aus Florida stammt, beschreibt Digital Underground als direkter Nachfolger von

George Clintons P-Funk Linie: „Live: P-Funk Earth Tour“, ein in L.A. und Oakland live aufgenommenes Album von George Clintons Gruppe Parliament beschreibt laut Shock G am besten, in welche musikalische Richtung sich Digital Underground bewegte und weshalb Oakland der Entstehungsort der Gruppe sein musste, weil Digital Underground die logische Antwort auf ein Funk-geprägtes Umfeld seien: „*Digital Underground was kind of a P-Funk version of hip-hop*“ (Hip-Hop Evolution S2/F2, 30:15-31:20). Die Musik sei humorvoll und nicht so militant und politisch, wie man es sonst aus Oakland gewöhnt sei, sie gäbe einen Grund zum Feiern und zum Abschalten (ebd., 31:20-31:32). Der „The Humpty Dance“ von 1990 ist das beste Beispiel für genau diese humorvolle und funkige Musik, bei der Leute über die Kostüme und überspitzten Showeinlagen von Shock G alias „Humpty Hump“ lachen konnten. Der charismatische, revolutionäre, kontroverse und aufblühende Rapstar lebte ein Leben der Extremen, weshalb er sich schlussendlich von Digital Underground trennen musste, um seiner künstlerischen Entwicklung gerecht zu werden: Als Jugendlicher schrieb er Gedichte und tanzte Ballett, bekam im direkten Umfeld den Aufstieg und Fall der Black Panther Bewegung mit, umsorgte seine Cracksüchtige Mutter, war verwickelt in mehrere Gewaltverbrechen, besonders den tragischen Tod des sechsjährigen Qa'id Walker Teal der versehentlich bei einer Schießerei in der Tupac involviert war, durch einen Querschläger getötet worden ist, hatte der Musiker sich 1995 in einem Gerichtsverfahren zu verantworten und schon vorher gerat er immer wieder in den Konflikt mit Gesetzeshütern, so wurde er zum Beispiel 1991 von Polizisten des Oakland Police Department zusammengeschlagen und präsentierte seine Verletzungen im Fernsehen (Hip-Hop Evolution S3/F1, 7:58-8:04) – später 1993 schoss er auf zwei Polizisten außerhalb ihres Diensts und wurde aber später freigesprochen (ebd., 8:48-9:09). Der große Erfolg mit seinen ersten drei Studioalben blieb bis *Me Against the World* aus und die Auseinandersetzung mit juristischen Problemen prägten ihn als Mensch und MC nachhaltig – passend also der Titel seines vierten Studioalbums mit dem er seine erste Spitzenplatzierung in den Billboard Charts erreichen konnte. Der Wechsel zu Death Row und die Rivalität des Labels mit Bad Boy nach einer Auseinandersetzung zwischen Puff Daddy und Tupac, gab Bad Boy sowie Death Row mehr und mehr Aufmerksamkeit. 1994 als Biggie, Tupac und Big Stretch zusammen tourten, versuchte Tupac Biggie davon zu überzeugen seiner Gruppe Thug Life beizutreten, jedoch lehnte Biggie ab und formierte sich mit Junior M.A.F.I.A. bei Bad Boy neu. Als Tupac im November 1994 in einem New Yorker Studio überfallen und ausgeraubt

worden ist, wurde er angeschossen und landete im Krankenhaus, einige Monate später 1995 beschuldige Tupac Puff Daddy für den Anschlag verantwortlich gewesen zu sein. Unglücklicherweise musste Tupac nach diesem Vorfall im Februar 1995 ins Gefängnis, denn er wurde wegen Vergewaltigung zu mehreren Jahren Haft verurteilt – unglücklicherweise, denn B.I.G. und Tupac konnten sich nie miteinander aussprechen, sodass der Gefängnisaufenthalt, die seiner Meinung nach falsche Verurteilung und der geplante Überfall auf ihn starke persönliche Zwiespalte auslösten und man geht davon aus, dass er an Paranoia erkrankte (Brewington 2018, Powell 1996 & Hip-Hop Evolution S3/F1, 12:43-18:00). Suge Knight kaufte Tupac aus dem Gefängnis frei nachdem Snoop Dog ihn darauf ansprach und isolierte Tupac von den Geschehnissen rund um New York, indem er ihn nach Los Angeles flog und ihn an seinem letzten Studioalbum arbeiten ließ (ebd., 23:12-24:04 & 25:20-26:31). Nach mehreren Auseinandersetzungen beider Label wurde der Disstrack Hit ‘Em Up von Tupac und seiner Entourage Outlawz herausgebracht, in dem Tupac sich und seine Crew als „Bad Boy killers“ darstellte und das New Yorker Label um Puff Daddy mit dem Tod drohte. Tupac, der schon vor seinem Gefängnisaufenthalt Streitigkeiten mit B.I.G. hatte wurde also noch tiefer auch durch den Einfluss von Suge Knight in diese Rivalität hineingezogen (ebd., 26:32-27:55). Durch die medial-angetriebene Auseinandersetzung der Labels, die auch musikalisch, sowie verkaufstechnisch wichtig war, schafften es die alten Freunde Biggie und Pac nie mit einander zu sprechen und die Streitigkeiten aus dem Weg zu räumen – es entwickelte sich besonders bei Tupac eine blinde Wut, aus seiner angesprochenen chronischen Paranoia– sodass ihn vor allem seine alten Freunde aus Oakland nicht mehr wiedererkannten (ebd., 28:00-28:19 & 28:30-29:48). Etwa sieben Monate nach der Veröffentlichung des letzten Studioalbums von Tupac erlag der Musiker seinen inneren Blutungen, nachdem ihn und Suge Knight mehrere Schüsse trafen. Die beiden waren Zuschauer des Mike Tyson vs. Bruce Seldon Boxkampf in Las Vegas am 7. September 1996 und wurden auf dem Weg in einen Nachtclub in ihrem Auto beschossen. Suge Knight überlebte den Angriff, Tupac starb noch in derselben Nacht (ebd., 32:31-36:15). Der Fall ist bis heute ungeklärt und hoch komplex, das Crewmitglied von Tupacs Outlaws und Kindheitsfreund Kadafi, der ebenfalls Zeuge des Überfalls in Las Vegas war, wurde im November desselben Jahres per Kopfschuss ermordet. Die Szene veränderte das Ereignis nachhaltig, ein 25 jähriger revolutionärer Künstler, der so viel verändert hatte und so viel verändern hätte können, wurde nach einer ungeklärten Auseinandersetzung

zweier Freunde erschossen und selbst ob dieser Freund Mitschuld trug bleibt bis heute ungewiss, sogar äußerst unwahrscheinlich.

The Notorious B.I.G. der erst Weggefährte und dann Kontrahent Tupacs war, beschreibt in einem Interview, dass er erschüttert von der Nachricht war, dass Tupac ermordet wurde: *„I was more shocked than anything, you know what I'm saying? But I wasn't more shocked of him dying, I was more shocked of him... Pac is a strong dude, yo, I know dude, you know what I am saying? Real strong, so when they was like he got shot, I was just more like, 'Again?' [...] But when he, when he died, I was just like 'Whoa' [...] I mean even though we was going through our drama, I would never wish death on nobody [...] because there ain't no coming back from that.“* Diese Sprachaufnahme wurde in dem gemeinsamen Song „Runnin‘ (Dying to Live) verwendet, welcher posthum für das Album Tupac: Resurrection 2013 zusammengestellt worden war. B.I.G. versuchte das Gespräch mit der Westküste zu suchen und flog nach Kalifornien, um eine Promotion-Termine für das Release seines Albums „Life After Death“ (25. März 1997) im Radio abzuarbeiten und das Video zur Single „Hypnotize“ abzdrehen. Auf der anderen Seite wollte er den Gerüchten entgegenwirken und klarmachen, dass Bad Boy nichts mit dem tragischen Tod seines Freundes Tupac zutun hatte und das Friede gestiftet werden müsse, bevor mehr passieren würde. Sein erster Termin war am 05. März bei KYLD in San Francisco, wo Biggie klarmachte, dass es eigentlich nie einen Beef zwischen ihm und Tupac gab. Danach ging es am 08. März zu den Soul Train Music Awards, um eine Verleihung zu überreichen. Darauf folgte die After-Party, an denen B.I.G. und andere Künstler der Junior MAFIA teilnahmen, nachdem die Party wegen Überfüllung abgebrochen worden ist, wollte die Entourage zurück zum Hotel fahren, hierbei kam es an einer Ampel zu einem bewaffneten Überfall auf das Fahrzeug von Biggie, bei dem der Künstler tödlich verwundet wurde, man brachte ihn noch ins Krankenhaus, wo nur noch die Todesfeststellung in der Notaufnahme stattgefunden hat (Hip-Hop Evolution S3/F2, 10:19-13:59). In den Morgenstunden des 09. März 1997 wurde die New Yorker Rapgröße im Alter von 24 Jahren, etwa ein halbes Jahr nach Tupac und etwa ein Jahr jünger als Tupac, ermordet. Dem Rapper aus Brooklyn wurde mit einer großen feierlichen Beisetzung mit Eskorte durch Brooklyn Bed-Stuy die letzte Ehre gestattet – Biggie hinterließ eine Witwe die Sängerin Faith Evans und einen Sohn (ebd., 14:40-16:58).

Im Süden der USA verlief durch die Pole der Medienwelt Los Angeles und New York die Entwicklung gänzlich anders. Durch fehlende industrielle Strukturen haben sich Künstler zwar mit der Musik aus den beiden Rapmusik Metropolen identifiziert, jedoch entwickelten sich unterschiedliche eigene lokale Sounds, Mechanismen und Hörschaft. Zurück im Jahr 1989, der 2 Live Crew gelingt fünf Jahre nach ihrer Gründung mit ihrem dritten Album „As Nasty As They Wanna Be“ ein Meilenstein. Die Gruppe, die ursprünglich aus Kalifornien kommt, wurde durch den DJ Luther Campbell entdeckt und er machte den Sound der Crew mit Auftritten in seinem Club in Florida populär, sodass sich diese überzeugen ließen, ab 1984/1985 nach Miami umzusiedeln. Die Crew etablierte mit ihrem Song „Throw The D“ 1986 den Sound des Miami Bass. Der Entdecker der Crew Luther Campbell alias Luke Skywalker ließ die Musiker auf seinem 1985 gegründeten Label Luke Skywalker Records unterschreiben, welches seit 1990 von Atlantic Records vertrieben wurde und Campbell wurde damit vom Club Promoter zum Labelchef. Luther Campbell selbst war ein stadtbekannter Miami DJ und arbeitete in seinen Anfängen nebenbei als Koch, der im Stadtbezirk Liberty City mit seiner Gruppe „Ghetto Style DJs Blockpartys Anfang der 80er Jahre organisiert hatte (Hip-Hop Evolution S2/F1, 3:10-4:30). Relativ früh geriet Campbell und die Partykultur rund um seinen Sound in Konflikt mit der Polizei, die vor allem wegen Verstöße gegen die Sperrstunde ausrückten (ebd., 5:00-5:45). Als Folge der Auseinandersetzungen gründete Campbell seine eigene Diskothek und verlagerte die öffentlich-zugänglichen Partys in die Pac Jam Teen Disco (ebd., 6:00-6:26). Die 2 Live Crew, die ihren Aufstieg von Auftritten aus den Clubs, zu Songs im Radio erarbeitete, konnte somit den Süden mit einem eigenen tanzfähigen basslastigen Sound mit direktem Bezug zu der Partyszene aus Miami auf die Karte der erfolgreichen amerikanischen Rap-Landschaft bringen. Schon ihr zweites Studioalbum „Move Somethin“ ging 1988 Gold und kreierte mediale Aufmerksamkeit durch unterschiedliche Auseinandersetzungen mit dem Gesetz und den Gesetzeshütern, denn man unterstellte der Crew mehrfach Obszönität, obwohl es den Künstlern um freien Ausdruck der Sexualität ging (ebd., 11:30-12:00). Die Texte der Musiker, die vor allem die Club- und Partyszene von Miami mit ihren Drogen-, Sex- und Alkoholexzessen widerspiegeln, stießen auf Widerstand mit den konservativen Schichten der amerikanischen Gesellschaft der 90er Jahre. Durch Gerichtsverfahren und gleichermaßen medialen Interesse an diesem, verkaufte sich ihr drittes Studioalbum mit der Single „Me So Horny“ über zwei Millionen Mal. Genau diese Auseinandersetzung, die eine der wichtigsten

Gerichtsprozesse in der Geschichte der künstlerischen Freiheit in Bezug auf Hip Hop oder der Musikindustrie allgemein nach sich zog, veräußerte sich als mehr und mehr weiße Jugendliche die Musik der 2 Live Crew hörten und sich u.a. darauf das „Parents Music Resource Center“ gründete, die aktiv gegen vermeintlich obszöne Texte vorgingen und mehr Mitbestimmung darüber einforderten. Der Höhepunkt war die Klage des Broward County Sheriffs Nick Navarro, der per Gerichtsbeschluss die Musik der 2 Live Crew verbannte und Händler, die die Musik dennoch weiterverkauften verhaften ließ (ebd., 14:00-15:00). Am 10. Juni 1990 trat die 2 Live Crew trotz des Beschlusses in Broward County auf und wurde direkt nach diesem verhaftet (ebd., 15:17-17:21). Einen Monat später veröffentlichten die Crew ihr Album „Banned in the U.S.A.“, welches als erstes Album den Aufkleber „Parental Advisory“ zierte. Luke Campbell wehrte sich dagegen und legte Widerspruch gegen den Beschluss ein mit Bezug auf das First Amendment „Freedom of Speech“, ebenfalls fühlte er sich systematisch diskriminiert, denn es gäbe zahlreiche Beispiele aus der Musikindustrie mit obszönen Texten, jedoch ist Campbell ein schwarzer Labelchef und somit Opfer von systematischem Rassismus (ebd., 18:01-18:30). Würde Campbell den Fall verlieren, würde Rap die Freiheit im Ausdruck und damit die revolutionäre Antriebskraft verlieren, gewinnt er ist die Zukunft des Hip Hop gesichert. Campbell gewinnt den Fall und beweist damit, dass die Hautfarbe keinen Einfluss auf die Konstitution der USA spielen darf (ebd., 21:50-22:23). Ähnlich wie bei N.W.A. generierte, besonders die Auseinandersetzungen mit dem etablierten System, Aufmerksamkeit und Charterfolg. Denn bei N.W.A war der Protest gegen ihre Musik – ggf. auch durch ihre größere Reichweite – intensiver, jedoch mit der selben Rhetorik wie bei der 2 Live Crew: Man unterstellte der Musik, die mittlerweile von weißen Jugendlichen landesweit in den Vororten gehört wurde, dass sie aus anständigen weißen Teenagern, gefährliche nicht system-kompatiblen Rebellen und Gangster machen würde (Hip-Hop Evolution S1/F4, 25:18-27:01). N.W.A. erhielt für den Song „Straight Outta Compton“ Gegenwind, aber am stärksten wurde dieser als „Fuck The Police“ veröffentlicht wurde. Das Musikvideo zu „Straight Outta Compton“ wurde vom Musiksender MTV verbannt, jedoch „Fuck The Police“ entstand nachdem Dr. Dre und Easy-E gewaltsam nach einer Paintball-Schlacht verhaftet wurden und hatte als erste Auswirkung nach dem Release, dass FBI Priority Records eine schriftliche Stellungnahme zukommen ließ, in der klar gestellt wurde, dass dieser Song Polizeibeamte diskreditiert und gefährde und eine solche Musik eingestellt werden müsse (Grow 2013). Die zweite Auswirkung war,

dass bei einem Auftritt der Gruppe in Detroit, die Polizei N.W.A. spezifisch aufforderte den Song nicht zu spielen, denn es ansonsten Konsequenzen geben würde, nachdem sie es trotzdem taten, wurde die Bühne durch die Polizei gestürmt, die Band verhaftet und verhört (ebd. & Hip Hop Evolution S1/F4, 31:20-32:57). „Fuck The Police“ beschrieb aber die Dezimierung der people of color in den USA – die Praxis des racial profilings in Verbindung mit dem war on drugs ergaben ein Pulverfass strukturell-rassistischer Polizeigewalt, nur dass N.W.A. die Rhetorik der Medien umkehrten und die Polizei als Teil des Problems in den Großstädten identifizieren und es nicht mehr möglich war die Hauptschuld für die Gewalt auf den Straßen bei den Gangs zu suchen. Spätestens mit dem Freispruch der Polizeibeamten im Fall Rodney King bewies sich, dass die Aussagen über Polizeigewalt in den Texten von N.W.A. mehr Relevanz hatte, als man ihr erst zusprach, die Texte wurden zur bitteren Realität, die sich darauffolgend gewaltsam auf den Straßen von Los Angeles entlud.

N.W.A. gleichermaßen wie die 2 Live Crew repräsentierten einen lokalen Sound, mit der sich eine große lokale Hörschaft identifizierte, katalysiert durch städtische und landesweite Radiosender, die explizit Rapmusik spielten. Ohne WPOW-Power 96 FM (Miami) zu Beispiel, hätte die 2 Live Crew sicherlich nicht denselben Erfolg gehabt hätte (vielleicht auch gar keinen). Die Musik musste zuerst in den Autoradios laufen, um eine breitere Hörschaft zu generieren. Vor allem aber die sogenannten „Pirate Radios“, also privatbetriebene nicht lizenzierten Radiokanäle, spielten meist zuerst genau diese Musik, denn sie sind unabhängig von den Plattenlabeln und haben das „ear to the street“: „*You gotta appreciate underground stations too, `cus its hard man*“ (Trick Daddy 2004 in „The Untold Story of Southern Hip-Hop“, 17:07-17:15).

Ebenfalls feierte etwa im selben Zeitraum eine weitere Rap-Crew aus dem Süden Erfolge, die Geto Boys bestehend aus Bushwick Bill, Raheem, Sir Rap-a-Lot, The Sire Jukebox, Prince Johnny C, DJ Ready Red, Bike Mike, NJ, Willie D und Scarface (wobei einige dieser Künstler rotierten, bzw. die Gruppe komplett verließen). Ursprünglich kam die Gruppe zwar aus New Jersey, bewegte sich dann aber ebenfalls und ähnlich wie die 2 Live Crew in den Süden, nämlich nach Texas. Willie D der aus Fifth Ward, einem Bezirk aus dem Norden von Houston kam, versuchte sich erst als Boxer – später nahm er an Battles im Nachtclub Rhinestone Wrangler teil und gewann an Aufmerksamkeit und Ehrgeiz durch eine Rivalität mit

dem MC Romeo Poet (Hip Hop Evolution S2/F1, 24:31-26:36). In dieser Anfangsphase bestand die Szene in Houston vor allem aus Battles, es wurden kaum bis gar keine Songs oder Alben veröffentlicht. Der Song „Carfreak“ der Geto Boys war somit das erste Lebenszeichen aus Houston. Gegründet 1986 mit einem Rap-A-Lot Records Vertrag gewannen die Geto Boys Aufmerksamkeit durch ihre Texte, bzw. Gangsterrapaffinität. Doch der Mitbegründer von Rap-A-Lot J. Prince brauchte mehrere Anläufe um die Beständigkeit der Gruppe zu einem Trio aus Willie D, Bushwick Bill und Scarface zu festigen (ebd., 28:00-29:15). Das zwergwüchsige Gründungsmitglied Bushwick Bill beschreibt die unterschiedlichen Persönlichkeiten und Hintergründe der MCs, denn er schoss sich sagemüde in einem PCP Drogenrausch ins Auge und beschreibt seinen Rapstil passend zu seinem Lebensstil als Horrorcore. In einem Interview stellt er die Situation jedoch so dar, dass er seine Mutter beauftragte ihn zu töten, damit diese durch die Lebensversicherung von finanziellen Sorgen befreit werden könne (Cockburn 2019). 1992 rappt er im Song „Ever So Clear“: *„I ran and got the gun and came back to her / Loaded it up and handed the gat to her / I grabbed her hand and placed the gun to my eye muscle / She screamed stop and then we broke into another tussle / Yo, during the fight, the gun went off quick / Damn / Aw shit, I’m hit.“* Willie D hingegen umschreibt eher einen typischen Texaner, auf dem Cover seines ersten Soloalbums ist er in einem Jeansoverall gekleidet und repräsentiert immer wieder seine Gegend Fifth Ward. Scarface ist das lyrische Genie der Gruppe, der realitätsnah authentische Straßenatmosphäre beschrieb und von seinen Erfahrungen im Ghetto berichten konnte. Die Texte sowie die Aufmerksamkeit um Bushwick Bills Unfall rief die Behörden, sowie die Presse dazu auf, gezielt auf die angebliche Obszönität der Lyrics einzugehen und die neuaufgekommene Sparte des Gangsterraps anzuprangern. Am Anfang hatten die Geto Boys Probleme in der Szene Fuß zu fassen, sodass Willie D berichtete, dass sie in New York ausgebuht wurden und auch die Inhalte ihrer Texte mit Künstlern aus New York wenig gemeinsam hatten (ebd., 33:44-33:59). Gleichzeitig stiegen aber auch hier wie bei der 2Live Crew die Verkaufszahlen und das Cover von „We Can’t Be Stopped“ (1991) der Geto Boys, bei dem Willie D, sowie Prince Johnny C, den angeschossenen Bushwick Bill auf einer Krankenhausliege, also scheinbar tatsächlich kurz nach dem Vorfall, durch einen Krankenhausflur, vermarktete sich als ausgeklügelter Promomove, denn schon 1992 erreichte das Album Platinstatus. Das Cover plakatiert einen neuen Moment im Hip Hop, nämlich dass der Süden tatsächlich ganz anders sei als der Rest und sich traut das Anderssein zu

manifestieren: Als die Single des Albums „My Mind Playing Tricks On Me“ veröffentlicht wurde, schafften es die Geto Boys erneut in New York zu spielen, dieses Mal im ausverkauften Madison Square Garden, dem Epizentrum der New Yorker Unterhaltungsindustrie (ebd., 34:00-34:21). Die Geto Boys waren angekommen und elf Jahre später deklarierte das Rolling Stone Magazine genau diesen Song als Top 5 Song der hip-hop Geschichte (Rolling Stone 2012).

Die Strukturen der erfolgreichen Rap-Musiker (Charterfolg), bildete sich seit 1989 vor allem durch Crews ab, Einzelkünstler hatten weniger Erfolg oder kamen aus einer Crew, die sich auflöste oder von der diese sich gelöst hatten. So machten wie schon angesprochen Dr. Dre, Ice-Cube, Easy-E Solokarrieren, auch bei den Geto Boys versuchte Bushwick Bill eine Solokarriere und Scarface fand man später auf Tour mit Tupac. Ice-T der sich zuerst als DJ (ca. 1980) ausprobierte und es dann mit elektronischer Musik versuchte (ca. 1982) brachte 1987 sein erstes reines Rap Album namens „Rhyme Pays“ unter Sire Records (Warner) heraus. Ice-T wird ähnlich wie N.W.A. und Geto Boys als Wegbereiter des Gangsterraps bezeichnet, er selbst betitelte sich mit seinem 1991 erschienenen Album als „O.G. Original Gangster“ und sollte rein zeitlich gesehen, sogar vor N.W.A. betrachtet werden, da Dr. Dre und DJ Yella zu der Zeit, als Ice-T mit Rap angefangen hat noch elektronische Musik mit der „World Class Wreckin‘ Cru“ produzierte. Ice-T beschreibt die Musik in L.A. um die Zeit seiner musikalischen Anfänge als nebensächlich, der Fokus lag auf dem Tanzen und der Partykultur selbst (Hip-Hop Evolution S1/F4, 6:50-7:03). Genauer sagt er sogar, dass es offensichtlich eine Kluft oder Parallelwelt zwischen der Partykultur und der Schattenwelt der Gangkultur in L.A. gab und genau die Stärke der Gangs und deren Präsenz in ihm eine Motivation, sowie eine Faszination darüber ausgelöst hatte, die ihn letztendlich zu seinem Wechsel in der Musik vom Techno hin zum Rap bewegten (ebd., 7:05-8:13). Bei der Entstehung der Sub-Genres im Hip Hop wurden aber immer wieder mediale Aufmerksamkeit und musikalischer Erfolg in der Nachbetrachtung als Erkennungsmerkmal der „Orginator“ verzeichnet, sodass N.W.A. rein durch ihre Präsenz gerne dieser Titel zugesprochen wird. Gemeinsam hat Ice-T mit den Geto Boys, N.W.A. und der 2 Live Crew aber vor allem die medialen Rückschläge in Bezug auf Obszönität – die neue Sparte des Gangsterrap wurde schnell vorverurteilt und auserkoren für ansteigende Kriminalität durch gewaltverherrlichende Texte verantwortlich zu sein. Genau genommen, wie so oft in Bereich der Sub Genres in der Rapmusik, verpassten Außenstehende der Musik von Ice-T den Stempel des Gangsterrap. Laut eigenen Aussagen fing bei

Ice-T alles mit seinem Song „6 in the Mornin“ von 1986 an, in dem er im Sinne anderer Zeitgenossen des „New school Hip Hop“ (Run DMC, Slick Rick, LL Cool J) auf einem hallenden simplen 808 Beat rappt, die Hook besteht aus einem einfachen „Word“ Scratch/Cut und Ice-T schildert in fünf Versen (3:45min) auf der B-Seite seiner Platte wie er eines Morgens in L.A. aufwacht, durch Kriminalität mit der Polizei in Konflikt gerät, ins Gefängnis kommt, nach sieben Jahren entlassen wird und sich die Gewaltspirale genau wie am besagten Morgen weiterdreht. Die Albumversion über 10 Verse (7:11min) endet in einer Schießerei in New York mit der Catchphrase mit einem ignorantem und melancholischem „*But it was 6 in the morning, we didn't wake up to ask*“. Es ist bis heute strittig, ob der Gangsterrap Sound, nicht eher von Scholly D aus Philadelphia mit „PSK, What Does It Mean?“ von 1985 stammt, laut Ice-Ts Aussagen hatte ihn Schoolly D's Song inspiriert, aber darauf seine komplett eigene Version abgeleitet. Seinen hallenden 808 Sound entnahm er aus der Technoszene (die Roland TR-808 alias „Bass Machine wurde zuerst von Gruppen wie Kraftwerk z.B. zu hören auf ihrem Album „Trans Europe Express“ (1977) genutzt und fand den Weg zum hip-hop als Afrika Bambaataa bzw. Soul Sonic Force Kraftwerk auf Planet Rock samplen (1982)), Storytelling erinnert an Schoolly D, der Flow sei anders und was er mit dem Song vermittelt, sei komplett aus seinem gangstrukturierten Umfeld entsprungen (ebd., 11:11-15:57). Mit seinem Song Colors von 1988 beschreibt er abschreckend realistisch wie sehr die Straßen von L.A. in einer Gewaltspirale aus Gangs und Drogen versunken ist. Crack eroberte die Straßen und wurde zur monetären Haupteinnahmequelle der Gangs – die Beschaffungskriminalität, sowie die Gewalt zwischen den Gangs, um die Oberhand im Rauschgifthandel zu behalten, stieg drastisch an. Aus bestimmten Gegenden wurden unantastbare Gebiete, in denen sich „gang member“ und „gang affiliates“ nicht mehr ohne lebensbedrohliche Konsequenzen aufhalten konnten. Die Polizei reagierte höchst sensibel und mit militanten Mitteln. In Ice-T Colors wird der Eintritt in eine Gang zur reizenden und unausweichlichen Todesfalle – egal welcher Gang man sich anschließen würde, also welchen Colors (z.B. rot für die Farbe der Gang Bloods oder blau für die Farbe der Crips), man würde gewaltsam sterben. Genau dieser Sound und diese Attitüde wurde durch N.W.A. weitergesponnen und durch die 1992 L.A. Riots katalysiert – Los Angeles wurde zur Hauptstadt des Gangsterraps. Ice-Cube betitelte seine Texte in einem Interview pointiert als „6 in the mornin ' Part 2“ (ebd., 21:55-21:28).

Nachdem Easy-E verstarb und sich mehr und mehr der Fokus auf Westcoast und Eastcoast richtete, versuchte Master P in Louisiana mit No Limit Records und der Unterstützung von Priority Records ähnlich wie Puff Daddy und Bad Boy Records oder Suge Knight mit Death Row Records schwarzes Entrepreneurship in den engen Strukturen der Musikbranche festzusetzen. Ihm gelang es besonders gut lokale Künstler fast eigenständig aufzubauen und Erfolge zu feiern. Master P lernte während seiner Zeit in Oakland, California von E-40 und Too Short, wie man sein Label „independent“ führen kann, wie man die eigene Musik auf der Straße aus dem Kofferraum verkauft und einen eigenen Plattenladen betreibt, um gezielt die eigene Musik zu vertreiben und damit den Mittelmann bzw. profitmindernde Schritte umgeht. E-40 entschied sich sehr früh in seiner Karriere sein Label „Sick Wid It“ zu gründen und somit seine Kunst auch geschäftlich in eigene Hände zu nehmen. Die Szene in Oakland alias „The Bay“ versuchte frühzeitig musikalischen Abstand zum Mekka New York zu wahren – so wie in Los Angeles waren die Einflüsse vom lokalen Funk wie Sly Stone, Graham Central Station oder Tower Power geprägt (Hip Hop Evolution S2/F2, 1:25-2:32). Die Idee autarker Ausgestaltung von Geschäftsprozessen, sowie die Bestimmung über die eigene Musik gehen vor allem aber auf die politischen Bewegungen rund um Oakland zurück – die Black Panther Party hatte hier ihren Ursprung, sowie aber auch mit dem Nachbarn San Francisco die Ideen von autarken Kommunen wie bei den Hippies – genau diese Aspekte, sowie die „*Pimp culture*“ beeinflussten ebenfalls das Mindset von E-40 und der Szene in Oakland (ebd., 2:34-3:18). Too Short, der im Jugendalter von L.A. nach Oakland zog konnte sich als einer der Rap Pioniere Oaklands beweisen – er generierte einen einzigartigen Sound und inspirierte sich eben an der eben genannten „Pimp culture“, die man er in seiner Realität, ebenso in „Blaxploitation“ Filmen wie „Sweet Sweetback“, „The Mack“, „Superfly“ oder „Shaft“ wahrnehmen konnte – dabei entstand ein verzerrtes aber faszinierendes Bild schwarzer Zuhälter, die nach außen eine starke Anziehungskraft bewiesen und durch monetären Erfolg zum Vorbild einiger Jugendlicher wie bei Too Short wurden (ebd., 4:15-5:29). Freddy B und Too Short nahmen zusammen ihre erste Kassette auf und sie verkauften sie in ihrem Viertel an Drogendealer – die beiden waren angefixt von ihrem kleinen Erfolg und die Nachfrage auf der Straße nach ihrer Musik stieg – sie duplizierten ihre Kassetten und fingen an mehr und mehr zu verkaufen (ebd., 5:44-6:57). Die Texte von Too Short fanden vor allem durch seine Verknüpfung von lokalen Themen gerichtet an die Szene in Oakland Zuspruch – die Zuhörer entwickelten eine

Affinität und Verbundenheit zur Musik des zugezogenen „Player movement“ Pioniers. So rappte Too Short zum Beispiel 1987 auf seinem Durchbruch Tape „Freaky Tales“, dass nach der Inhaftierung von Freddy B herauskam: *„I once met a hooker, she did it for free – On the Foothill bus number 43“* – der „Foothill bus number 43“ ist eine lokale Busverbindung, die für Locals offensichtlich einen Verknüpfungspunkt zwischen ihrem Erleben und der Musik von Too Short ziehen können – sie fühlen sich als Teil der Musik oder wie es Ice-T nannte „reality rap“. Als zeitlicher Nachfolger Too Shorts in Oakland und vielleicht größten Superstar der Rapgeschichte ist MC Hammer zu nennen, der im Kindheitsalter großes Interesse am Boogaloo der „The Black Resurgents“ zeigte – darauf baute er mit etwa Anfang 20 die christliche Rapcrew „Holy Ghost Boys“ auf – deren Fokus auf Liveperformance mit Tanzeinlagen lag – der Auftritt als Entertainer musste als videographisch festgehalten und wiedergegeben werden als Verkaufsargument seiner Kunst (ebd., 12:28-15:00). Mit „U Can’t Touch This“, dessen Beat auf dem „Superfreak“ Sample von Rick James basierte, schaffte Hammer den Durchbruch und gab Amerika in der Reagan-Bush Era aufmunternde Partymusik – der große Erfolg dieses Songs wurde besiegelt mit dem Musikvideo, in dem MC Hammer seinen „Hammer Slide“ in ikonischen Balloonhosen präsentierte und damit zur Kultfigur wurde. Auf diesen Erfolg baute er auf und er konnte erfolgreich zahlreiche Konzerte spielen und als erster Solorapper mehrere Werbeverträge wie für Pepsi unterschreiben – MC Hammer brachte jugendfreies Entertainment in den Hip Hop und öffnete damit Türen für ein wesentlich breiteres Publikum (Run DMC war die erste Rapgruppe, die einen Werbevertrag unterschrieb – 1980 mit Adidas). Mit MC Hammer kamen endgültig starke popkulturelle Einflüsse in den Hip Hop und die Szene selbst reagierte höchst kritisch auf die Verbreitung seiner Musik – seine Karriere zerbrach nachdem er mehrere Versuche startete, um zurück zur Musik zu kommen, und u.a. bei Death Row wie schon Tupac unterschrieb, aber dort keine Musik mehr veröffentlichte und nach Tupacs Tod das Label verließ, aber seine Blaupause für Erfolg bleibt bis heute bestehen und wird nach wie vor kopiert. E-40 hingegen konnte sich wie schon Too Short in der Oakland Community etablieren, stoß aber aus anderen Gründen auf Widerstand in der Szene: Seinem Rapstil – E-40’s Rapstil ist bis heute noch äußerst extravagant. Er ist leicht off-beat, abgehackt und wechselt ständig im Tempo, gleichzeitig rappt er stark im Oakland Slang und verwendet Neologismen und Sprachwendungen. Er selbst betitelt MC Hammer und Too Short als seine musikalischen Einflüsse – MC Hammer als erfolgreiches Vorbild und Too Short mit

seiner Interpretation von „reality rap“ (ebd., 20:44-21:30). E-40 konnte durch seinen Straßenvertrieb und seinem Deal mit „Sick Wid It“ zwar sein Geschäft lokal ankurbeln, jedoch brauchte er drei Studioalben bis er mit seinem vierten namens „Tha Hall of Game“ von 1996 den Durchbruch schaffte und bis heute präsent ist.

Diese musikalische Vielseitigkeit und den Geschäftssinn, sowie die hohe Produktivität im Herausbringen von Alben hatte Master P aus Oakland übernommen, wodurch er eine bessere Position in der Verhandlung mit seinem Vertriebspartner Priority Records ausarbeiten konnte. Besonders das Sichern der Rechte an der eigenen Kunst ist die wichtigste langfristige Investition eines Künstlers und ermöglicht diesem auch in volatilen Phasen Konjunkturbestand aufzuweisen. Denn neben dem Handwerk, dass er über E-40 und Too Short erlernte, hielt er sich an die Blaupausen, des erfolgreichen Independent Labelmanagers James Smith von Rap-A-Lot Records, bei dem auch die Geto Boys signed waren. James Smith alias J Prince verabschiedete sich vom üblichen Punktesystem der Majors, bei dem die Künstler zu einem Bruchteil von etwa 10% an den Albumverkäufen beteiligt wurden und führte bei Rap-A-Lot den sogenannten 80/20 Deal ein. Beim 80/20 Deal übernimmt das Label fast alle Positionen in der Musikindustrie, Produzenten, Vertrieb, Promotion werden direkt über das Label geführt und direkt vom Label bezahlt und unterliegen somit nicht mehr dem Punktesystem der Major. Für den Musiker selbst verdoppelt er damit die Anteile auf etwa 20%, jedoch bleiben weiterhin 80% der Einnahmen beim Independent Label, dass damit einen autarken Weg, weg vom Einfluss der stark strukturierten Musikindustrie einschlagen kann. J Prince verstand sich insgesamt in der Idee eigene Wege einzuschlagen, was er schon mit dem Konzept rund um Willie D, Bushwick Bill und Scarface beweis. Master P verstand also, wie die Kosten einzuteilen sind und unterschrieb mit etwa zehn Künstlern in den 90er Jahren als Multiplikatoren finanzieller Einkünfte. Je mehr Künstler mehr Alben verkaufen, umso mehr bleibt beim Label und das durch gesicherte Rechte auch langfristig. Gleichzeitig schafft er einen speziellen Sound rund um eine Gruppe, die gleichzeitig aber auch als Einzelkünstler vermarktet werden können und immer den Stempel eines Markenprodukts von No Limit Records tragen.

3.3 Musik aus dem Kofferraum – die Magie des Tapes

3.3.1 Amerikanische Träume auf Schienen, Reifen und Magnetbändern

Die strukturelle Umstellung von Zugverkehr auf Automobil verbannte relativ schnell viele Formen des öffentlichen Verkehrs aus den Städten und ersetzte diese

mit den am Rust Belt hergestellten Fahrzeugen der Großkonzerne. Denn 1920 kaufte Henry Ford im Sinne seiner Großexpansion der Marke Toledo & Ironton Railroad, ein Geschäft, dass für den Niedergang des öffentlichen Verkehrs und die Eröffnung des Individualverkehrs ab den 20er Jahren in den USA untermauert. Toledo & Ironton Railroad brachten Kohle aus dem knapp 400 Meilen entfernten Ohio nach Detroit – die einst stärkste und wichtigste Industrie der USA, der Schienenverkehr, eine Industrie, die das Land erschlossen hat, verlor bis auf den Güterverkehr nahezu komplett an Bedeutung. Der Pacific Railroad Act zum Ausbau eines transkontinentalen Schienensystems von 1862 wurde sozusagen abgelöst durch den Federal Aid Road Act von 1916 zur staatlichen Förderung der Bundesstraßen, befeuert durch den Federal Highway Act of 1956 und schlussendlich durch den zweiten Weltkrieg unter Eisenhower als Infrastruktur für Landesverteidigung bis nach Alaska (Alaska Highway zur Verteidigung gegen das Japanische Kaiserreich) ausgebaut.

Der Individualverkehr bestimmt auch heute noch den Alltag fast aller Amerikaner – ohne Automobil sind viele Tätigkeiten nicht durchzuführen, Chancen auf Anstellung, sogar Gesundheitsrisiken entstehen. Abhängigkeiten und Ausgrenzungen sind die Folge – sozusagen fährt mit dem Individualverkehr für bestimmte Gesellschaftsgruppen die Möglichkeit zum sozialen Aufstieg davon, während die Profiteure in die Vorstadt ziehen, rahmt der öffentliche Verkehr, wenn es ihn denn noch gibt, die Stadtgrenzen ein. In vielen verarmten urbanen Siedlungen fehlen Einkaufsmöglichkeiten, ohne diese keine vielseitige und gesunde Kost, was übrig bleibt ist die Bodega, der „Cornerstore“, sowie Fast-Food-Ketten. Spätestens in den 70er Jahren, nachdem die Automobilwirtschaft immer globaler geworden ist und sich viele Nationen von den Folgeschäden des zweiten Weltkriegs zumindest wirtschaftlich erholt haben, brach die amerikanische Automobilwirtschaft nach und nach ein. Der Handelsdeal unter Clinton mit China, sowie der Handelsdeal mit Mexico unter George W. Bush zerstörte die Hoffnung auf eine amerikanische Autoindustrie mit dem Vorbild der Anfangsjahre von GM und Ford bis zum glorreichen Boom in den 60er Jahren komplett.

Das Auto das einst als Hoffnungsträger dieser Nation galt, vielen mittelständischen Familien zu ansehnlichem Wohlstand verhalf, den Kindern dieser Hochschulbildung ermöglichte, wurde zur Abhängigkeit und Schicksalsträger vieler. Wer ein Auto besaß, der hatte Chancen und Möglichkeiten Erwerbstätigkeit nachzugehen,

wer keins besaß wurde abgehängt. Paradox, dass vor allem in einst florierenden Städten wie Detroit gerade das Auto, bzw. die Autoindustrie, eine ganze Nation im Stich lies. Schon weit vor dem Ende der Jim Crow Laws versuchten viele Afroamerikaner den Süden zu verlassen und in den liberalen Norden zu ziehen. Ein Konzept, dass sozusagen auf Schienen gebaut worden war und Menschen ermöglichen sollte, der Sklaverei zu entfliehen: „Underground Railroad“ war ein Netzwerk von Freiheitskämpfern, die versuchten Sklaven aus dem Süden, in die vergleichsweise liberalen Nordstaaten, nach Mexiko oder nach Kanada zu eskortieren oder viel mehr ihnen die Flucht zu ermöglichen. Die Afroamerikaner, die ca. 100 Jahre später aus dem segregierten Süden in den Rustbelt kamen, kamen vor allem für Arbeit, in der Hoffnung sich ein besseres Leben aufzubauen. Als 1973 die Ölkrise, die steigenden ausländischen Importe, vor allem aus Deutschland und Japan, der Branche zusetzten, rutschte die amerikanische Autoindustrie als Folge für drei Dekaden Rezession. Mit der Industrie zerbrach auch der Rustbelt und vielen Amerikanern wurde der Lebensunterhalt genommen. Schon Kennedy und Johnson erkannten in den 1950er und 1960er eine ähnliche Problematik, vor allem der Besuch Johnsons in der Region der Appalachen soll in ihm die Motivation zum „War on Poverty“ geweckt haben. Ein sehr großes Land entwickelt eben die antreibende Wirtschaft nicht flächendeckend, sie flammt immer wieder lokal auf und geht teilweise auch lokal wieder unter. Die Appalachen sind besonders stark getroffen, zur Amtszeit von Kennedy und Johnson war die Armutsquote dort etwa 67%. In Dayton, Ohio, einem Teil dieser Region blühte rund um der National Cash Register Company (NRC) einst auch hier die Wirtschaft. Angeblich sollen in dieser Stadt auch die Erfinderdichte und Patenthöhe einst den landesweiten Rekord gehalten haben, aber als die Industrie abwanderte, machte sich die Armut breit.

Die Kompaktkassette hat ihren Ursprung 1963 bei Philips und revolutionierte die Musikwelt. Sie entstand augenscheinlich aus der Idee heraus, die Technologie des Tonbandes in ein kompaktes, flexibel-einsetzbares Medium umzuwandeln. Für die Aufzeichnung und Wiedergabe von Musik, war die Kompaktkassette oder kurz das „Tape“, besonders nach ihrem Markteintritt neben der Schallplatte bis hin zur Einführung der CD Mitte der 90er Jahre die Königsklasse, denn anders als die Schallplatte war und ist das Tape kleiner und flexibler, abspielbar in Autoradios und seit 1979 auch zu Fuß im Sony Walkman. Während man sonst auf das Radio angewiesen war, konnte man mit dem Tape autark nahezu überall die gewünschte Musik abspielen.

Die Schallplatte hingegen, die nach dem gleichnamigen Stoff, aus dem sie gepresst wird, benannt ist, Vinyl, ist noch heute ein Produkt für Musikliebhaber, denn sie vermittelt eine gewisse Nähe zum Produkt. Manuell wird die Tastnadel in die Rille der Schallplatte gesetzt und an diesem Prozess hat sich prinzipiell seit dem Gramophon nichts geändert – also grob Ende des 18ten Jahrhunderts. Natürlich ermöglichte die Schallplatte schon dementsprechend vor der Entwicklung des Radios Musik autark zu hören, ohne auf die Auswahl eines DJs angewiesen zu sein, jedoch gab es immer eine Auswahl, nämlich die in den Plattenläden. Ein weiterer großer Unterschied zwischen der Schallplatte und der Kompaktkassette, die Schallplatte benötigt ein „teures“ Presswerk, die vor allem Richtung Millennium immer seltener geworden sind, um seine produzierte Musik letztendlich auf ein Abspielmedium zu transferieren, hingegen konnten Kompaktkassetten schon relativ früh etwa zwischen den 1950er und 1960er Jahren im Multitrack Verfahren aufgenommen werden und danach mit einem Vervielfältigungsgerät auf die Kassetten überspielt werden. Selbst viele sogenannter Kassettenrekorder, also einer abgewandelten und kleineren Version des Tonbandgerätes, konnten wie bei einem Diktiergerät Kassetten bespielt und nachträglich, je nach Funktion des Gerätes (meist ein zweites Kassettenslot) überspielt werden. Diese technische Neuerung war vor allem kleinen und unabhängigen Künstlern, Crews und Bands eine Chance ihre Demos aufzunehmen, um diese bei größeren Plattenlabeln vorzuspielen. Man konnte sich damit ganz frei bei vielen Labeln sozusagen bewerben und musste nicht rein durch Liveshows, um Aufmerksamkeit kämpfen entdeckt zu werden.

3.3.2 The Serial Killaz – Die Geburt

In einer der Hochburgen der sozialen Ungerechtigkeit, starb Martin Luther King. Derjenige der Afroamerikaner vereinen wollte, politischen Wandel forderte, Frieden zwischen Menschen suchte, Armut bekämpfte und Gewalt ablehnte – die Zeit nach ihm wird in unterschiedlichen Kontexten als Zeit ohne afroamerikanische Führungsrollen betrachtet und gemischt mit Fehlentscheidungen der Politik, wirtschaftlichen Problemen, hatten besonders Städte, die zu Zufluchtsorten von Afroamerikanern wurden, noch weniger Chance sich gegen die systematische und strukturelle Ungleichheit zu behaupten.

Soulsville, Bluff City oder einfach Memphis, die Stadt am Mississippi ist bekannt für ihre lange Musiktradition wie Blues, Rock'n'Roll, Sun Studios, Hi Records, Stax Records uvm., die einander bedingt und eine Richtung gibt – man ist tief

verwurzelt und kann den Schmerz der Menschen in dieser verregneten Stadt spüren. Als der Hip Hop in New York entwickelte und landesweit ausbreitete und sich Rapmusik als lukrativ erwies, blühten Plattenfirmen auf, denn sie hatten eine neue Musikrichtung, die sie vor allem an ein junges Publikum vermarkten konnten. Besonders im Westen und Osten des Landes funktionierte das sehr gut, jedoch eher weniger im Süden, wo sich Künstler/innen selbstständig machten und mit „Do It Yourself“ und „Independent“ Attitüde teilweise erzwungen durch Limitierung ihrer Aufnahme- und Produktionsmöglichkeiten und fehlender Labelstrukturen aus ihrem Umfeld und ihren Fähigkeiten kreatives Schaffen realisierten. So wie auch schon in anderen Städten entsprang die Szene meist den DJs, die Musik für die Partyszene lieferten, Mixtapes erstellten und ggf. Radioshows moderierten – die Partyszene in Memphis feierte zuerst am berühmtem „Crystal Palace Roller Rink“ einer Rollschuhdisco, in der „pimps, gangstas, pretty women and bad women on wheels“ zu „classic boogie“ und „electrofunk“ feierten und in Memphis soll das alles 1985 mit DJ Spanish Fly begonnen haben, ein Urgestein, der genau diesem Sound der Rollschuhdisco entsprungen ist und dem bis heute nicht mal eine Wikipedia Seite gewidmet wurde (Samuels 2015). Dieser trat in eine Tradition, die die Stadt scheinbar verlassen hatte, denn ab den 80ern gab es so gut wie keine namenhafte Musik mehr aus Memphis. DJ Spanish Fly war zuerst Radio DJ, der nachdem er „Throw That D“ von der 2 Live Crew spielte, gefeuert worden war – danach entschied er sich dazu sein eigenes Ding zu machen und als Resident DJ im Club No Name und im Crystal Palace auflegte, er fokussierte sich auf Songs, bei dem der typische 808 Sound vorkam – er passte seinen Sound den Rollschuhfahrern/innen und dem Tanzstil an, teilweise tanzen sogar die Leute ohne Rollschuhe auf der Fläche oder feierten auf dem Parkplatz („parking-lot pimpin“) der Clubbesitzer brachte ihm dann bei wie man sozusagen eine Radioshow auf Kassette aufnehmen konnte und diese dann vertreibt (Hip-Hop Evolution S4/F2, 19:22-21:09). Als DJ Spanish Fly seine ersten Tapes herausbrachte, bekam besonders sein Song „Trigger Man“ (ca. 1990), der das legendäre Triggerman Sample (der immer wieder im hip-hop des Südens vorkommen wird) verwandte, besonders viel Aufmerksamkeit. Die Cuts waren verlangsamt und zerhackt (so wie etwa zeitgleich bei DJ Screw aus Houston), dabei sind seine gerappten Parts von unterschiedlicher Länge, distorted aufgenommen (scheinbar mit einem Live-Mikrofon) und handeln vom Auftragsmorden. Lokale Rapper mussten also die Aufmerksamkeit der DJs bekommen, um ihre Songs über die Mixtapes der DJs zu veröffentlichen. Gleichzeitig eröffnete sich

damit eine Szene, bei der mehr oder minder jeder seine eigene Musik veröffentlichen konnte und wollte – man nahm im Schlafzimmer, der Besenkammer oder im Wohnzimmer auf, mit einem Vierspurrekorder, einer Drum-Machine und einem einfachen Mikrofon, man konnte alles selber bestimmen und jeder hatte die Möglichkeit teilzuhaben. Es ist also nicht zu vernachlässigen, dass gegenseitige Einflussnahme stark dazu beigetragen hat einen lokalen Sound zu generieren, der sich immer wieder aufeinander bezieht und ähnelt: 808s, Cowbells, synthetischer Bass, lo-fi und distored Sound, Horrorcore Lyrics über Dämonen, Schmerz, Drogen und Gewalt, Snares die sich wie Pistolenschüsse anhören und rasselnde Hi-Hats (1/16 oder 1/32 – basierend auf Künstler wie Willie Hall (Stax Records) und in Memphis Rap unter DJ Squeeky – Foster 2017), wiederholende Sample-Hooks von Zeitgenossen (Looping, statt cutting), dabei sind die Beats Half-Time und verträumt (Half-Time war die Standard Abspielfrequenz der Roland TR-808), aber der Flow oft double oder triple time im tongue-twisting-style. Die ersten DJs die neben Spanish Fly zu nennen sind, sind DJ BK, DJ Zirk und DJ Squeeky, sowohl die ersten Rapper Criminal Manne, Tom Skeemask, Kingpin Skinny Pimp, Tommy Wright III, Al Kapone, Gangsta Pat, 8Ball & MJG oder Pretty Tony und teilten sich in unterschiedliche Gruppierungen auf, die meist nach Stadtviertel eingeteilt waren (Lil Fly – South Memphis, DJ Squeeky – Orange Mound, DJ Paul & Lord Infamous – South Memphis, Gangsta Pat – South Memphis usw.). Wahrscheinlich zur selben Zeit wie „Trigger Man“ brachte DJ Spanish Fly „Gangsta Walk“ heraus, das ebenfalls Triggerman (Drag Rap) sampelte dabei bezog sich DJ Spanish Fly auf den Buckjump der Partygäste, die sich im Crystal Palace beim Tanzen im Kreis bewegten und gleichzeitig war das Publikum eben „*robbers, the killers, the unaccepted*“ (Samuels 2015) – man bildete einen Moshpit und tanzte den Buck Jump kreisförmig – gleichzeitig sorgte das Tanzen auch dazu, dass Songs des Memphis Rap etwa dieses Tempo einhalten mussten, um eben in diesem Stil zu tanzen und die gleiche Atmosphäre zu generieren (ebd., 22:14-24:11).

Dieses Erbe traten ca. 1989 zwei Brüder aus Whitehaven (Stadtteil in dem Elvis großgeworden ist) an und kreierten einen außergewöhnlichen, unverwechselbaren Sound. Lord Infamous und DJ Paul kommen aus einer Musikerfamilie und spielten schon im jungen Alter Instrumente wie Orgel und Gitarre und hatte Interesse an Horrorfilmen und Okkulten – Lord Infamous geboren im Jahr 1973 und sein Bruder vier Jahre später, waren dementsprechend noch Kinder bzw. Jugendliche als Hip Hop nach Memphis kam – dennoch erinnert sich DJ Paul daran, dass er durch DJ

Spanish Flys „Gangsta Walk“ am meisten inspiriert worden war, er war fasziniert vom Moshpit im Club und dass er obwohl er DJ war seine eigenen Rapstrophen aufnahm. Laut eigener Aussage fing er an zu rappen, als er mit zehn Jahren von MC Shy D „Gotta be tough“ (1987) auf MTV hörte, der eine sehr hohe Stimme während des rappen hat und so dachte sich DJ Paul, wenn ein Jugendlicher wie MC Shy D erfolgreich sein kann, dann könne er das auch, nur dass MC Shy D zu diesem Zeitpunkt Anfang 20 war, was DJ Paul erst viel später herausfand – außerdem hörte er gerne LL Cool J und Public Enemy (No Jumper 2016, 1:23-2:20). Filme wie Texas Chainsaw Massacre oder Friday the 13th sorgten für den erwachsenen Horrorcore Sound, der anders als bei Bushwick Bill vor allem auch durch die Samples aus den Filmen selbst atmosphärisch aufgeladen war und mit absurden und düsteren Klängen und Strophen abgerundet wurde. Juicy J, das dritte Mitglied der Crew wurde als 13-jähriger auf die Brüder aufmerksam, als er auf der Suche nach anderen Rappern und DJs war, um eine ähnliche Gruppierung wie N.W.A. zu gründen, sie nannten sich die Backyard Posse – die ersten Mixtapes waren geprägt durch ihre Vorbilder wie N.W.A., Geto Boys oder Public Enemy und versteckte vereinzelt Tracks der Gruppierung auf den Kassetten und waren produziert nach der Blaupause von DJ Spanish Fly und später der Unterstützung von ihm, erst später kam es dann dazu, dass nur noch ihre Songs auf den Tapes aufzufinden waren (Twells & Kelly 2013). Laut eigenen Aussagen von DJ Paul verkaufte er Mixtapes (benannt DJ Paul & Lord Infamous Vol. 1...) für 4\$ und hatte schon während seiner Schulzeit Umsätze von etwa 50.000 Stück bzw. 200.000 \$, die ihn ermöglichten neben Konsumgütern in die Musik zu investieren, denn DJ Paul wurde seiner Schule verwiesen und versuchte sich direkt nach dem Schulabbruch als Vollzeitkünstler und hatte einen Deal mit Plattenläden abgeschlossen, bei denen er seine Mixtapes verkaufen lies, er arbeitete mit diesem System bis „DJ Paul & Lord Infamous Vol. 16 – danach war die Musik der Three 6 Mafia soweit fortgeschritten, dass man sich auf alleine auf die Crew konzentrierte (ebd., 24:28-26:46 & No Jumper 2016, 7:49-8:01). Das Musikgeschäft lernte er von seinen Verwandten der Gospel-Gruppe „The Bogard Brothers“, die jeden Sonntag bei DJ Paul zuhause waren, um zu musizieren (No Jumper 2016, 4:46-5:38). Bis dahin bestand die Gruppierung nur aus Juicy J, Lord Infamous und seinem Bruder DJ Paul – woraus das erste und vielleicht wichtigste Tape „The Serial Killaz: Portrait Of A Serial Killa“ (ca. 1992 – benannt nach dem gleichnamigen Horrorfilm von 1990) entstand (in der Erzählung von DJ Paul zwischen dem Interview mit No Jumper & Hip-Hop Evolution S4/F2 ist eine

Diskrepanz, bei No Jumper erwähnt er, dass er zuerst die EP herausbrachte und danach seine Mixtapes, weil die erste Pressung der EP so teuer war und er sich danach diesen Aufwand nicht mehr leisten wollte und alles selber machte & bei Hip-Hop Evolution erzählt er, dass er erst Mixtapes mit unterschiedlicher Musik verkaufte und danach vollständig eigene EPs produzierte) – diese EP mit drei Tracks war langezeit nur für Kenner der Szene erhältlich, bzw. Zeitzeugen aus der Anfangsperiode von Three 6 Mafia, denn diese Tapes wurden nie nachgepresst und konnten erst über die Entstehung von Onlinehandelsplätzen und Foren gehandelt und später (teilweise erst 2016) digitalisiert, remastered und auf Onlineplattformen hochgeladen werden. Es ist überraschend, dass sich schon zu dieser Zeit ein geprägter Sound „*horror-music*“ herauskristallisiert, der eine Pfadabhängigkeit der späteren Gruppierung einleitet (No Jumper 2016, 4:50-5:10 – gleichzeitig macht diese Anfangsphase das Projekt Three 6 Mafia so komplex, bzw. kompliziert, denn Memphis muss als eingeschlossene, kleine und restriktive Szene verstanden werden und die Three 6 Mafia als Künstlerkollektiv, die durch ihren Erfolg und ihren Antrieb, die Möglichkeit hatten immer wieder andere MCs und Producer aufzunehmen – ähnlich wie beim Wu Tang Clan aus New York oder der Dungeon Family aus Atlanta. Obwohl die Anfänge des Horrorcore im Rap auf unterschiedliche Künstler zurückzuführen sein könnten, wie z.B. Jimmy Spicer, Bone Enterprise (Bone Thugs-n-Harmony) oder Ganksta N-I-P, ist am einflussreichsten in diesem Subgenre vorerst Bushwick Bill der Geto Boys gewesen, vergleicht man z.B. „Chuckie“ von den Geto Boys (1991) mit Ganksta N-I-P’s „Horror Movie Rap“ (Ganksta N-I-P war oftmals Featuregast bei den Geto Boys) sowie mit DJ Paul & Lord Infamous „The Serial Killaz“ (Track Nr. 10 ca. 1993) – dann bemerkt man, dass alle drei Künstler textlichen Bezug (Chuckie, Freddy Krüger & Scarecrow), sowie Samplebezug auf Horrorfilme nehmen – jedoch besonders Lord Infamous mit seinem abgehackten, hastigen und monotonen Flow die passende Atmosphäre zu den verträumten lo-fi Beats schafft – lyrisch nehmen sich diese drei Songs nicht viel, wobei Lord Infamous komplett in die Rolle von Scarecrow schlüpft und detailliert Storytelling betreibt – Chuckie soll angeblich von Ganksta N-I-P für Bushwick Bill geschrieben worden sein, der sich als Fan seines Horrorcore outete – Ganksta N-I-P sowie die Geto Boys liefern zwar schockierende Lyrics, können jedoch nicht dieselbe Tiefe und Atmosphäre erzeugen. Gleichzeitig ist aber zu sagen, dass DJ Paul & Lord Infamous von Ganksta N-I-P wussten, da sie ihn 1993 auf „187 Innovation“ samplten. Bone Enterprise und Triple 6 Mafia hatten jedoch später einen Disput,

weil sie der Meinung waren, dass Bone Enterprise ihre Musik kopieren würde, jedoch entstand ein ähnlicher Sound (besonders bezogen auf den tongue-twisting double-time und triple-time flow, der in der Gegend von Bone Thugz-N-Harmony durch „Twista“ schon 1992 mit einem Guinness World Record Eintrag im schnell rappen perfektioniert wurde – Stevens 1992) gleichzeitig, woran man merkt wie lokal und „underground“ die Mixtapes von Bone Enterprise und den The Serial Killaz waren. Jedoch war dieser Beef nicht der einzige bzgl. Bitingvorwürfen, alleine in der Szene in Memphis gab es immer wieder Streitereien, sodass DJ Squeeky der Produzent von 8Ball & MJG, der wie DJ Spanish Fly nicht mal eine Wikipedia Seite besitzt, behauptete, dass DJ Paul, Juicy J und Lord Infamous seinen Stil geklaut hätten – Kingpin Skinny Pimp erklärte die Lage, dass sie nicht wussten, wie jung DJ Paul war und dieser viele Innovationen von DJ Squeeky übernommen hätte (Hot 107.9 2015a), 10:19-11:21) – DJ Paul hingegen behauptet in einem Format, dass er schon seit der 8. Klasse (ca. 1989/1990) mit der Roland TR-808 Musik machen würde und der düstere Sound daraus entstand, dass er Horrorfilme schaute und als erstes Instrument die Orgel lernte (Hot 107.9 2015b), 1:43-2:00 & 25:59-27:07). DJ Squeeky verlies Memphis, um mit 8Ball & MJG „On Top of the World“ (1995) zu produzieren, sodass er den Sprung von Da Backyard Posse, bzw. The Serial Killaz zu Triple 6 Mafia nicht miterleben konnte – in einem Interview bezieht er sich mit den Vorwürfen vor allem auf die Anfangszeit von DJ Paul und Juicy J, die versucht haben wie er zu klingen (Goggans 2012). DJ Paul veröffentlichte ca. 1993 einen Disstrack mit dem Titel „Fuck DJ Squeeky“ und zeigte somit auf, was er von den Vorwürfen halten würde – aus der Außenperspektive ist hier der Innovationsgeist nur äußerst schwer einzuschätzen, schlussendlich sind die Anfänge DJ Squeekys aber auch von DJ Paul, die Ende der 1980er gelegen haben müssen, online nicht verfügbar (es gibt ein Greatest Hits Album von DJ Squeeky namens „In Da Beginning: Underground Vol. One“ von 1999, jedoch findet man weder DJ Squeeky Volume 1-8 noch seine „Summa Tapes“ – rein zeitlich muss DJ Squeeky jedoch vor DJ Paul kommen), man nur seinen späteren Klang mit dem von DJ Paul / Triple 6 Mafia vergleichen kann und dabei natürlich feststellt, dass diese sich ähneln – wie aber in der ganzen Szene in Memphis. Laut der Musikseite „Who Sampled“ hat DJ Paul für die Backyard Posse, The Serial Killaz oder Three 6 Mafia ab 1991 keinen einzigen Song von DJ Squeeky gesampled – vorherige Songs sind nicht verfügbar, jedoch hat er z.B. Hooks aus Songs „seiner“ Künstler, bzw. aus dem Camp von DJ Squeeky erstellt (wie z.B. von Kingpin Skinny Pimp für Lil Fly).

Nachdem also DJ Paul und sein Bruder Lord Infamous mit Juicy J zahlreiche Mixtapes veröffentlichte, trat Juicy J's älterer Bruder Project Pat der Gruppe bei und so etablierte die Triple 6 Mafia eine lokale Mixtapekultur – die Kassetten wurden entweder aus Autos, in der Schule oder direkt an Mom & Pop Stores vertrieben.

3.3.3 Three 6 Mafia – die Perfektion des Sounds

Juicy J und DJ Paul, die schon im Teenager Alter in Clubs aufgelegt haben, probierten dort ihren Sound aus und konnten damit abschätzen, was von der lokalen Szene gerne gehört wurde und wie man Menschen zum Feiern bringt („get buck“). Als erste Erprobung eines komplett gemeinsamen Sound einer Gruppe, die komplett aus dem selben Umfeld kommt, Geschwister sind, zusammen zur Schule gehen oder zusammen wohnen wurde 1994 „Smoked Out, Loced Out“ veröffentlicht: Komplette produziert von DJ Paul und Juicy J vereinte es auf 17. Songs (inklusive Skits) die MCs Project Pat, DJ Paul, Juicy J, Gangsta Boo, Lord Infamous, Gangsta Blac, Kingpin Skinny Pimp (der von DJ Squeeky Camp wechselte), Lil Glock, S.O.G., Lil Fly, 211, Koopsta Knicca (oder Coopsta N*gga) und K-9 (ggf. mehr Künstler). Immer wieder werden Vocal Samples aus den vielen Mixtapes von DJ Paul & Lord Infamous für Hooks verwendet – es herrscht eine ständige Rekonstruktion des Sounds bzw. ein aufeinander beziehen der Szene wie bei einem Zitat oder Vergleich, gleichzeitig fallen keine großen Veränderungen zwischen Mixtapes von DJ Paul und diesem auf, denn einige Künstler waren schon zuvor vertreten und die Produktion ist relativ konstant. Das Cover war teilweise handgeschrieben und mit einem Kopierer zusammengesetzt – auf der Rückseite der Kassettenhülle steht in Handschrift „Produced, Arranged And Mixed by DJ Paul & Juicy J“ – ebenfalls werden unterschiedliche Releases der Posse angekündigt, wie z.B. Juicy J Vol. 9, DJ Paul Vol. 16 oder das Solotape von Lord Infamous (Rap Music Guide Webseite). Der scheinbare Erfolg (nicht nachmessbar, da nie über ein Label veröffentlicht) führte bei DJ Paul und Juicy J dazu, dass sie sich entschieden ihr eigenes Label „Prophet“ (1994) zu gründen und aus eigener Tasche ihr erstes gemeinsames Album der Posse Triple 6 Mafia zu veröffentlichen. Interessant dabei ist, dass Triple 6 (666) neben der offensichtlichen Zahl des Tieres aus der Johannes Offenbarung eine Anspielung an die provokanten Texte und des düsteren Sounds ist – gleichzeitig aber auch für die Zahl 18 (3x6) vielleicht der feste Anteil der Prophet Posse abzüglich der Gründungsmitglieder der Triple 6 Mafia (die aus 24 Mitgliedern bestand) oder für die sechs Gründungsmitglieder stehen (DJ Paul, Lord Infamous, Gangsta Boo, Crunchy Blacc und Koopsta Knicca). Gangsta Boo ist die

einzigste Frau der Crew, die mit DJ Paul zur Schule ging und etwa gleichaltrig ist wie DJ Paul (sie schloss sich mit 15 der Posse an, No Jumper 2015, 6:20-7:25) und Koopsta Knicca soll ein Pflegekind gewesen sein, das mit DJ Paul zusammen gewohnt hat – Crunchy Blacc (der ebenfalls ohne Eltern aufwuchs und sich mit kriminellen Aktivitäten wie Koopsta Knicca über Wasser hielt) hingegen lernte DJ Paul bei einer Party kennen, bei der DJ Paul auflegte und verteidigte ihn bei einer Schlägerei, ab da arbeitete er sozusagen als Security für DJ Paul und rappte seinen ersten Part erst 1994 auf „Gotta Touch Em“, Pt. 1“ auf Vol. 16 der Mixtapereihe, ebenso war Crunchy Blacc Tänzer, der laut eigenen Aussagen Mitbegründer des Gangster Walks war und u.a. für den Memphis Rapper Al Kapone getanzt hat (No Jumper 2016, 1:09:50-1:10:08 & Vlad TV 2020, 4:30-5:56, 12:13-12:17 & 19:23-21:53).

Nachdem sie Prophet gegründet hatten einigten sie sich auf einen Vertragsdeal mit der „Phillips Family“ aus Tennessee, die Gründer der Sun Studios und Phillips Studios waren Sam, Jerry & Knox Phillips die u.a. Elvis Presley bei sich haben aufnehmen lassen. Die Phillips Family, die im Schwerpunkt nur Rock und Blues aufgenommen hatten so DJ Paul, einigten sich nur darauf, wenn DJ Paul und Juicy J die gesamten Kosten selbst tragen würden, die sich schlussendlich auf 4500\$ beliefen und woraus das Debüt Album der mittlerweile Three 6 Mafia (angeblich erhofften sie sich dadurch, dass sie im Radio gespielt werden würden) „Mystic Stylez“ (1995) entstanden ist (Hot 107.9 2015b, 9:18-9:44 & Mehr 2020). Das Album definierte den Sound von Horrorcore sowie Memphis Rap neu und präsentierte ihn mit unterschiedlichen „Stylez“, so z.B. Kingpin Skinny Pimp, der den Flow von MC Ren (N.W.A.) weiterentwickelte (deshalb die Namensgebung aufgrund der Menge der Künstler und ihren unterschiedlicher Stile auf dem Album – ähnlich wie beim Debütalbum des „Wu-Tang-Clans – Enter The Wu-Tang (36 Chambers)“ von 1993). Vertreten sind auf dem Album (im Intro angekündigt): Juicy J, DJ Paul, Lord Infamous, Crunchy Blacc, Gangsta Boo, Koopsta Knicca, M.C. Mack, Lil Fly (auch Flizy oder Playa Fly), La Chat, Project Pat, Kingpin Skinny Pimp, Lil Glock und S.O.G., womit der Kreis der Künstler im Vergleich Smoked Out, Loced Out wesentlich kleiner ausfällt. Faszinierend ist an dem Album von Three 6 Mafia die chaotische Struktur der Künstler, die im Aufnahmeprozess einfach ins Studio gegangen sind und nahezu planlos gefreestyled haben auf den Beats von DJ Paul und Juicy J – gleichzeitig ist die Produktion und der Sound ausgefeilt und geht in eine Richtung. Schon im zweiten Track „Break Da Law“ teilen sie gegen Vorurteile gegenüber

ihnen aus und fragen „*Wassup you still fuck with them Triple 6 n*ggas?*“, sie haben einen originellen Sound und sind Teil der Szene, deshalb sampeln sie für den Beat den Memphis Track „Too Thick“ von DJ Zirk (1993), sowie Anteile aus Doug E. Freshs „Play This Only At Night“ (1986), sowie den Soundtrack des Horrorfilms „Wes Craven’s New Nightmare“ (1994 ein Film der Freddy Krüger Reihe) und für die Hook sampeln sie zwei Songs gleichzeitig – sie setzen Kingpin Skinny Pimp „Break Da Law“ aus seinem Vers auf „Ain’t Bulletproof“ (ca. 1993) in Beziehung zu Lil Flys „Break Da Law“ (1993), welches von DJ Paul produziert worden ist und verwenden sozusagen verwenden sie Anteile aus Skinny Pimps Track mehrfach. In der Hook wird 16x „Break Da Law“ wiederholt und darauf folgt Kingpin Skinny Pimps „*Coming up from the back, buckin’ n’ggas down [...] ‘Cause when you duck, we hit you with the bat*“. Titel 3 „Da Summa“ war in Memphis ein Radioerfolg und wurde trotz des Crewnamens auch in Tennessee gespielt – es ist ein Song über den Sommer in Memphis – der Beat baut auf Rick James „Hollywood“ (1978) auf und die entspannte Atmosphäre wird gefüllt mit dem was DJ Paul, Koopsta Knicca, Lord Infamous und Juicy J so im Sommer machen – die Stimmung ist gut gelaunt und positiv und der Song erinnert thematisch stark an „Today Was a Good Day“ von Ice Cube (1992) – DJ Paul entspannt zu einem Blunt im Park und geht später zum Crystal Palace Skating Rink, wo man am Parkplatz ihre Mixtapes hört, die sie aufgenommen haben mit W-30, SP-12, einer MPC und einem Vierspurgerät – bevor es in also zum Crystal Palace geht fährt Paul noch am Plattenladen vorbei, um ihr Geld von den Tapeverkäufen abzuholen – am Wochenende wurden sie für Auftritte gebucht, wo die Leute normalerweise so „buck“ werden (ekstatisch feiern), dass die Party abgebrochen wird (Vers 1). Der Refrain besteht aus drei Teilen, einer Sängerin (taucht in keinen Credits auf, wer gesungen hat) die „*With my crew we just ride*“ singt, ein Vocal-Sample von 8Ball & MJG aus ihrem Debüt „Comin’ Out Hard“ (obwohl es einen Disput mit DJ Squeeky gab): „*Ridin’ through the hood with my homes gettin’ smoked out*“ und DJ Paul der die Hook mit einem laidback „In Da Summa“ abschließt (4x wiederholt). Jeder Vers endet mit „the summer“ und die Hook schließt ebenfalls mit „the summer“ – danach folgt mit 8 Bars Koopsta Knicca und berichtet davon wie er betrunken und high mit seiner Crew die Gegend patrouilliert, um einen Mord zu begehen – Alltag für ihn seit den Kindertagen – er ist depressiv, aber hat beim schönen Wetter resigniert: „*No man up in the trauma, head is broken in the summer*“. Lord Infamous folgt mit weiteren 8 Bars und teilt sich damit den Vers mit Koopsta Knicca, er berichtet davon, dass der Sommer die

Saison von Scarecrow (seiner Horror-Persona) ist – jedoch raucht er sich heute high, schnappt sich für alle Fälle seine vollautomatische Waffe, um mit seinem Bruder Musik zu machen und sich zu entspannen. Juicy J schließt mit einem 16 Zeiler und erzählt davon, wie sie an ihrer Schule entspannen und er die Nummer eines Mädchens klärt – er gibt ein Shoutout an seine Freunde und seinen Bruder: „*Blac and Cam [...] Kurt, Swalla Dion [...] Project Pat*“ – für ihn geht es im Sommer nur ums Drogen konsumieren und Flirten. „Da Summa“ ist ein außergewöhnlicher Song, denn im Vergleich zu den vorherigen Tracks ist er vergleichsweise harmonisch und textlich zurückhaltend – es geht um Eingeständnisse, Gefühle, Freundschaft, Zusammenhalt und die schönen Momente in einer zerrüttenden Gegend. Auf „Da Summa“ folgt der Diss gegen Bone Enterprise bzw. Bone Thugz’n’Harmony „Live by Yo Rep (Bone Dis)“ – sie werfen der Gruppe vor ihren Style kopiert zu haben (siehe oben) – der Song der mit Instrumenten eingespielt worden ist (Gitarre und Keyboard) – der Diss simuliert raffiniert ein Interview, bei dem eine fiktive Moderatorin von Bone Magazine die einzelnen MCs danach fragt, was sie tun würden, wenn jemand ihren Style kopiert – sodass die MCs auf der einen Seite beweisen können, welchen einzigartigen Styles sie selber haben und es klar wird, dass Bone Enterprise versucht genauso zu klingen und zweitens, dass es so erscheint, als wäre klar (fiktiv durch die Medien bzw. einer Moderatorin hinterfragt), dass Bone Enterprise, diejenigen sind, die den Style geklaut haben. Lord Infamous rattert gekonnt wie in einem Splatterfilm einen Vers der Gewaltfantasien herunter und fragt zum Übergang Kingpin Skinny Pimp was er machen würde, der folgt mit seinem triplet-Flow, bei dem er thematisch kaum von Lord Infamous abweicht – der Übergang „What would you do“ wird nach jedem Vers beibehalten, es gibt keinen Refrain - Juicy J flowt abgehackt und ohne double-time, aber auch mit triplets – in Vers 4 kommt Gangsta Boo, die als Frau Tabus bricht, sie stellt sich ebenfalls als Gewaltverbrecherin und Tochter des Teufels dar, die die Künstler von Bone Enterprise (diese werden aber im gesamten Song erst per Wortspiel von Lord Infamous im letzten Vers genannt) erst anzünden und darauffolgend erschießen würde – sie beherrscht double-time und flowt für Three 6 typisch monoton. Weder Lil Fly noch DJ Paul wissen vom Gewaltschema – vor Lord Infamous letzten Part bzw. Outro fordert die ganze Crew im Chorus Bone Enterprise auf „*N*gga, live by your rep*“ – also nicht zu biten, sondern ihren eigenen Stil zu entwickeln, Three 6 Mafia würde es sich nicht gefallen lassen „*‘cause we ain’t taking shit*“. Lord Infamous baut die Namen der MCs im abschließenden 6 Zeiler ein: Layzie, Krayzie,

Easy und Bizzy – erweitert werden diese als volle MC Namen normalerweise mit noch mit Bone – so z.B. Layzie Bone – der Beat läuft unter relativ unverständlichem Geplauder der Crew aus. Der Beef zwischen Bone Enterprise und Memphis war relativ kurzweilig, wurde nochmal kurz nach dem Album auf einer EP (Live By Your Rep – 1995) ausgeweitet und beruhte auf Unkenntnis und Ignoranz beider Seiten. Insgesamt ist der Sound von Mystic Stylez sehr düster, die Produktion von Juicy J und DJ Paul ist ausgereift und bleibt dadurch, dass sie nur in der Hand dieser beiden liegt äußerst geradlinig – es wird eingespielt. Melodien aus Funk, Soul und Blues sowie Horrorfilmen gesampled und Vocals aus früheren Projekten oder aus Memphis Classics gelooped. Die Texte handeln von Gewaltfantasien im Gewand des Horrorcore, Drogenexzessen, Feiern, Zuhälterei, Okkultismus/Satanismus, Kriminalität, Verzweiflung, Perspektivlosigkeit, Trap, Sex, Pornographie und unterschwellig dennoch von Freundschaft, Hoffnung und Loyalität. Die Flows der MCs sind vielseitig – half-time, double-time, triple-time, triplets oder abgehackt in unterschiedlichsten Ausprägungen und Variationen – insgesamt bleibt dabei die Stimmlage jedoch relativ monoton und düster. Vom Sound abweichen „Da Summa“, „Long Nite“ & „Porno Movie“ – „Da Summa“ wie schon beschrieben als lässiger Song über den Sommer in Memphis, „Long Nite“ ist musikalisch ebenfalls entspannt und klingt mit der Gitarre, dem tongue-twisting Flow und der synthetischen Orgel eher nach G-Funk von Sinister, Snoop Dogg, Nate Dogg oder Warren G, nur mit einem Flow von Twista. Bei „Porno Movie“, dem letzten Song und somit Abschluss des Albums handelt es sich um einen audiovisuellen Pornofilm, der eher softere Klänge anspielt. Im Refrain kommt ein chopped & screwed Vocal-Sample aus DJ Pauls Mixtape Reihe vor und textlich auf Sexfantasien der Crew eingeht. Als wichtigsten Track des Albums kann man Titel 13 „Tear Da Club Up (Da Real)“ kenntlich machen – dieser soll entstanden sein als DJ Paul beim auflegen im Club gesehen hat wie „buck“ die Leute beim Gangsta Walk waren – wie so oft beim Gangsta Walk soll es leider zu einer Schlägerei gekommen sein, woraus sich eine Schießerei entwickelte, bei dem ein Mensch ums Leben kam, am nächsten Tag sagte er zu Juicy J sarkastisch „*We really tore that Club up*“ und dachte sich, dass das nicht nur ein guter Titel für einen Song wäre, sondern auch ein gutes Konzept um ihre Partyexzesse zu beschreiben, sowie einen Refrain einzustimmen (Hot 107.9 2015b, 11:00-11:25). Genau wie sie viele „Chants“ aus den Clubs übernahmen für Songs, leiten sie auch „Tear Da Club Up (Da Real)“ ein, die gesamte Crew ruft 24x „Tear Da Club Up“ auf einen Synthi-Beat, der auf 152 BPM (also relativ schnell

für Triple 6 Mafia – auf Mystic Stylez durchschnittlich 130 BPM) die Titelmelodie der TV Serie „S.W.A.T.“ (1976) sampled. – man rappt auf nur drei Versen (DJ Paul, Lord Infamous und Juicy J) über Gewalt und wie diese sich im Club entlädt – DJ Paul beschreibt sie als Mischung zwischen hip-hop und Rock, (ebd., 4:43-4:50) und es ging immer darum, dass man seine Frustration durch Feiern auf Drogen beseitigen konnte und sich damit befreit – der Gangsta Walk ähnelt dem Moshpit und mit den „Chants“ geht es ähnlich wie bei Kriegsgeschrei darum seine Energie zu entladen und sich gegenseitig zu pushen (vergleichbar mit Haka der Māori).

Mit diesem Album, dass die feste Struktur der Three 6 Mafia vereint und sie endgültig in der Szene ankommen lässt – sie landen auf Platz 56 der Billboard R’n’B & Hip-Hop Charts und generieren einen Hype, um ihre Crew. Man wird mit sonderbaren Themen konfrontiert und ist sich unsicher wegen des freien Umgangs mit Drogen, Sex, Gewalt, sowie des Okkultismus/Satanismus. Das Mysterium rund um die Lyrics verunsichern die Hörer genauso wie der Sound, den es vorher außerhalb von Memphis nicht zu hören gab und nahezu unbekannt war. Dadurch, dass die Crew so viele Künstler vereint, ohne dabei wirklich auf ein Major Label zurückzugreifen, lässt Kritiker und Fans erstaunen – gleichzeitig gibt der Erfolg DJ Paul und Juicy J recht und öffnet ihnen die Augen wie schwer eine Investition von 4500\$ gepaart mit Innovation und Talent wiegen kann.

3.3.4 The End: When the Smoke Clears

Mystic Stylez war der Startschuss eines Release-Sprints, DJ Paul und Juicy J hatten sozusagen Blut geleckt und verstanden, wie lukrativ Veröffentlichungen als Independent-Label sein konnten (Hot 107.9 2015b, 7:50-8:15). Mit dem Erfolg weitete sich ebenfalls die Reichweite der Gruppe aus, DJ Paul erzählt, wie sie vermehrt Konzerte in Atlanta gespielt hatten und man sie zwar vorerst nicht ernst genommen hatte, jedoch sobald ihre Live-Show fertiggespielt war, man von ihnen und ihrer Energie begeistert war (ebd., 3:10-3:47). Sie tourten mehr und mehr Städte und mussten sich trotz ihres Erfolges weiterhin einen Namen machen, sie liebten das Tour-Leben und spielten ebenfalls viele Konzerte in Studentenstädten, wo sie auf Frat-Parties auftraten oder auflegten und als Gage Schuhe, Alkohol und/oder einen Platz zum Schlafen bekamen, dadurch hatten sie sich im Gegenzug eine loyale Fangemeinde erarbeitet und frühzeitig einen Eintritt zu „white America“ (so wie 2 Live Crew) und damit zu hohen CD-Verkäufen / Tape-Verkäufen, denn obwohl kontrovers diskutiert kauften in den 90er Jahren besonders weiße Teenager Rapmusik

(Bialike 2005 & Montford 2014) – spannend ist dabei zusätzlich ist interessant, dass ab 1984 die Kasette die Schallplatte im Umsatz schlug und bis 1990 die Kasette, das bestverkaufte Medium war, ab 1991 drehte die CD den Spieß um und gewann das Wettrennen gegen die Kasette. Die Kasette musste mehr oder minder ab 1998 den Markt räumen und war ab da kaum noch von Relevanz (Umsatz unter 100 Mio. \$) (RIAA 2020). Obwohl die Crew ab ihrem Debüt Album bzw. ihrem Namenswechsel von Triple 6 Mafia zu Three 6 Mafia auf die CD umstieg, bat sie ihren Fans bis 2005 immer noch die Kasette als Medium an (2005 lag der Umsatz von Kassetten bei etwa 13.1 Mio. \$ und somit bei 0,1% des Gesamtmarktes, ebd.). DJ Paul erklärte die Lage sogar so, dass Fans in Memphis sich weigerten einen CD-Player in ihr Auto einbauen zu lassen und erst ab 2005 auf den CD-Player umstiegen, weil ab da Three 6 Mafia nicht mehr ihre Musik auf Kasette herausbrachten (No Jumper 2016). Ab Mystic Stylez stug die Anzahl der Veröffentlichungen auf Prophet und den anderen Projekten der Crew rasant – die finanzielle Frage und wer welche Prozente bekam, wer wie unter Vertrag genommen wurde, trieb u.a. mehr und mehr den Keil zwischen einige Mitglieder – Chapter 1: The End (1996) & Chapter 2: World Domination (1997) zeichnete eine Linie zwischen den Künftler auf Smoked Out, Loced Out und den festen sechs Mitgliedern der Three 6 Mafia auf – denn ab diesen Alben war die Prophet Posse (Vertrags-Kollektiv des Labels) und The Kaze (Gruppe aus MC Mack, Scan Man, K-Rock) wurde als Featuregäste gelistet, vorher waren sie einfach Teil der Triple 6 Mafia / Three 6 Mafia ohne erwähnt zu werden. Chapter 2: The World Domination war ihr erstes Gold ausgezeichnetes Album und beinhaltete eine neue Version von „Tear Da Club Up '97“, was das allererste Musikvideo der Crew werden sollte – die Version ist „moderner“ gemischt und produziert, beinhaltet statt 3 Versen (DJ Paul, Lod Infamous und Juicy J) 6 Verse von allen festen Mitgliedern der Three 6 Mafia (jeweils 8 Bars, statt 16 in 1995) – der Song soll dazu geführt haben, dass man ihn in fast allen Clubs in den Südstaaten sperrte, weil er immer wieder dazu führte, dass es zu Handgemengen kam – man gab der Crowd Instruktionen „Tear Da Club Up“ – mach den Club kaputt, was für und gegen die energetische Musik spricht und willkommene Promo für das Album war. Obwohl man auf Grund des Namens teilweise erwarten hätte können, dass mit Chapter 1: The End die Three 6 Mafia ihre Karriere auf Eis legen würde, verändert tatsächlich ihr 1999 aufgenommenes Album „When the Smoke Clears: Sixty 6, Sixty 1“ (ihr erstes Platin Album) welches im Sommer nach der Jahrtausendwende veröffentlicht worden war, trotz ihres wahrscheinlich größten Hits, das Ende der

vollständigen Three 6 Mafia Formation. Man wagte den riskanten Sprung von „Tear Da Club Up '97“ zu „Sippin‘ on Some Syrup“ mit dem legendären Duo von Rap-A-Lot Records UGK aus Houston bestehend aus Bun B und Pimp C. Der Sprung war deshalb riskant, weil es mit 136 BPM und vom Flow und Rhythmus ein relativ langsames Lied ist, verglichen mit den turned-up Horrorcore Tracks zuvor. Zusätzlich hat man mit UGK zwar eine äußerst erfolgreiche Gruppe gefeatured, jedoch damit wirklich unbekannte Schritte aus Memphis gemacht (Hot 107.9 2015b, 18:26-19:51). Es wurde dafür Marvin Gayes „Is That Enough“ (1978) gesampled, was sich mit den hypnotisierenden Klängen perfekt dem High-Gefühle des Songs anpasst – es geht darum Lean/Syrup (Hustensaft, der Codein beinhaltet gepaart mit Soda z.B. Sprite) zu konsumieren und ein gutes Leben zu führen – keine Spur von Gewaltfantasien, sondern es wurde mit Luxusgütern und schönen Frauen geprahlt. Der Song wurde in Atlanta bei Pimp C im Studio an einem verschneiten Tag aufgenommen – im Studio wurde man zusammen high, einigte sich auf die Hook, die aus Project Pats „Ballers“ aus seinem Debütalbum Ghetto Green (1999) gesampled wurde (Ghetto Green wurde von DJ Paul, Juicy J und Mannie Fresh produziert und über Hypnotize Minds (zweites Label von DJ Paul und Juicy J) veröffentlicht – es wagte wie schon die Three 6 Mafia einen Sprung in das Südstaaten Becken und featurte auf Ballers die junge Gruppe der Hot Boys vom Cash Money Label) und schrieb danach die Verse – man war sich relativ schnell einig, dass der Song eine Single werden müsse, die Plattenfirma Loud/Columbia, die das Album herausbrachte, überzeugte die Gruppe, dass es die erste Single und Videoauskoppelung des Albums werden sollte (ebd., 20:01-23:59). Das gesamte Album ist eine Horizonterweiterung der Gruppe – die damit bewiesen hatte erfolgreich in unterschiedliche Richtungen gehen zu können, ohne ihre Linie zu verlieren.

Durch die späten Deals mit Labels und dem Independent-Game konnte Three 6 Mafia die Freiheit in ihren Lyrics sehr lange beibehalten, die Tabuthemen wie Drogen, Satanismus/Okkultismus, Sex und Gewalt anzusprechen – die Crew wird für ihre freie Drogenkultur angepriesen, aber auch kritisiert und verteufelt. Erst spät, bzw. gar nicht setzten Zensierungsmechanismen bei Three 6 Mafia ein, da ausgewählte Songs für das Radio bestimmt waren und zusätzlich viele Themen durch Slang codiert wurde. Neben der künstlerischen Freiheit bat die Three 6 Mafia durch Einbehalten ihrer Lizenzen und Rechte ihren Mitgliedern auf Lebenszeit Einnahmen und finanzielle Absicherung – Crunchy Blacc erzählt z.B. in einem Interview, dass DJ Paul ihn davon überzeugte, ab jetzt an jedem Album teilzunehmen, dass er ein

Leben außerhalb der Kriminalität führen könnte, denn er und Koopsta Knicca, sowie andere Rapper wie Playa Fly / Lil Fly kamen von der Straßen und „verdienten“ ihr Lebensunterhalt mit Diebstahl, Drogenhandel und Überfällen, auch DJ Paul beschreibt, dass er bis etwa zum ersten Album noch mit Kokain gedealt hatte – u.a. Vlad TV 2020, 19:23-21:53). Jedoch führte die finanzielle Frage immer wieder dazu, dass es zu Streitereien kam und Mitglieder sich vom Label und von der Gruppe trennten – vor allem in den Jahren 1999/2000 nach „When the Smoke Clears: Sixty 6, Sixty 1“ (2000), dem letzten Studioalbum der gesamten Three 6 Mafia (DJ Paul, Lord Infamous, Koopsta Knicca, Crunchy Blacc, Gangsta Boo, Juicy J) auf einem Album zu finden sind – damit läutet dieses Album zwar nicht das faktische Ende der Gruppe ein, jedoch verließen Gangsta Boo aus unterschiedlichen Gründen wie finanziellen und religiösen Gründen die Gruppe (Vlad 2013, 0:05-0:51) & Koopsta Knicca aus juristischen Gründen, weil er in einen Raub involviert war und damit gegen Vertragsvorlagen von Sony verstieß (Vlad TV 2013 & Ivey 2015). Jedoch brach ein neues Zeitalter an, denn die Idee unterschiedlicher Stile und unterschiedlicher Charaktere wie bei Mystic Stylez und der Fokus auf Memphis selbst ging verloren, man probierte unterschiedliche Projekte wie Hypnotize Camp Posse, Tear Da Club Up Thugz oder Prophet Posse aus oder drehte den Film „Choices“ (2001) – tatsächlich veröffentlichte man unter dem Namen Three 6 Mafia bis 2008 Musik „Last 2 Walk“ (neuntes und letztes Studioalbum benannt nach Juicy J & DJ Paul, die letzten verbliebenen Mitglieder). Mittlerweile wäre es nicht mehr möglich zur Anfangsformation zurückzukehren, da DJ Pauls Bruder Lord Infamous 2013 verstarb und Koopsta Knicca ihm 2015 „folgte“. Kingpin Skinny Pimp umschreibt den Werdegang der Künstler aus Memphis interessanterweise relativ simple – „*everybody got their time*“ & „*the flow steady change*“ – womit er den natürlichen Wandel und die natürliche Beziehung zwischen Musik meint, sozusagen kopierte die Three 6 Mafia nie DJ Squeaky, oder eher kopierte nie den Flow von MC Ren, es ist eine natürlich Weiterentwicklung von Generationen, die aufeinander aufbauen und sich bedingen, wie Jazz, Soul, Funk und Blues eine Bedingung des Hip Hop sind, ohne den musikalischen Werdegang gäbe es heutzutage eine andere Musik, weil der Werdegang pfadabhängig ist (Hot 107.9 2015a, 32:06-33:46). Es ist daher kein Wunder, dass fast alle Künstler, die mit Three 6 Mafia (besonders in der Anfangszeit bis 1999/2000) gearbeitet haben, Familienmitglieder hatten, die in der Musikindustrie tätig waren (DJ Paul & Lord Infamous – The Bogard Brothers, Lil Fly – The Ovations (Hot 107.9 2015c, 5:99-

7:25) und viele Mitglieder kriminell waren, sowie alle Fans und Teil der Hip Hop Szene waren (lokal und national) – daraus entstand ohne Zweifel ein Sound, den es in dieser Art und Weise noch nicht gegeben hat, ein Sound des vererbten Struggles, ein Sound des Verloren seins, ein Sound der Freiheit, ein Sound des Überlebens. Vor allem durch die fehlende Struktur in Memphis war die Three 6 Mafia auf sich gestellt, sodass man in DiY Manier das Independent Game gegen ein System antrat, dass zwar größer und stärker ist als man selbst und leider viele Künstler aus Memphis diesen Kampf nicht gewinnen konnten, die Three 6 Mafia es aber dennoch tat und bis heute neue Künstler bedingt und ihnen Möglichkeiten gibt, ohne dass sie es vielleicht wissen. Die Three 6 Mafia behauptete sich im Kampf um „black Leadership“, zwar auf ihre Art und Weise, jedoch schafften sie es auf lokaler Ebene ihren Mitmenschen eine Chance zu geben – provokant formuliert – marschierten sie zwar nicht nach Washington, aber in Richtung jeder Plattenfirma, die systematisch Kultur entkräftet und mit ihren Mechanismen aufkauft und entwertet. Unumstritten sind ohne Frage auch die Einflüsse von DJ Squeeky mit 8Ball & MJG (Suave House Records, Houston), DJ Zirk oder Gangsta Pat (Atlantic Records) und vieler anderer Künstler auf die Szene. Gangsta Pat hatte chronologisch mit „I’m Tha Gangsta“ von 1991 wahrscheinlich sogar den ersten nationalen Erfolg im Memphis Rap (und war einer der ersten Rapper aus Memphis überhaupt). Die Three 6 Mafia ist dabei jedoch das erfolgreichste und bekannteste Aushängeschild des Memphis Rap sowie von DiY und Independent Mechanismen.

3.4 Hustle and Flow – Memphis Sound und popkulturelle Strömungen

3.4.1 Mainstreaming – eine kurze Einleitung

Die Übersetzung subkultureller Codes in Alltagssprache, das Übermitteln fremder Kulturen und/oder das Einbinden dieser in ein Breitbandformat soll in diesem Kapitel als Mainstreaming verstanden werden. Das Ineinanderfließen unterschiedlicher Strömungen und das Ausnutzen der Energie des daraus entstehenden Gewässers, also das Übernehmen der Subkultur in Form des Stereotypes, ist die Kraft popkultureller Strömungen: Sobald das Fruchtfleisch vom Samen oder Kern entfernt worden ist und eine Brauchbarmachung des Äußerlichen, für die Gesamtgesellschaft verständlichen, vollzogen worden ist, kann eine Impotenz des Samens die Folge sein. Der Samen verliert seine Wirksamkeit, seine Existenzgrundlage, weil er nicht weitergetragen worden ist, man nährt sich am süßen Fleisch des Obstes, aber bietet keinen Nährboden, keine Keimfläche für eine kommende Generation.

Mainstreaming kann aber auch den Strom stärker und ferner fließen lassen. Das Verzehren des Obstes, sogar genauer das Fallen oder Pflücken des Obstes ist Grundlage für ein Weiterkommen, der Samen muss getragen werden, von Tier, Mensch oder den Gezeiten, um mit dem Ursprung nicht in einen Konflikt zu geraten, entsteht ein neuer Baum nie zu nah an dem der Eltern. Wann inspiriert sich Kunst, wann kopiert Kunst, wer profitiert davon, wie sehr zerbrechen Subkulturen an kommerziellen Zielen popkultureller Strömungen?

Die Kultur der Afroamerikaner ist geprägt von weißen Machtmechanismen, Adaption, Ausbeutung und Verachtung – gut genug um in den Clubs für Unterhaltung zu sorgen, aber für die Kulturschaffenden nicht gut genug um in den Stadtgrenzen zu wohnen und nach dem vermeintlichen Ende der Segregation teilweise scheinbar schlimm genug, um die Weißen mit ihrem jahrhundertlangem Ausbau der Wirtschaft vor ihnen fliehen zu lassen. Wovon profitiert die Frucht, wenn sie verzehrt wird, aber ihr Samen nicht keimen kann wenn sie zum Wirtschaftsgut einer Monokultur verdirbt? Was ist Blues ohne Spirituals, was ist Jazz ohne Blues, Rock ohne Soul, Funk ohne Soul und Hip Hop ohne die gesamte Geschichte schwarzer Musik in Amerika?

Als Tupac Shakur während seiner Schulzeit in Kalifornien „The Rose That Grew from Concrete“ schrieb, ein Gedicht, das nach seinem Tod als Gedichtband veröffentlicht worden ist, beschreibt er genau dieses Phänomen, dass man denken würde, dass unter lebensfeindlichen Bedingungen eben kein neues und vor allem so schönes Leben, wie eine Rose, aus einem Riss im Beton wachsen kann. Was Tupac dabei ebenfalls beschreibt, ist nicht nur das Durchbrechen geglaubter naturwissenschaftlicher Gesetze, es ist ebenfalls die Hoffnung an ein Morgen schwarzer Kultur in Amerika, die eigenständig wächst und schon immer unabhängig und frei war.

Der Zwiespalt mit der Normgesellschaft ist in der Musikindustrie immer wieder zu finden, weil eben genau in ihr, die Strömungen aufeinandertreffen. Die Rose aus dem Samen wie der HipHop „*We got strong, strong roots into blues & gospel*“ (Untold Story of Southern Hip-Hop 2004, 6:51-6:54) trifft auf den harten Beton der weißen Machstrukturen im Musikgeschäft „*You down here, they up there, they don't understand our music, they really don't respect our music*“ (Charles Braxton, ebd., 1:24:02-1:24:07). Oder drastisch ausgedrückt: „*Record lables are like small plantations [...] it got n*ggas working on the plantation [...] you got your house*

*n*ggas and you got your field n*ggas, but you already know who getting the big bucket anyway, you feel what I'm saying?"* Khujo, ebd., 1:16:53-1:17:03).

Beim Betrachten von Musik und Film muss also immer die Frage nach den Machtverhältnissen und den Einflüssen des Mainstreamings gestellt werden, welche Erzählstränge sind frei und welche stehen in Erklärungsnot für ein Publikum der reinen Unterhaltung und des Konsums, nicht um die Kultur zu erklären, sondern ganz im Gegenteil um Geld zu generieren und Außenstehende zu unterhalten.

3.4.2 The Get Down – Musical trifft auf schwarze Kulturgeschichte

Als der Australier Baz Luhrman den Auftrag von Netflix bekam die Entstehungsgeschichte des Hip-hop zu verfilmen, war er überfordert: *„The mechanism that pre-existed to create TV shows didn't really work for this show. At every step of the way there was no precedent for what we were doing. The standard process really didn't work, so progressively, I was drawn more and more into the center of it“* (Luhrman im Interview, Littleton 2016). Der Regisseur, der vor allem für seine Interpretation von William Shakespeares *„Romeo + Juliet“* mit Leonardo di Caprio bekannt geworden ist, hatte bis dato noch keine TV-Serie produziert und es wurde darauf die teuerste Serie von Netflix, die es nicht mal schaffte in die zweite Staffel überzugehen, sondern überraschend abgesetzt worden ist: *„All sorts of things have been thrown around for the future... even a stage show (can you imagine that? I can, concert version anyone? Next summer? Just saying.) But the simple truth is, I make movies. And the thing with movies is, that when you direct them, there can be nothing else in your life. Since The Get Down stopped, I have actually been spending the last few months preparing my new cinematic work...“* (Luhrmanns Facebook Seite 2017). Obwohl in der Realität Sony und Netflix die Serie einfach zu teuer geworden ist.

In *„The Get Down“* werden fiktionale Charaktere in reale Kontexte gesetzt und versuchen das New York, rund um die Entstehungszeit des Hip Hop zum Leben zu erwecken. Die Schauspieler wie der Sohn von Will Smith, Shameik Moore oder der Protagonist Justice Smith bekamen Unterricht in den Elementen des Hip Hop von den Gründervätern wie Grandmaster Flash oder den Graffitilegenden wie Daze und Crash. Luhrman holte sich auch Hilfe von Nelson George, sowie Nas als Synchronsprecher und gleichzeitig ältere Version des Protagonisten Justice Smith alias Zeke. Die Welt Luhrmans und die der Zeitzeugen miteinander zu verbinden, betrachtete George als äußerst kompliziert: *„It's very challenging getting the balance of music*

and story right.“ (ebd.). Oder anders ausgedrückt und interpretiert, hip-hop und Musical, bzw. ein hip-hop Musical, kann das funktionieren? Die sogenannten Gründerväter, DJ Kool Herc, Grandmaster Flash und Afrika Bambaataa herrschen in New York über ihre „Königreiche“ (unterschiedliche Teile der Bronx) und die Crew rund um Zeke versucht in die Fußstapfen dieser zu treten und ihr eigenes „Königreich“ zu erschaffen, sich mit der Kunst selbst zu verwirklichen und sozial aufzusteigen. Das New York der 70er und 80er Jahre, das neben Diskomusik und der neuen Freiheit, vor allem mit Armut, Stadtbankrott, Brandstiftung, „planned shrinkage“, Prostitution, dem „white flight“ und einer Drogenepidemie kämpfen muss, wandelt sich mit dem Amtswechsel der Bürgermeister Abraham Beame zu Ed Koch. Genauso wie sich die Clubkultur mehr und mehr mit dem Aufstieg und Kommerzialisierung des Hip Hop in den Folgejahren und vor allem in den 90er Jahren wandelt. Die Serie zeigt die Probleme und neuen Entwicklungen detailliert auf und bindet diese in die Storyline ein. Historische Personen vermischen sich mit Fiktion und umrahmen dennoch den Zeitgeist: Genau genommen ist der Zeitstrahl der Geschichte, der nur wenige Jahre nach der legendären Blockparty von DJ Kool Herc 1977 beginnt, fein herausgearbeitet und es wird deutlich, dass das tatsächliche fast schon dokumentarische Wiedergeben ebenso wichtig für die Produzenten gewesen sind, wie auch der Unterhaltungsfaktor durch die Musical Aspekte. Etwa zeitgleich wurde dem Angebot von Netflix die Dokumentarreihe „HipHop Evolution“ beigefügt, dass in der ersten Staffel bzw. Episode (1/4 Staffeln) genau die Zeit von Herc’s Blockparty bis zu Rapper’s Delight und The Message abbildet.

Baz Luhrman und Nelson George haben mit *The Get Down* vielleicht den besten Versuch gehabt, medienwirksam Licht auf eine Subkultur zu scheinen, die im Mainstream rein als Musik konsumiert wird. Popkulturelle Strömungen heben Hip Hop auf eine Bühne mit viel Scheinwerferlicht. Die Mechanismen von Luhrman, die seine Filme zu Verkaufsschlagern und Lieblingen der breiten Zuschauerschicht gemacht haben, konnten diesem komplexen historischen Werk jedoch nur geringfügig gerecht werden: Auf der einen Seite steht ein detaillierter Zeitgeist, auf der anderen überspitzte nahezu kitschige Musicalelemente. Ohne Luhrman hätte die Serie vielleicht nie dieselbe Aufmerksamkeit bekommen, nicht dasselbe Budget erlangen können und ohne Nelson George, Nas, Grandmaster Flash, Daze und Crash niemals die Tiefe und Authentizität. Luhrman verhilft also dazu, dass eine Zeit, die in den Mainstream Medien scheinbar vergessen worden ist, in bester Kinoqualität, jedoch im Serienformat erneut zum Leben erweckt wird und eine Kultur, die nur

als „Urban Music“ oder „Rap“ konsumiert wird, erklärt werden kann. Die schwarzen New Yorker aus Bronx und Brooklyn dürfen auf der Bühne des Weißen aus Sydney auftreten, ein Mechanismus, der so immer wieder aufzufinden ist und den man Lührman eigentlich nicht unterstellen kann, Netflix auch nicht, aber nichtsdestotrotz eine Realität vor allem im Hip Hop darstellt.

3.4.3 Hustle & Flow

Hustle & Flow ist ein amerikanisches Drama, das die musikalischen Träume eines Zuhälters im Ghetto von Memphis porträtiert. Craig Brewer, der Regisseur und Drehbuchautor des Films, ist Memphian und hat eine längere Filmographie von Indie-Filmen, die das Leben im Süden thematisieren. Seine Karriere begann er mit „The Poor & Hungry“, ein Schwarzweißfilm über das Leben eines Kfz-Mechanikers und Verbrechers aus Memphis, der für seinen Chef Autos zum Weiterverkaufen stiehlt und in einen moralischen Zwiespalt mit seinem Handeln gerät. Brewer drehte den 100-minütigen Film mit einem Budget von 20.000\$ und veröffentlichte diesen am 04. August 2000 beim Hollywood Film Festival. Brewer versuchte sich ab dann in unterschiedlichen Positionen, mit unterschiedlichen Formaten wie Kurzfilmen und TV-Produktionen, bis er 2004 mit den Dreharbeiten für Hustle & Flow anfang. Brewer, der selbst weiß ist, hatte es sehr schwer, Produktionsfirmen und Schauspieler von seinem Konzept zu überzeugen einen Film über das Leben eines Zuhälters zu drehen. Im Making-of beschreibt er, dass man ihn und sein Drehbuch in die Nische der „Blaxploitation“ Filme absonderte und eher ungern klischeebehaftete und abwertende Filme über Afroamerikaner drehen wollte – selbst Terrence Howard, der die Hauptrolle spielte, lehnte vorerst ab, weil er als Schauspieler aus diesem Image des schwarzen Gangsters oder Zuhälters (z.B. Dead Presidents) herauskommen wollte. Nachdem von unterschiedlichen Crewmitgliedern Überzeugungsarbeit geleistet wurde, nahm er schließlich dennoch an. Brewer und sein Team konnten für die Produktion und den Vertrieb Paramount überzeugen und Brewer hatte ein sehr knappes Budget von nur 2,8 Millionen \$, sodass er viele Limitierungen hatte, aber auch einige Schauspieler den Job unter ihrem Gehaltsniveau annahmen. Brewer war es wichtig, das authentische Memphis in einer fiktiven, aber dennoch realitätsnahen Atmosphäre einzufangen, was ihm schlussendlich besonders gut durch die musikalische Zusammenarbeit mit lokalen und legendären Künstlern gelang.

Im Film geht es um den Zuhälter und Drogendealer DJay (Terrence Howard), der mit drei Prostituierten zusammenwohnt, die für ihn anschaffen gehen. Shug (Taraji P. Henson) ist schwanger und kümmert sich aktuell um den Haushalt. Nola (Taryn Manning) ist die jüngste der drei und verdient am meisten Geld, sie ist weiß und arbeitet aus DJays metallblauem Cadillac am Straßenstrich. Lexus (Paula Jai Parker) ist Tänzerin im Stripclub und läuft am längsten für DJay, sie ist über dreißig, hat ein Kind und ihr ist bewusst, dass sie nicht mehr lange im Geschäft tätig sein kann. In der zweiten Szene, nachdem Nola einen Kunden bedient hatte, fahren sie und DJay zu Arnels (Isaac Newton) Club, an den DJay eine Lieferung Cannabis verkauft. Arnel teilt ihm von dem gebuchten Auftritt von Skinny Black (Ludacris) in seinem Club mit, der bald stattfinden soll und zu dem DJay Drogen besorgen soll. Mickey Jordan (Haystack) der DJ im Stripclub kündigt Lexus für ihren Auftritt an, als DJay sie mit einem Kunden beim Lapdance sieht, er will mit ihr sprechen, denn sie würde sich nicht an Vereinbarungen halten und er stellt sie zur Rede. Man merkt, dass die beiden ein problematisches Verhältnis haben. Bevor die drei zurückfahren wollen, spricht ein Obdachloser DJay an und fragt ihn nach Drogen – er bietet ihm ein Casino Keyboard an – DJay erinnert sich an seine Kindheitstage als er anscheinend Musik gemacht hat – DJay gibt dem Obdachlosen ein quarter Cannabis (ca. 7g) als Bezahlung – DJay klimpert auf den Tasten bis ihn Lexus mit einem „*Hey Stevie Wonder, we are hungry*“ in die Realität zurückholt (10:35-10:55). Beim Abendessen sieht DJay Skinny Black im Fernsehen und erzählt den Frauen von der Party in Arnels Club – er hat scheinbar früher gerappt und war seinem Namen nach augenscheinlich DJ – Lexus gibt DJay ihren Sohn während er sich an seinem Keyboard probieren wollte, der Junge hört nachdem sie zusammen am Keyboard spielen auf zu weinen – nachdem Lexus fertig geduscht hat, holt sie ihren Sohn wieder ab und er fängt erneut an zu weinen – DJay wird bewusst, dass dieses Leben nicht das richtige sein kann, denn auf der einen Seite sieht er Skinny Black, den er scheinbar von früher kennt, der es geschafft hat und auf der anderen Seite sieht er, welche Konsequenzen dieses Leben für ihn hat und hatte (Metaphorik der Musik und der Einfluss auf den Sohn von Lexus – als Spiegelbild seiner eigenen Kindheit) (13:30-14:22). Am nächsten Tag zurück am Straßenstrich hinterfragt Nola die Aufgabe von DJay, sie wünscht sich vom Motel aus zu arbeiten, aber DJay will sich das nicht leisten – gleichzeitig hinterfragt er sich selbst als Persona. In der Bodega sieht DJay, dass dort auch Skinny Blacks neues Album verkauft wird, als ihn sein alter Schulfreund Key (Anthony Anderson) anspricht und sie sich an alte

Zeiten erinnern, als sie zusammen Musik gemacht hatten – Key macht noch immer Musik, aber kein hip-hop mehr, er nimmt Gospel in einer Kirche auf – DJay kommt mit zu einer Aufnahme und ist sichtlich gerührt von der Musik (20:01-21:35). DJay öffnet sich nach der Session in der Kirche Shug und erzählt ihr von seiner Kindheit und seiner „*mid life crisis*“, Shug erwidert seine Gefühle und sagt, dass sie auch Ängste und Alpträume hätte, sie wäre hochschwanger und sie weiß nicht wie es mit ihr weitergehen soll, DJay legt seine Hand auf Shugs Bauch, als ob es sein Kind wäre, verlässt dann aber blitzartig den Raum, als ob er merkte, dass er sich fälschlicherweise aus seiner Rolle als harter und strenger Zuhälter begeben hätte (21:36-24:19). Am selben Abend sitzen Key und seine Frau Yvette (Elise Neal) beim Abendessen, Key und Neal leben vergleichsweise ein gutbürgerliches Leben, nach der Begegnung mit DJay hatte Key bemerkt, wie sehr ihn seine Jugend, die Musik und die verbundene Freiheit gefehlt hatte (24:23-25:42). Die Tür klingelt und DJay, Lexus und Nola statten ihm und seiner Frau einen Überraschungsbesuch ab – Key ist nicht erfreut darüber, weil DJays und das Leben von Key sich seit ihrer Schulzeit komplett voneinander entfernt haben - Straße und gutbürgerlich – DJay versucht Key davon zu überzeugen mit ihm Musik zu machen, er rappt ihm einen neuen Part vor und nach einer Weile steigt Key mit Händetrommeln ein, während Nola, Lexus und Yvette im Wohnzimmer über Äußerlichkeiten sprechen und Lexus Nola bewusst macht, dass Yvette nur aus Freundlichkeit mit ihr sprechen würde und sich nicht für ihre Komplimente interessieren würde, weil sie eine Prostituierte ist. Ein Streit brach aus, nachdem Lexus sich obszön geäußert hatte, sucht Yvette ihren Mann auf, der in der Küche mitten mit DJay in den Refrain eingestiegen ist und seine Frau zu spät bemerkt: „*Shake it real fast, shake it, shake it real fast, put your hands on knees and shake it shake it real fast*“ – Yvette wird Keys Vergangenheit bewusst und er beantwortet die Frage seine Frau „*Clyde, what you doing?*“ mit einem kurzem „*Walkin*“ – was so viel bedeutet wie, dass er bereit ist die Zusammenarbeit mit DJay einzugehen, da er ihn überzeugt hat (25:50-29:42). DJay und Key bauen zusammen im Schlafzimmer von DJay ein Studio auf und in DJay entsteht Begeisterung, sie besorgen Equipment und DJay ist während seiner Arbeit auf dem Straßenstrich ständig am Texte schreiben. Während DJay Nola seinen weiteren Werdegang zu erklären versucht, hat Key ein Streitgespräch mit seiner Frau und versucht ihr klarzustellen, dass er und DJay weiter vorhaben ihr Projekt durchzuführen. Key hat seinen weißen Freund Shelby (DJ Qualls) aus der Kirche eingeladen, um Instrumente einzuspielen und Beats zu produzieren. DJay ist sehr verwirrt,

weil er keinen Weißen in seiner Gegend erwartet hätte, als Shelby an seiner Tür klopft, um sich vorzustellen. DJay ist skeptisch und versucht Shelby einzuschüchtern, jedoch ist Shelby diesen Stereotyp in Memphis gewohnt und reagiert ganz gelassen. Er hat seine MPC mitgebracht und das Trio fangen direkt mit dem Musizieren an. DJay rappt ein Acapella mit dem Titel „Beat that Bitch“ – Shelby findet es gut, denn es erinnert ihn an „Tear The Club Up“ (Referenz an Gangsta Pat, sowie Three 6 Mafia) – Key hingegen hat Zweifel mit der Radiotauglichkeit – aus der Idee wird schließlich „Whoop That Trick“ mit einem energetischen Beat für den Club (35:30-40:13). Nach der Session hält Shelby den Jungs eine Ansprache auf der Veranda, denn er ist von dem Projekt überzeugt, er glaubt, dass der Hip-Hop seinen Weg zurück in den Süden / nach Memphis finden würde, weil hier der Ursprung der Musik selbst liegt, die Kraft der Musik käme vom Blues. Er verwendet den Ausspruch von Frantz Fanon / Malcom X „By any means necessary“ und begründet simpel aber unmissverständlich, warum der Klang der Musik mit afroamerikanischen Ursprung seit dem Blues als obszön und anstößig gilt. Gewalt, Schmerz, Drogen, Sex, Ausbeutung und Rassismus sind durch das System der Unterdrückung tägliches Brot des diasporischen Subjektes – welcher anderer Ausdruck sollte denn sonst in der Kunst vorkommen – es ist offensichtlich, authentisch und Spiegel einer verdeckten Realität (40:20-41:27). Während der Fahrt zu einer „Parking Lot Party“ kommt im Radio von Al Kapone – Get Crunk, Get Buck (der tatsächliche Interpret von „Whoop That Trick“) – Parking Lot Parties sind ein Phänomen aus Memphis bei dem man sich auf einem Parkplatz trifft um Party zu machen, weil man von Clubs zu oft auf Grund des Dresscodes abgewiesen wurde oder der Alkohol zu teuer ist oder einem die Musik missfällt und man auf dem Parkplatz seine eigenen Gesetze schreiben kann (Granddaddy Souf: *„Yay mane, parking lot pimpin‘ is big shit down here, lot of n*ggas don’t wanna go to the club & shit cuz some clubs might have dresscode“* – Untold Story of Southern Hip-Hop 2004, 28:35-28:49). Key fragt DJay im Auto, ob er wirklich daran glaubt, dass, wenn sie Skinny Black ihr Tape geben, dass er es spielen und verbreiten lässt – DJay glaubt daran, denn wenn er es schafft Zuhälterei aus seinem alten Chevy zu betreiben, dann kann er auch Tapes vertreiben. Key hat ebenso Ambitionen und hofft auf einen Durchbruch, er will keine Miete mehr zahlen, er will keinen Zwiespalt mehr mit seiner Frau haben, er will eigenständig sein und sich selbst verwirklichen und wieder an den Träumen seiner Jugend arbeiten (41:30-44:40). Nachdem DJay und Nola zurück sind, stellt ihn Lexus zur Rede, denn DJay hatte sie vergessen abzuholen,

sie macht ihm klar, dass er nichts weiter als ihr Chauffeur sei und sie die tatsächlich Leistung erbringe, er braucht sie, aber sie nicht ihn – daraufhin kommt es zu einer physischen Auseinandersetzung und DJay schmeißt Lexus und ihren Sohn raus (44:41-47:40). Alle drei Frauen und das Baby weinen, sie haben Angst und merken wie austauschbar sie für DJay sind und wie skrupellos er sein kann – für ihn ist es einfach, entweder man glaubt an seinen Traum und man arbeitet mit ihm zusammen oder man hat keinen Platz in seiner Welt. Das Produktionsteam war laut Aussagen im Making of im Zwiespalt, ob sie diese Szene im Film lassen sollte oder nicht, doch sie ist ein wichtiger Teil der Charakterbildung von DJay und ein Einblick in die ungeschönte Realität dieser Art zu Leben – die Zuhälterei wird nicht verherrlicht, sie hat ernste Konsequenzen. DJay reflektiert sein Verhalten – das Trio trifft sich zum Produzieren, nachdem Keys Frau anruft und ihn zur Rede stellt, weil er ihr nicht sagen kann, wann er nach Hause kommt – für DJay ist es nicht nachvollziehbar und er stellt ihn zur Rede und Key kontert, dass sie endlich einen richtigen Song produzieren müssen und mit den Freestyle Sessions aufhören müssen. Es kommt zur Auseinandersetzung bis Shug unterbricht und das Studio mit Lavalampen ausschmücken will, die sie für DJay gekauft hat, weil sie gesehen hat, dass Skinny Black auch Lavalampen im Studio hatte – die Absurdität, dass Shug, die am wenigsten mit der Musik zu tun hat, an den Traum von DJay festhält bringt Shelby auf die Idee, dass Shug den Refrain für „It’s Hard out Here for a Pimp“ (Three 6 Mafia – tatsächlich haben DJ Paul und Juicy J den Song geschrieben, er wurde aber von Terrance Howard (der drei Jahre später selbst Musik herausgebracht hat) und Taraji P. Henson eingesungen) singen soll. DJay fehlt die Energie in Shugs Stimme, bis er sie dazu motiviert aus sich herauszugehen– dann stört die Musik des Nachbarn die Aufnahme, sodass DJay seinen Nachbarn R.L. (DJ Paul), mit dem er in der Vergangenheit Auseinandersetzungen hatte, darum bitten muss, die Musik leiser zu machen und besticht ihn mit einem Joint. Den Musikern gelingt die Aufnahme und DJay verpackt seine Gedanken zur letzten Nacht in einen Song doch Key ist unzufrieden, nicht mit dem Song, aber mit dem Klang der Mikrofone, sie brechen die Aufnahme ab und Key fordert, dass DJay Studiomikrofone besorgen soll anstatt Dynamische Mikrofone für Live-Auftritt zu verwenden (47:42-1:02:10). DJay und Nola fahren zu einem Musikgeschäft, kann sich aber keine Studioqualität leisten, sodass er von Nola einfordert mit dem Geschäftsinhaber zu schlafen, um günstiger an Mikrofone zu kommen. Sie macht es unwillig für DJay und ist enttäuscht, dass DJay sie dafür ausgenutzt hat, nachdem sie DJay die

Mikrofone besorgt hat, fängt sie einen Streit an mit ihm – er beichtet ihr, dass er kein Zuhälter mehr sein will, aber er genau diesen Weg gehen muss, um da raus zu kommen – sie fordert von ihm, dass sie aufhören kann und endlich etwas machen kann, was sie wirklich will (1:02:11-1:07:25). Das Trio ist zurück im Studio, währenddessen isst Yevette alleine zu Abend und weint, sie vermisst ihren Mann und hat Angst, dass ihre Ehe zerbricht – alle bringen Opfer für den Traum von DJay und alle hoffen, dass es funktioniert – aber aus unterschiedlichen Gründen. Yevette entscheidet sich dazu, zum Haus von DJay zu fahren und selbst zu sehen, was ihr Mann macht und ihn zu unterstützen, DJay möchte, dass Yevette zuhört, um zu verstehen, wie hart Key an seinem Traum arbeitet. Sie nehmen den Song „Keep Hustlin“ (ebenfalls von Al Kapone) auf und läuten damit den neuen Werdegang von DJay ein – dabei werden Rückblicke eingeblendet, die DJay daran erinnern, dass er bald zusammen im Club mit Skinny Black ist (1:07:26-1:14:02). DJay bereitet sich auf den Auftritt vor und Shug hilft ihn beim Ankleiden. Sie hat ihm eine Kette mit seinem Namen gekauft – Shug beichtet ihm, dass sie ihm sehr dankbar ist, dass er sie hat singen lassen. Key gibt DJay letzte Instruktionen, er hat genug Tapes dupliziert und sagt, dass falls A&Rs anwesend sein sollten und sie CDs haben wollen würden, sie sich nur melden bräuchten (damit wird grob die Zeit des Films periodisiert – es war nicht unüblich, dass in Memphis bis zum Umstieg der Three 6 Mafia von Tape auf CD in Memphis nur Tapes aufgenommen wurden – ca. 2000). DJay stürmt zurück ins Haus und gibt Shug einen innigen Kuss, er öffnet sich und gibt zu erkennen, dass er keine Rolle mehr spielen muss, er will ein anderes Leben leben (1:14:02-1:19:45). Skinny Black erkennt im Club einen alten Freund und DJay dachte zuerst, er wäre gemeint, jedoch versteht er, dass Skinny Black sich verändert hat und ihn nicht mehr erkennt. Arnel versucht DJay Skinny Black vorzustellen, doch der reagiert arrogant und provoziert ihn damit, froh darüber zu sein, nicht mehr in Memphis leben zu müssen. Arnel erinnert ihn nochmal, dass DJay derjenige ist, der ihm Cannabis besorgt hat – nachdem DJay ihm das Cannabis schenkt, wird Skinny Black freundlich und bittet ihn zu Tisch. DJay versucht Skinny Black von ihrer gemeinsamen Vergangenheit zu erzählen, aber er hat kein Interesse – DJay wird aufgeregt nachdenklich, er zündet sich eine Zigarette an und konfrontiert Skinny Black direkt, er hinterfragt was aus ihm geworden sei, er erinnere sich an sein erstes Tape „North Third Thugs Motherfuckers“ und wie sehr dieses Tape Einfluss auf die Stadt genommen hatte. Skinny ist gereizt und DJay soll sich erklären – DJay sagt, dass wenn es irgendwann dazu kommen sollte, dass es die USA nicht

mehr geben sollte und die nächste Zivilisation die Überreste von Memphis entdeckt, dass er hofft, dass man Skinny Blacks erstes Tape finde, denn es sage genau so viel über Memphis aus, wie die Pyramiden über die Ägypter. Skinny Black ist gerührt, dass DJay sich erinnert und erzählt, wie er das Tape noch bei seiner Mutter im Wäschezimmer aufgenommen hat – DJay fehlt es, dass man sich nicht mehr zu den Essentials zurückbesinnt – DJay schiebt Skinny Black eine Kopie seines Tapes zu und ist positiv überrascht, denn er habe selbst keine Kopie mehr davon – DJay antwortet, dass es noch ganz viele dieser Tapes geben würde, er müsse nur zu seinen Wurzeln in Memphis zurückkehren (1:20-1:27-46). DJay und Skinny Black haben sich offenbar eine Weile miteinander unterhalten, weil seine Entourage die Feier schon verlassen hat und der Club sich geleert hat – sie erzählen sich Geschichten von früher und verstehen sich gut. DJay versucht Skinny Black sein Tape zu geben und der lacht darüber, dass er nicht mal mehr einen Kassettenspieler hätte, um DJays Musik abzuspielen. Skinny Black steckt sein Tape ein – er behauptet er würde DJay vermissen, jedoch spricht er erneut seinen Namen falsch aus, obwohl er seine Namenskette trägt – DJay will, dass Skinny Black ihm eine Chance gibt, Skinny Black sagt, dass jeder einen Traum hätte und geht betrunken auf die Toilette. DJay stößt mit sich selber an, er glaubt, er habe es geschafft ihn zu überzeugen – er berichtet Arnel unter Tränen, dass er sich einen anderen Dealer suchen müsse und Arnel sichert ihm zu, dass er an ihn und seinen Traum glaubt. Er gibt ihm ebenfalls ein Tape – als DJay ebenfalls auf Toilette geht und merkt, dass Skinny Black bewusstlos am Boden liegt, er hilft ihn auf und zieht ihn die Hose wieder auf – DJay spricht an, dass er das bei ihrer gemeinsamen Tour nicht mehr machen dürfe – DJay sieht, dass Skinny Black sein Tape in die Toilette geworfen hat – er reagiert emotional, stellt ihn zur Rede und schlägt auf ihn ein. Ein Freund, der das Geschehen unterbricht, zieht eine Waffe worauf DJay auf ihn schießt – DJay flüchtet schlussendlich aus dem Club und fährt davon (1:27:46-1:36:44). DJay wird nach der Verfolgungsjagd bei sich zuhause verhaftet, während seine Nachbarschaft den Unabhängigkeitstag mit Feuerwerk feiert – DJay gibt Nola die Instruktion seine Musik ins Radio zu bringen und Key soll seine Musik auf CD brennen – Nola ist ab jetzt „in charge“, während DJay im Gefängnis ist, so wie sie es sich gewünscht hatte. Key erzählt ihm beim Gefängnisbesuch, dass Shug eine Tochter geboren hat und Yvette und er Shug aushelfen – DJay wünscht sich für seine Tochter, dass er ihr beweisen kann, dass man alles erreichen kann und manchmal auch egal wie / „by any means nessecary“ – Key und Shelby gehen wieder ihren alten Berufen nach –

sie seien „*locked up just like you*“ – Nola währenddessen versucht mit ihren alten Reizen DJays Musik zu verbreiten und sie ist erfolgreich damit – sie wollen mit der Musik weitermachen, wenn DJay nach elf Monaten seine Strafe verbüßt hat (1:36:44-Abspann).

Hustle & Flow von Craig Brewer ist der gelungene Versuch Geschichten aus Memphis eine breite mediale Plattform neben der Musik selbst zu bieten. Neben Memphis Rap wird im Film die komplette Raplandschaft des Südens repräsentiert – zwar geht es um eine fiktive Erfolgsgeschichte eines Zuhälters aus Memphis, der es schafft der Kriminalität zu entkommen – jedoch könnte diese Geschichte für viele Städte und viele Künstler stehen, die einen ähnlichen Werdegang durchlebt haben (so wollte Kingpin Skinny Pimp für die Rolle versprechen, weil er sich mit der Rolle identifizieren konnte und scheinbar bzw. relativ offensichtlich ist Skinny Black eine Anlehnung an ihn und Gangsta Blac, jedoch sprach er doch nicht vor - Hot 107.9 2015a, 35:22-36:45). Hustle & Flow verherrlicht keine starken männlichen Rollenbilder, sicherlich wird in einigen Szenen mit diesen überspitzt gespielt und müssen sich logischerweise gebührender Kritik unterziehen, dennoch geht es vor allem um unbekannte Welten authentisch, aber auch popkulturell aufbereitet zu präsentieren. Für das breite Publikum bleibt unbekannt wie unheimlich detailliert musikalische Gegebenheiten aus Memphis dargestellt werden, welche Urgesteine wie DJ Paul, Al Kapone und Isaac Hayes tragende Positionen im Film und auch in der Realität einnehmen und eingenommen haben – für das Fachpublikum sind sie eine offensichtliche Hommage an die Einflüsse dieser Künstler und auch ein Spiegel ihres Schaffens. In Hustle & Flow stehen sich zwei untrennbare Charakteristiken des künstlerischen Schaffens afroamerikanischer Kulturgeschichte gegenüber – der Hustle, der der Antrieb trotz systematischen Widerstandes der Normgesellschaft ist und der Flow, der Drang sich künstlerische auszudrücken. Hustle und Flow zusammen ist das Schaffen und Reinterpretieren afrikanischer und afroamerikanischer Wurzeln – so kann man eine Linie unterschiedlicher Musikrichtungen ziehen und muss sie als Einfluss, ggf. sogar als direkte Folge betrachten – so könnte der Struggle Ike Turners in den Sun Studios in Memphis mit den Anfängen des Rock'n'Roll's und das Entdecken eines jungen Elvis Presley ein reiner Zufall der Musikgeschichte sein, oder aber es bedingt die Bestrebungen von Stax Records und den Drum-Sound von Willie Hall (Vater von Gangsta Pat), welcher einen besonderen Fokus auf schnelles spielen der Hi-Hats legte, wie später DJ Squeeky, der in seinem Drumcomputer, die 32stel Hi-Hat Drumroll in seine Beats einbaute – die

Einflüsse bestimmen oftmals den weiteren Werdegang, ob musikalisch, kulturell oder sozial und genau das zeigt auch Hustle & Flow – DJay und Key denken sie wären nichts ohne Skinny Black und sicherlich war ihre Musik von früher und auch von Skinny Blacks Sound inspiriert, aber sie erzählen ihre komplett eigene Geschichte, eben „reality-rap“ aus der Perspektive ihres eigenen Lebens.

Hustle & Flow muss aber auch Abstriche machen, an manchen Stellen ist der Film stark klischeebehaftet und beinhaltet Elementem die je nach Betrachtungsweise einen oder keinen Mehrwert für die Narration des Filmes darstellen. Zuallererst werden einige komplexe Probleme des Filmes kaum beantwortet und bleiben offen im Raum stehen, so zum Beispiel die Beziehungen zwischen DJay und den Prostituierten Nola, Shug und Lexus. Alle haben eine bestimmte Rolle, die zur Charakterentwicklung von DJay beitragen sollen und ihn und sein Handeln hinterfragen, jedoch werden die tatsächlichen Probleme nicht beantwortet, wie kam es dazu und/oder wieso hat man sich dazu entschieden. Ähnlich problematisch wie der Werdegang von DJay selbst, der auch kaum beleuchtet wird, muss auch der Werdegang der drei Frauen seien – sodass nur das Endprodukt ihrer Entscheidungen dargestellt wird – so wie man auch nur das Endprodukt von DJays Handeln präsentiert bekommt. Dadurch wird der Werdegang selbst nicht problematisiert, sondern es entsteht eine Perspektive rein auf den Aufstieg, nicht aber auf den Fall – der gerade die Chance gehabt hätte individuelle und höchst interessante Werdegänge und Erklärungsmuster aus Memphis zu reflektieren. Ein zweiter Kritikpunkt ist die oberflächige Behandlung der musikalischen Hintergründe – wie entstand der Sound aus Memphis, was hat Blues und Gospel damit zu tun – das Team rund um den Film hatte sich vorher intensiv Gedanken gemacht und Zeitzeugen und Legenden aus Memphis rekrutiert: Isaac Hayes, DJ Paul, Willie Hall, Juicy J, Haystak, Al Kapone usw. – auch der Soundtrack des Filmes ist typisch Dirty South und passend – jedoch bleiben diese Aspekte nur für Liebhaber sichtbar und gehen im Kino unter. Als letzter Kritikpunkt ist zu sagen, dass fast ausschließlich die Perspektive der Männer beleuchtet wird – ähnlich wie der erste Kritikpunkt, finden kaum Frauenstimmen im Film Anklang, sie sind eher nur Anstoß, dass die Männer reagieren können – ob bei Key und seiner Ehefrau oder bei DJay Nola, Shug und Lexus – daraus resultiert ein falsches Bild von schwarzer Männlichkeit. Jedoch ist hier hinzuzufügen, dass Hustle & Flow deutlich selbstkritisch ist, anders als Blaxploitation Filme, denn DJay hinterfragt nicht nur sich selbst, er sucht gezielt einen Ausweg aus seinem aktuellen Leben – der schwarze Zuhälter und Drogendealer wird nicht zum Held,

der untermalt wird mit rassistischen Stereotypen, sondern er findet sich wieder in gesellschaftlichen Abgründen wie fehlende Möglichkeit der Liebe, fehlende Eltern und die drastischen Ausmaße der Spirale aus Gewalt, Kriminalität und Drogen. Der Film arbeitet dabei ähnlich wie *The Get Down*, weil die Kreditibilität im Vordergrund steht. Craig Brewer hat eine Geschichte zu erzählen, die unterstützt wird von Künstlern aus der Bluff City, jedoch ohne die Aspekte des Musicals, sondern echtem Straßenrap aus dem Süden. Insgesamt ist *Hustle & Flow* ein einzigartiges Aushängeschild für Memphis und den Dirty South, denn die authentische Wiedergabe fiktiver, aber dennoch real-vorstellbarer Narrative gepaart mit einem Soundtrack, der wahrhaftig unterstützt wurde von Stimmen der Stadt wie Al Kapone und Three 6 Mafia, die zu Recht hierfür eine Auszeichnung bei den Academy Awards erhalten haben. Der Film wurde 2015 in Ansätzen als TV Serie „*Empire*“ weitergeführt und zeigt einen potentiellen, aber abgeänderten Werdegang der Künstler.

4. Die Zeit nach 2000 – Die Trap Era

4.1 Outkast – Urgesteine aus Atlanta

Das Lennox Square Shopping Centre in in Buckhead, Atlanta, Georgia, ist vielleicht der wichtigste Ort für den Ursprung erfolgreicher Rapmusik aus Atlanta. Genau an diesem Ort sollen sich Andre 3000 und Big Boi, die zwei Mitglieder des Rapduos OutKast im Alter von etwa 16 Jahren kennengelernt haben (Guzman 2000). 1993, schon ein Jahr nach ihrem ersten Treffen, veröffentlichen sie ihr Single-Debüt „*Player’s Ball*“ über LaFace Records und dieser garantierte ihnen einige Wochen Charterfolg. Vorerst war die Musik aus Atlanta ähnlich Bass geprägt wie die aus Miami und man orientierte sich musikalisch auch danach. CeeLo Green bezeichnet die Musik der 80er als „*skating rink music*“ und „*booty shake music*“ – also Musik, die an die Partyszene Atlantas angepasst war (Hip-Hop Evolution S3/F4, 1:51-2:08). Einer der ersten MCs (ca. 1987), kam ursprünglich aus der Bronx: MC Shy D versuchte seinen eigenen Sound in Atlanta zu etablieren und griff auf die Elemente des Miami Bass zurück, kein Wunder also, dass er zuerst bei Luke unter Vertrag stand, so wie die 2 Live Crew. Am Anfang versuchte er Elemente aus New York zu übernehmen und übte sich im Jugendcenter als BBoy – dann als DJ merkte er, dass Artists wie Doug E Fresh keinen Anklang bei den Partygängern fanden, eher aber Bass Platten wie von Egyptian Lover – sodass er zwar Uptempo Beats später für seine Beats verwand, jedoch im Klang seiner Stimme und Flow im Stil von New York rappte (ebd., 2:50-6:33). Kilo Ali aus Bankhead war

der erste, der aus Atlanta kam und die Themen und den Slang aus Atlanta mitbrachte – er rappte über die Drogen und die Gewalt der Straße – 1990 brachte er „Cocaine (America Has A Problem) heraus und spiegelte die Drogenpandemie der 90er in seinen Songtexten wider – zu dieser Zeit rief Zen Miller der Gouverneur von Georgia die „Red Dog Task Force“ ins Leben – eine Spezialeinheit der Polizei, die gewaltbereite Straßendealer niederstreckten – der Kampf gegen Drogen der in den USA schon in den 30er Jahren begann, verschärfte sich besonders mit und nach dem Vietnam Krieg und führte schlussendlich dazu, dass mit Clintons „Three-strikes law“ ärmere Bevölkerungsschichten vermehrt die Gefängnisse füllten, weil sie mit Kleinkriminalität ihren Lebensunterhalt verdienten. Kilo Ali, der in einem Interview zugibt mit seiner Musik Geldwäsche für Gangs betrieben zu haben, hatte den Song im Gefängnis geschrieben und schlussendlich auf der einen Seite den Absprung geschafft und gleichzeitig der Straße Atlantas eine Stimme gegeben (ebd., 6:31-10:25). Atlanta fehlte es jedoch an Labelstrukturen und an Radiosendern, die hip-hop aus Atlanta spielen würden: King Edward J, geboren in Florida, vertrieb seine J Tapes, also selbstgemischte DJ Mixtapes, aus seinem kleinen Laden „King Edward J Tapes“ an der Candler Road und wurde zur Anlaufstelle späterer Rapgrößen aus Atlanta. Er brachte diese Art von DJ- und Verkaufskultur, die er schon an der Uni betrieb, aus Florida mit und seine Motivation war die Erkenntnis, dass die Musik aus Atlanta kaum air-time bekam und es insgesamt keine etablierte Musikszene wie in Miami gab. Aus seiner Perspektive eröffnete die „Dungeon Family“, also das Künstler Kollektiv um Outkast die Türen der Rapwelt für Atlanta (Stephenson 2016). „Players Ball war erst angedacht als Teil eines Weihnachtsalbums von LaFace – und erzählt auf ganz eigene Art und Weise, wie man sich ein Weihnachten in Atlanta ohne Kitsch vorstellen könnte – jedoch kam scheinbar nicht genug Weihnachtsatmosphäre auf und so ist der Track der Anstoß ihres ersten Albums (Hip-Hop Evolution S3/F4, 29:42-33:08). LaFace Records selbst war ein Joint Venture der R’n’B Musiker L.A. aus Ohio und Babyface aus Indiana, die als lokale Plattenfirma anfangen große Potentiale Atlantas unter Vertrag zu nehmen und mit der Zusammenarbeit und Unterstützung der Industriegröße Clive Davis den nationalen Durchbruch schafften. Am Anfang signeten sie vor allem Soul und R’n’B Künstler wie Toni Braxton oder Jermaine Jackson und verstanden erst später, wie sich die Szene in Atlanta entwickelte und wie sich der nationale Fokus in Richtung Hip-Hop kehrte (ebd. 13:22-14:46). Ähnlich wie in New York bestimmten vor allem Produzenten wie Dallas Austin den Erfolg der Künstler und kreierte einen

populären Sound wie der des Trios TLC oder Jermaine Dupri mit dem „One-hit wonder“ Duo Kriss Kross (ebd., 14:50-21:31). Das Musikvideo zu Player's Ball, welches von niemandem geringerem als Sean Combs alias Puff Daddy produziert worden ist, zeigt einen 17-jährigen Andre 3000 der ein cremeweißes Atlanta Braves Baseballtrikot trägt und in einem '77 Cadillac Seville Cabriolet durch die Hauptstadt des Bundesstaates Georgia fährt. Big Boi nicht weniger stilecht nimmt auf dem Beifahrersitz eines „L-Dogs“ bzw. Lincoln Town Car aus den 70-80er Jahren Platz. Der Track behandelt die Vorstellung zweier Jugendlicher aus der Hood, wie sie ein schönes Leben nach ihren Vorstellungen führen könnten, sozusagen wird das Intro des Songs visualisiert: „*Man, the scene was so thick, Lowriders, '77 Sevil-les, L Dogs, Nothing but them 'Lacs, All the players, All the hustlers, I'm talking bout a black man heaven here [...]*“. Der Sound ist funklässig, mit einer gesungenen Hook von Andre 3000 und den stolpernden Flowpassagen der Rapper, die relativ schnell ihr Markenzeichen wurden. Obwohl beide angeben, ihre Einflüsse im Funk wie von George Clinton, sowie bei De La Soul und A Tribe Called Quest zu haben, lässt sich eine klare Linie zu Snoop Doggs, Warren G und Nate Doggs „G-Funk“ in aller Manier wie bei „Gin & Juice“ feststellen. Wobei die Sounds sich etwa zeitgleich um 1992-1994 etablierten.

Outkast konnte seit ihrem Debüt nur Erfolge feiern und hatten im Hip Hop eine Ausnahmestellung, sozusagen eine Rarität aus Atlanta. Mit „Southernplayalisticadillacmuzik“ ihrem ersten Album, das sozusagen auf „Players Ball“ folgte erreichten sie in den Billboard 200 Platz 20, wurde mit einer goldenen Schallplatte ausgezeichnet und konnte schon zum und nach dem Release nur mit positiven Kritiken wie von „The Rolling Stone Album Guide“ (4/5 Sterne) oder „The Source“ (4,5/5 Sterne) überzeugen. Das Album, dessen Single-Auskopplungen sich bis Oktober des selbigen Jahres erstreckten, gilt heute als Klassiker und Wegweiser des Dirty Souths. In der Produktion, wie auch schon in Memphis ist die Roland 808 nicht wegzudenken, vor allem aber typisch für Outkast wird der Klang mit Funk- und Soulelementen erweitert und durch selbstreflektierende Texte über Sex, Drogen und Gewalt und das Erwachsenwerden von Teenagern auf den Straßen Atlantas.

Bigg Gipp vom Goodie Mob, einer hip-hop Gruppe, die als Teil der Dungeon Family zusammen mit Outkast und Organized Noise ein Künstlerkollektiv bildeten, welches als Aushängeschild Atlantas gilt, beschreibt die Zeit um das Debütalbum

wie folgt: *„I remember it was just the Outkast [...] I remember we up here in 6 deep [...] this tension between the east and the west and we sittin' in the middle like ... nobody ever gave a fuck about us fo, we sold a platinum records [ATLiens 1996, Doppelplatin], don't nobody give a fuck about us or what the fuck we talking `bout“* (2004 in Untold Story of Southern Hip-Hop, 4:20-4:50). Denn 1996 mit ATLiens wurde auf einmal alles anders im Hip Hop, der Süden war zurück auf der Landkarte wie nie zu vor: Outkast verpasste um einen Platz die Chartspitze der Billboard 200 und bekam schon im Winter des Releasejahres die erste Platinauszeichnung. Dabei hatte der Klassiker, der sich in der heutigen Betrachtung gut und gerne neben Alben von De La Soul, Nas, Gang Star, Jay-Z, Big L, Snoop Dogg, Mase oder anderen Größen der zweiten goldenen Hip Hop Periode einreihen könnte, kaum die Thematiken und den Klang wie der der Zeitgenossen. Es ging um Themen aus dem Süden, es wurde geredet, wie im Süden und es klang nach Süden – klassische Jazz Samples, aber auch Funk und Soul, sowie wie im Debüt die 808. Der größte Teil des Albums ist von Organized Noise produziert, einem Produzententrio aus Sleepy Brown, Rico Wade und Ray Murray – die selbst über TLC entdeckt wurden und wie Outkast auf LaFace landeten – als LaFace dann also neben Dallas Austin ein eigenes In-house Producer-Trio organisiert hatte, fehlte nur noch eine Rapgruppe, die Organized Noise komplimentierten oder andersherum – Big Boi und Andre 3000 rappten für Rico Wade vor und er war von Beginn an überzeugt, weil sie jung waren, kreativ, aus dem Süden kamen und talentiert waren – ab dann nahmen sie im Dungeon, einem Kellerstudio der Dungeon Family auf und ohne vorzugreifen, Organized Noise produzierte ab dann alle Alben von Outkast bis Stankonia (Hip-Hop Evolution S3/F4, 22:09-29:40).

Das Album beginnt mit „You May Die (Intro)“ und lässt drei Sängerinnen nach einem portugiesischen Gebet eine Hommage an Quincy Jones Klassiker „Summer in the City“ singen. Eine der Sängerinnen ist Myrna „Peaches“ Crenshaw, die auch schon das Intro zu „Southernplayalisticadillacmuzik“ aufgenommen hatte. Beide Intros sind sehr ungewöhnlich, „Peaches (Intro)“ auf dem Debütalbum erinnert an die Sprechleinlagen von George Clinton auf Snoop Doggs Album „Doggystyle“, die einen Radiosprecher nachahmen. Myrna Crenshaw, die mit ihrem Spitznamen das Intro zieren durfte, kündigt dabei an, was auf dem Album zu erwarten sei: *„For East Point, College Park, Decatur, and the SWATS We got that Southernplayalisticadillacfunkmuzik for yo' trunk And it's fat like hambone, and tight like gnat booty So let me take you deep, straight to the point Cause it ain't nothing but king*

shit, all day, everyday” – der Sound ist aus und für Atlanta, die Musik für den Cadillac, für wahrhaftige Könige des Südens. Das Intro auf ihrem zweiten Album hingegen stimmt einen nachdenklichen, melancholischen und reiferen Charakter der Gruppe an, was man erwarten kann sind ernste Themen und Musik für die Seele. Die Überraschung folgt direkt mit dem zweiten, bzw. ersten Titel nach dem Intro „Two Dope Boyz (In a Cadillac)“ – das Wortspiel des Albumtitels wird fortgesetzt, der Track begrüßt die Zuhörer mit einer robotischen Stimme „Greetings, earthlings“ – danach machen Andre 3000 und Big Boi in vier Versen im „tongue-twisting flow“ klar, dass sie anders sind, besser sind, flyer sind und das Spiel anders spielen – sie kommen zwar aus Atlanta, aber sie sind ATLiens, Außerirdische, die in Oldschool Cadillacs, also teuren Luxusautos, unterwegs sind (die aufwendig restauriert und im sogenannten Candy Paint und mit großen „after-market“ Chromfelgen umgestaltet wurden und damit tatsächlich wie Raumschiffe aussehen). „ATLiens“ der Titelsong zum Album folgt und macht genau dort weiter, wo „Two Dope Boyz (In a Cadillac)“ aufgehört hat. Andre 3000 und Big Boi präsentieren sich, sie machen klar, dass auch der Süden auf die Hip Hop Landkarte gehört. In der Hook wiederholt sich das für New Yorker Jam typische „Now throw your hands in the air, And wave ‘em like you just don’t care“, dabei wird Andre 3000 Stimme gepitcht, sodass sie wie schon im Song zuvor einem Alien ähneln soll – Teil der Szene aber anders und distanziert. In Titel 3 „Wheelz of Steel“ beschreibt das Duo ihr Upbringing, wie sie zur Musik gekommen sind – mit „Wheelz of Steel“ sind Turntables gemeint, also wurden sie durch den DJ infiziert – „Touched by the wheelz of steel, now, show me how you feel“ wird in der Hook mit Scratches unterlegt und untermauert die Kraft des Hip Hop, denn in dieser Kultur wird ihnen ermöglicht Kriminalität zu umgehen, die auf ihre Freunde mit allen Konsequenzen aus ihrer Gegend wartet („Gotta collect call, they done locked up my folks [...] We won’t be able to ride out till 2004“), Erfolg zu haben und all das mit authentischem Storytelling. Überraschend kommt der kritische und nachdenkliche Song „Jazzy Belle“ (Jezebel / Isebel – Altes Testament – Symbol der gefallenen Frau), in dem die beiden Rapper von unterschiedlichen Frauen aus ihrem Leben erzählen, die falsch sind und dem Mann und der Gesellschaft nichts gutes wollen, sie hätten keinen persönlichen Antrieb und versuchten sich an den Männern aus ihrer Gegend zu bereichern und diese für ihre Machenschaften runterzuziehen. Andre 3000 auf der einen Seite hat diese Frauen erkannt, er ist enttäuscht, dass sie illoyal sind und sich nicht binden können, er weiß, dass das Schiff in Amerika am Sinken sei („while our nation is a

boat, straight sinking“) es eigentlich starke Frauen bräuchte, um metaphorisch das Steuer rumzureißen. BigBoi hingegen hat die „*Hoes*“ durchschaut, er lebt ein gutes Leben eines Players („*Having the best life: lobster, steak, Perignon, smoking an ounce of weed, and every single day was personal freaknik*“), er hätte sich fast auf Sex eingelassen, aber er erinnert sich an das was mit Tupac passiert war, dass eine Frau ihn fälschlicherweise des sexuellen Missbrauchs beschuldigt hätte und er entfernt sich deshalb von dieser Frau und hofft, dass er seine Tochter besser erziehen könnte, dass sie eben nicht so wird. Der Track spiegelt ein Frauenbild in der Kultur wieder – Männer wollen nur das Beste und sind ehrlich – bestimmte Frauen hingegen sind hinterlistig und versuchen sich an erfolgreichen Männern zu bereichern – Hoes sind das weibliche Gegenstück zum Trick oder Playerhater, Männer aus dem Ghetto, die neidisch sind und erfolgreichen Entrepreneurs keinen Erfolg gönnen. Titel 6 „Elevators (Me & You) war die erfolgreichste Singleauskopplung des Albums und ist ähnlich aufgebaut wie „ATLiens“ und „Two Dope Boyz (in a Cadillac)“ – der Aufstieg nach ihrem Debüt „Southernplayalisticadillacmuzik“ lässt sich mit der Zeile aus BigBois Versen gut beschreiben „*They call us, went from ‚Players Ball‘ [erste Single von Outkast] to ballers, Putting the South up on the map was Little Rock to banging*“. Man merkt an unterschiedlichen Titeln auf diesem Album den Zwiespalt in der Szene und wie unzufrieden die beiden Künstler aus Atlanta damit umgehen. 1995 hatte Outkast bei den Source Awards „New Artist of the Year, Group“ gewonnen – diese Awards sollten in die Geschichte des Hip Hop eingehen und waren für viele der Höhepunkt der Eskalation zwischen Death Row Records und Bad Boy der sogenannten „East Coast – West Coast hip hop rivalry“. Während des Events provozierten sich die Labelchefs Suge Knight und Puff Daddy gegenseitig und trugen ihren Disput vor großer Öffentlichkeit aus (Hip-Hop Evolution S3/F1, 20:19-22:59) (Preise Death Row: Soundtrack of the Year, Artist of the Year, Producer of the Year und Video of the Year. Sowie Preise Bad Boy: New Artist of the Year, Album of the Year, Lyricist of the Year und Live Performer of the Year. Fast alle anderen vergebenen Awards gingen entweder an Künstler aus LA oder aus New York wie Run DMC, Easy-E, Mad Lion, Ice Cube, Mary J. Blidge, Craig Mack und der Wu-Tang-Clan, was nicht nur eine geographische Aufspaltung innerhalb der Szene verdeutlicht). Diese Rivalität zwischen Ost und West entstand schon 1991 mit Tim Dogs Track „Fuck Compton“, der sich innerhalb des Songs, sowie auch im Video über N.W.A. lustig machte und seinen Unmut darüber aussprach, dass mit dem erfolgreichen Aufstreben der Westküste mehr und mehr

Künstler aus New York ignoriert wurden (Hip-Hop Evolution S3/F1, 4:29-6:48). Neben den Rappern aus den Süden, wurden aber auch viele Underground MCs ignoriert und nicht gewürdigt, sodass das vielleicht stärkste Album von Nas „Illmatic“ keine Chance gegen das Bad Boy Camp oder Death Row hatte, geschweige denn Mobb Deep oder Busta Rhymes, die ebenfalls an dem Abend nominiert und anwesend waren. Outkast, die zwar eine Auszeichnung erhalten hatte, wurden beim Empfangen dieser ausgebuht, worauf Andre 3000 mit dem kurzen Satz „(But ist like this though – I am tired of folks – y’know what I’m saying – the closed minded folks, y’know what I’m saying – we got a demo tape but nobody wanna hear it – but it’s like this) **The South got something to say (that’s all I got to say)**“ den Award entgegennahm und mit der Outkast Entourage die Bühne verließ. Auf ATLiens, dass den Bandnamen Outkast (übersetzt die Verstoßenen) eine neue Bedeutung gibt – als Außenseiter – wird auch genau dieses prägende Ereignis der Gruppe verewigt: Vor allem auf dem auf dem letzten Track bzw. Doppeltrack „13th Floor / Growing Old“, auf dem zuerst auf der ersten Hälfte „13th Floor“ Big Rube des Kollektives Dungeon Family (zu dem u.a. auch Big Boi, Andre 3000, Goodie Mob, Organized Noise, Killer Mike usw. gehören) ein „Spoken Word Poem“ vorträgt, dass vom Zerfall der amerikanischen Gesellschaft handelt, wahrscheinlich sogar eher des afroamerikanischen Teil der amerikanischen Gesellschaft. Er prangert an, dass sich die Menschen verstellen und die apokalyptisch-erscheinenden Ereignisse der 90er Jahren in den USA (z.B. LA Riots) nicht erwidern und dass sie sich selbst zersetzen würden und nicht aktiv gegen diese von außen-inszenierte Zersetzung vorgehen. Big Rube geht dabei auf unterschiedliche Erzählungen aus dem Alten Testament ein und vergleicht die amerikanische Gesellschaft mit der von Babylon unter der tyrannischen Führung des ersten babylonischen Königs Nimrod. Mit kritischen Worten gegenüber der Politik Reagens und einem Aufruf des Zusammenhalts und des Widerstands endet er sein gesprochenes Gedicht: „Invest no level of self into their system of Paganomics, Stand with us and don’t look back upon it, Just face this mindstate, Otherwise Babylon“. Debra Killings schafft den Übergang zu „Growing Old“ mit melodischen „Like memories of yesterday“, welche dann mit dem Cut „’96 gonna be that year“ aus dem des Verses von Big Boi auf „Elevators (Me & You)“ viermal ergänzt wird. Andre 3000 folgt danach mit dem ersten Vers und vielleicht der intensivsten Reaktion auf die Source Awards und seiner abstoßenden bzw. angeekelten Haltung zur Situation in der Szene und der Kultur. Outkast versucht Kultur zu erschaffen und an die Größen der „Golden Era“ anzuschließen,

während andere nur versuchen Geld zu verdienen: „*Take this music dead serious while others entertain, I see they making their paper so I guess I can't complain or can I? I feel like they disrespecting the whole thang*“ – die falschen Götter, die auch Outkast als Zeichen für ihren Aufstieg und die Straßenkultur des Südens wie den Cadillac in „Players Ball“ angepriesen hatte (vor allem durch Big Boi) stoßen ihm auf „*Them hooks like selling dope to lack folks, And I choke when the food they serving ain't tasting right, My stomach can't even digest it even when I bless it*“, ihm fehlt sozusagen die Würze, die Tiefe in den Texten, die nicht nach Chancen auf Verkaufserfolg produziert wurden sind, sondern auf Grund des Kulturschaffens. Er erinnert sich an die Source Awards und sieht seinen Auftritt als Akt des Rebellionens „*I'm confessing one more lesson, from the South, we in the house tonight*“. Er versteht nicht, wie sie nicht anerkannt werden können, die doch den Geist der Jams weitergelebt haben „*Now hootie who wants to oppose? Suppose, We rolls through Heandland and Delowe, Where me and my n*ggas would pass the flow*“ – von Anfang an haben sie Rap gelebt, jedoch in ihrem Viertel in Atlanta und ihr Können unter Beweis gestellt und nur weil sie nicht aus New York oder Los Angeles kommen, sollen sie nicht dazugehören? Ihn stört es, dass man sich sogar über ihre Art zu reden lustig gemacht hat und den Süden nicht als vollwertig betrachtet „*While mind close n*ggas laugh at, The Southern slang, finger waves and Mojo chicken wings*“. Er vergleicht sich mit allen Größen des Hip Hop, die eben ihr Umfeld und ihre Kultur in etwas Neues interpretiert haben, so wie DJ Kool Herc das Soundsystem aus Jamaica umgewandelt hat zu Blockpartys in der Bronx oder MCs mit jamaikanischen Wurzeln den New Yorker Jive mit Elementen des Toastings verbunden haben: „*I grew up on booty shake we did not know no better thang*“ (in Anlehnung an die Musikszene in Atlanta um 1980 bzw. Andre Kindheitstagen) – schlussendlich ist er sich aber sicher, dass die echten Kulturliebhaber und Kulturschaffenden des Hip Hop sie anerkennen würden „*So go ahead and diss it, while real hop-hippers listen, Started by Afrika Bambaataa, so you and your partner, Gather your thoughts*“ – wie schon Big Boi im Cut der als Überleitung des Songs „*'96 gonna be that year*“ seine Vorhersehung kundtut, ist sich also auch Andre 3000 sicher, dass ab und mit ATLiens sie nicht mehr aus dem Hip Hop wegzudenken sein werden und er sollte recht behalten – der Anklang der erst nur lokal war, breitete sich landesweit aus. Andre 3000 war wirklich erbost über die Source Awards und erinnert sich auch an die Entourage an diesem Moment (Hip-Hop Evolution S3/F4, 34:31-38:31). Immer wieder findet man diese Endzeitmethaphern auf

ATLiens und sozusagen ziehen diese sich wie ein roter Faden durchs Album – auf „Babylon“ werden alltägliche Probleme in gesamtgesellschaftliche Kontexte gesetzt – so hatte die Kokainsucht seiner alleinerziehenden Mutter direkte Einflüsse auf sein Leben von Tag eins, wird aber auch eine Pandemie beschrieben eines drogensüchtigen Amerikas, das ohne diese Substanzen nicht mehr auskommt und sich dessen nicht bewusst wird, aus dem beflügelnden Rausch der Drogen macht Andre 3000 in seinem Vers einen Bungee Sprung ohne Seil: *„I came into this world high as a bird, From second hand cocaine powder, I know it sounds absurd, I never tooted but it’s in my veins, While the rest of the country bungies of bridges, Without no snap back“*. Auf „Mainstream“ bringt Outkast Künstler der Goodie Mob zusammen und es erschließt sich eine gemeinsame Gedankenwelt und es wird verständlich, dass es sich um einen übergreifenden kritischen Mindset der Künstler handelt. Der Mainstream in diesem Track wird nicht nur zur Problematisierung des Hip Hop, der sich von seiner eigenen Kultur immer mehr entfernt und sich den Mechanismen der Popkultur ergibt, sondern auch zum Folgen falscher Propheten und falscher Vorbilder in ihrer Gegend – wenn der Kokainhandel als Weg zum schnellen Geld verkauft wird, dann profitieren laut der Stimmen auf „Mainstream“ eben oftmals nicht die Kleinhändler und Mittelmänner, sondern die Zulieferer und etablierten Händler. Viel schlimmer: in der Behauptung im Geschäft landen viele im Mainstream, sie sterben metaphorisch im Hip Hop, weil sie sich selber und ihre Kunst verkaufen und in der Gegend von Atlanta tatsächlich, weil das Drogengeschäft ein Netzwerk mörderischer Gewalt ist. Insgesamt steht ATLiens in seiner Tiefe stärker als Southernplayalisticadillacmuzik, dass schlussendlich nur als Folge der Single Players Ball entstanden war. In dem Jahr zwischen dem Debüt und ATLiens sind Outkast drastisch gereift und von der Missgunst, die sie bei den Source Awards spüren mussten, wurde vor allem Andre 3000 lyrisch beflügelt. Er und Big Boi beweisen, dass der Süden tatsächlich etwas zu sagen hat und dass die Themen im Süden Relevanz haben. Ab ATLiens wurden etwa im Zweijahresrhythmus bis 2006 Alben der Gruppe veröffentlicht, die sich vor allem bis 2000 musikalisch sehr in ihrer Linie treu geblieben waren. Nach 1998 Aquemini folgte 2000 Stankonia und nach einer Pause von drei Jahren Speakerboxxx/The Love Below mit der wahrscheinlich erfolgreichsten und bekanntesten Single Outkast’s „Ms. Jackson“. Das Album Idlewild schließt bis dato die Saga von Outkast und stellt genaugenommen auch nicht ihr letztes Album dar, sondern wurde als Soundtrack zum gleichnamigen Film veröffentlicht. Outkast können gewissermaßen als Gründerväter des Rap aus

Atlanta betrachtet werden, sicherlich waren sie nicht die ersten, jedoch ist ihre Musik einflussreich und die Präsenz, sowie der musikalische Erfolg Argument dafür Outkast als Aushängeschild für Rap aus Atlanta und vor allem aber auch für Rap aus dem Süden anzuerkennen (Hip-Hop Evolution S4/F1, 0:03-0:58).

4.2 Die Nachfolger von No Limit – Birdman’s Cash Money Records

New Orleans ist Musikstadt – Geburtsstätte des Jazz, geprägt durch Diversität und kultureller Vielfalt – DJ Jubilee bezeichnet seine Stadt als „Gumbo“, der Eintopf Louisianas, über dessen Herkunft man sich nicht mal sicher ist, besticht durch seine Zutatenvielfalt und musikalisch schließt die Stadt direkt an, je mehr von Allem desto besser (Hip-Hop Evolution S4/F1, 1:12-1:25). Der afrikanische Einfluss auf die Stadt und die Verbreitung, zusammen mit dem Mix, der mit der Kolonialisierung der Franzosen und Überbringung der Sklaven entstand, ist in Amerika einzigartig: Charlie Braxton beschreibt und begründet die Entstehung der Second Line (oder „Jazz funeral“) genau damit, dass die Francafrique Kultur den Tod nicht als Ende des Lebens betrachtet und damit die Beerdigung zu einer Feierlichkeit machen muss – Second Line ist beim Trauermarsch die folgende Gruppierung der führenden First Line, die aus der trauernden Familie, sowie der Marschkapelle besteht – die Second Line besteht also aus allen, die sich der Feierlichkeit anschließen möchten und zum Klang der Kapelle tanzen oder mitmusizieren (ebd., 1:43-3:19). Vereint mit der Kultur des Mardi Gras entsteht die Einforderung aktiver Partizipation – man hat immer die Möglichkeit sich anzuschließen – ebenso wichtig ist auch die Tradition des „Call & Response“ – das Actio und Reactio Prinzip der Musik – jemand gibt etwas vor und alle anderen stimmen ein, was für Zusammenhalt und Gruppenidentität steht (ebd., 3:20-4:22). Es ist also nicht verwunderlich, dass die Block Party gepaart mit dem DJ, wie schon in New York und Miami, ausschlaggebend waren für die Entstehung eines lokalen hip-hop Sounds – Menschen treffen sich zu Feierlichkeiten, der DJ ersetzt die Band und man spielt tanzbare Rhythmen. Einer der ersten DJs aus New Orleans war Sabu, der als mobiler DJ agierte (ähnlich wie das Soundsystem aus Jamaica) und von Blockparty zu Blockparty fahren konnte – Sabus Sohn Mannie Fresh, der im jungen Alter von seinem Vater lernen konnte, probierte sich ebenfalls aus und war ausschlaggebend beim Prägen eines Sounds aus New Orleans: Miami Bass war auch in New Orleans groß und Mannie Fresh fokussierte sich besonders auf den Klang der 808, diesen übernahm er als Teil seines Live-Programms – als er dann anfing zu produzieren verknüpfte er den Rhythmus der Second Line mit dem Sound der Roland TR-808 – zu hören gab es 1989

„Buck Jump Time“ von Gregory D & Mannie Fresh, die den Song des lokalen Tanzes „Buck Jump“ in der Second Line widmeten (ebd., 4:22-7:53). Auch bei den Texten verschuf sich Gregory D lokales Gehör, denn im Kontext von „Call & Response“ (z.B. „[Call:] *That 3rd Ward kicking it* – [Response:] *Hell Yeah*“ wurde jeder Stadtteil (Wards) ausgerufen – jedoch führte der Song auf Feierlichkeiten zu Schlägereien, denn mit den Shoutouts von Gregory D wurden gleichzeitig unbewusst Rivalitäten zwischen den Stadtteilen ausgerufen (ebd., 7:54-9:24). Mannie Fresh und Gregory D schafften es also hip-hop in New Orleans die Tür zu öffnen – jedoch entwickelte sich der lokale Sound erst vollständig mit dem Bespielen des „Trigger Man“ Samples (das tatsächlich „Drag Rap“ von The Showboys (ca. 1986) hieß)). „Trigger Man“ ist ein Loop aus dem Drag Rap von The Showboys, die den Song etwa 1986 in Hollis, Queens, New York aufnahmen. Als Sample verwandte das Duo im Hauptpart das Titellied der Polizeiserie „Dragnet“ von Miklos Rozsa und Walter Schumann (1951) – ebenso wie einen pfeifenden Jingle des Deodorantherstellers Old Spice und einer Werbemelodie der Fast-Food-Kette Wendy’s mit dem Vocal „Where’s the beef?“ Es entstand ein ikonischer Klang, der über die Rap Attack Reihe von Mr. Magic (1986) herausgebracht worden ist (Mr. Magic war Radio DJ und Moderator der Sendung Rap Attack, nachdem David Toop sein Buch benannte oder Notorious BIG eine Zeile in Juicy widmete). Anfang hatte der Song Erfolg, jedoch verschwand er nach etwa zwei Monaten von der Bildfläche – einige Jahre später wurde der Song zu einem der wichtigsten Samples im Dirty South, er wurde etwa 160 Mal gesampled (Meadows-Ingram 2016). Zwar soll DJ Spanish Fly – das Urgestein aus Memphis den Song als erstes gesampled haben und der Song war gleichermaßen ausschlaggebend für Memphis Rap wie für Bounce – für Bounce mit „Where Dey At“ von MC T Tucker & DJ Irv (1991) und für Memphis Rap mit „Trigga Man“ von DJ Spanish Fly (1990) – der Sound der 808, sowie die beängstigende Atmosphäre des Beats beeinflusste Memphis Rap nachhaltig und für Bounce war der Song die Geburtsstunde (Hip-Hop Evolution S4/F1, 11:10-11:30). Der Song und unterschiedliche instrumentale Variationen des Samples wurden bei Feierlichkeiten gespielt, um die Partygänger zum Tanzen zu bringen – DJ Jimi zum Beispiel erinnert sich an die „pussy pop contests“ – einem kurzen sehr sexuell aufgeladenen Tanzwettbewerb (ähnlich wie ein „Wet Tshirt Contest“), um die Feierlaune im Club zu steigern – bei diesem Wettbewerb spielte DJ Jimi den Triggerman Loop und wiederholte seinen später zum Song werdenden Ausruf „Uh, Where They At, Girl?“, um die Teilnehmer zu motivieren und einzuheizen – sozusagen war DJ

Jimis „Where They At“ (1992) die ausgebesserte, ein Jahr später erschienene und studioreife Version von MC T Tucker & DJ Irv – es ist spannend, wie sehr der Song bzw. das Sample ausgereizt wurde und dennoch zu lokalem Erfolg führte. Bounce lässt sich damit als repetitives, sexuell aufgeladenes, tanzbares und schnelles Subgenre des Hip Hop beschreiben und gab New Orleans einen eigenen Sound. DJ Jubilee trat schon ein Jahr später in die Fußstapfen von DJ Jimi und veröffentlichte „Do The Jubilee All“ (1993), bei dem ebenfalls Triggerman gesampled wurde und damit einen ähnlichen, nahezu identischen Sound generierte, ihn aber mit anderen Shoutouts und Tanzanweisungen im Sinne von Call & Response befüllte – der Song wurde ebenfalls zu einem Hit in der lokalen Tanzszene und DJ Jubilee soll der erste Künstler mit der Verwendung des Begriffs „twerk“ gewesen sein – wobei twerk für einen Tanzstil ähnlich des „pussy pop“ oder des „booty shakes“ ist (ebd. 11:41-18:31 & Weingarten 2018). Bounce repräsentierte die Partyszene und die kulturelle Verwurzelung unterschiedlicher Ethnien – wie Gumbo die unterschiedlichen Zutaten und Traditionen Louisianas vereint – jedoch stand Bounce nicht für die Realität des Großteils der schwarzen Bevölkerung in New Orleans, denn New Orleans trug für viele Jahre den Titel Murder Capital und erstickte förmlich in sozialer Ungerechtigkeit (höchste Mordrate in den USA in den Jahren 1993-1998, 2000-2004, 2007, 2010 & 2011 – Rate zwischen 50 Morden pro 100.000 Einwohnern und 81 Morden pro 100.000 Einwohnern – Mirabile & Nass 2018). Genau aus dieser Realität entstand Master P. Master P wuchs auf in Third Ward, Calliope Projects – die Calliope Projects wurden etwa 1940 erbaut als Aufstiegsmöglichkeit für Arbeiterfamilien, die in günstigen Wohnungen wohnen sollten, während sie auf ihr Eigenheim sparten – diese Zukunftsperspektive änderte sich in den 80er Jahren drastisch und die Sozialbausiedlung zerfiel unter den Einflüssen von Gangs, Perspektivlosigkeit und den daraus resultierenden Problemen wie Drogenkriminalität und Gewalt – Calliope Projects waren mit eines der gefährlichsten Stadtviertel in New Orleans während der Jugendzeit von Master P – in den folgenden Jahren bis 2010 zogen alle Familien die konnten weg, nur ein geringer Teil blieb gefangen in der Gewaltspirale zurückgelassen von der Politik und den Behörden (von etwa 4400 Bewohnern/innen bis auf 806 Bewohner/innen, alle davon Afroamerikaner) – der Sozialbau wurde schlussendlich 2014 nach den Auswirkungen von Hurricane Katarina durch einen neuen Bau ersetzt (Katz 1995 & Perlstein 2004). Als Master P etwa 19 Jahre alt war, fragte er seinen Bruder Kevin, wer von ihnen zuerst sterben würde, im Jahr als Master P sein erstes Album „Mind Of A Psychopath“ (1990) herausbrachte,

passierte genau das wovor er sich so fürchtete, sein Bruder Kevin wurde erschossen unter Tränen schilderte in einem Interview, dass dieser Moment ihn dazu antrieb die Kontrolle über seine Musik, seinen Werdegang und seinen Erfolg in die eigene Hand nehmen wollte und No Limit Records gründete. Er erklärte ebenfalls, dass besonders Ice-T's „Colors“ etwas an seine Sichtweise änderte, er mochte zwar den Bounce Sound, jedoch verstand er früh die Dysbalance zwischen der Realität und der Musikszene, die eben nur das Feiern in New Orleans porträtiert, aber wie solle er feiern, wenn sein Bruder erschossen wurde (Hip-Hop Evolution S4/F1, 18:43-21:02). Master P, der das Business aus Oakland von E-40 lernte und verstand wie er einen guten Vertrag aushandeln konnte, so wie E-40 mit Jive und er mit Priority – ebenfalls wie E-40 und Too Short verkaufte Master P Musik aus seinem Van, er gründete No Limit Records mit 10.000\$ und machte von Anfang an alles selbst und lernte das Ausgestalten eines Independent Labels von E-40's Onkel St. Charles – z.B. wie man Promotion macht, kostenlose Konzerte mit einem Auto mit großer Anlage gibt, wie man Mom & Pop Stores beliefert und eigene Läden führt, um die Verkaufszahlen zu manipulieren, um in die Charts einzusteigen und die Majors auf einen aufmerksam zu machen usw. (ebd., 21:04-21:31 & Muhammad 2014). Master P hatte am Anfang Probleme, seine Musik in New Orleans zu verkaufen, weil seine Musik so unterschiedlich zu Bounce war, nachdem er außerhalb Erfolg hatte, wurde er zum Lokalmatador. Darauffolgend zog er die Strategie des „*corporate raiding*“ durch und kaufte unterschiedlichen Plattenfirmen ihre Top Artists ab und produzierte diese im Konzept eines „In-house producing teams“ (ebd., 22:09-24:39). No Limit veröffentlichte viel und schnell, alleine 1998 brachte Master P und sein Team 26 Alben heraus und wurde zur Musikmaschinerie – nach dem Höhenflug und unterschiedlichen Experimenten (z.B. probierte er sich in den Jahren 1998 und 1999 in der NBA aus, verließ jedoch die Teams schon nach der Pre-Season und widmete sich weiter seiner Musik) folgte jedoch der langsame Abstieg, bzw. Master P konnte sich auf seinem „Distribution Deal“ mit dem 80/20 Vertrag ausruhen und hatte schon frühzeitig ausgesorgt (ebd., 24:39-28:42).

An den Erfolg von Master P knüpften die zwei Brüder Birdman (Baby) und Slim aus New Orleans mit dem selben Konzept an, sie schafften es Mannie Fresh davon zu überzeugen mit ihnen Musik zu machen – Mannie Fresh überzeugte die beiden davon Bounce Musik zu machen und so entstand die Zusammenarbeit mit U.N.L.V. die zu diesem Zeitpunkt noch ihr erstes Album in Mannie Freshs Küche aufgenommen hatten – sie vereinten Bounce mit reality/gangster rap (28:45-30:21). Das

frisch gegründete Label entschied sich, weitere Künstler unter Vertrag zu nehmen, und sie entschieden sich neben dem Urgestein Mannie Fresh ebenfalls für Juvenile, der schon in den Anfängen von Bounce mit DJ Jimi aufgenommen hatte. Juvenile war damals ein einfacher MC, der im klassischen Gespann zwischen DJ und MC die Crowd für den DJ anfeuerte – so lernte er DJ Jimi kennen und sie fingen daraufhin an Musik miteinander zu machen – aber anstatt selber zu rappen wurde er zum Ghostwriter, machte jedoch in den Texten eindeutig klar, wer diese eigentlich geschrieben hat – in „Bounce (For The Juvenile) ist offensichtlich aus welcher Feder der Song stammte, als Baby und Slim davon mitbekamen, entschieden sie sich ihn unter Vertrag zu nehmen und direkt einzugliedern. Daraus entstand unter der Führung von Mannie Fresh ein weiterer Künstlerzweig und sozusagen eine der ersten „Boybands“ im Hip Hop bestehend aus B.G., Lil Wayne, Turk und Juvenile – die „Hot Boys“ und mit diesem neuen Künstlerzweig änderte sich in kürzester Zeit die Struktur von Cash Money Records, denn man entließ viele Künstler, die man kurz zuvor noch ins Camp holte und jetzt nicht mehr brauchte, weil man sich anderweitig fokussierte (hire and fire mentality) (ebd., 30:24-34:07). Die Hot Boys schafften es in kürzester Zeit nach dem Prinzip einer oldschool Rap-Gruppierung wie die Furious Five zu kreieren: Die Künstler unterschieden sich im Rap-Stil und in ihrer Art, sie konnten sich gegenseitig unterstützen und bereichern, aber dennoch waren sie eine Einheit im Auftritt (uniforme Kleidung – Bandana, langes weißes T-Shirt, Baggy-Jeans, gleiche Halsketten und Reebok „Workout Lo“, die in New Orleans liebevoll „Soldiers“ genannt wurden) und in der Musik. Universal einigte sich mit Birdman und Slim auf einen Vertrag über 30 Mio \$, was zu der Zeit um die Jahrtausendwende für hip-hop Künstler kaum zu erreichen war und ermöglichte dem Label sich frei zu entfalten – aus den Hot Boys, die als Gruppe bekannt wurden, konnte man jeweils Solo-Alben gestalten, denn wie bei einer Boy Band, hatten Fans ihre Lieblinge und dennoch wurden alle Künstler gleichermaßen bekannt und mit Juveniles drittem Studioalbum „400 Degreez“ (1998) war dieses Konzept manifestiert und im wahrsten Sinne des Wortes „goldsicher“. Die Single des Albums „Back That Azz Up“ gab New Orleans endgültig einen festgeschriebenen Sound – Mannie Fresh schaffte es, für Juvenile einen Bounce Beat zu produzieren, dessen Basis aus klassischer Streichermusik besteht und gleichzeitig mit Lil Waynes „Drop It Like It’s Hot“ Part Tanzanweisungen wie schon bei DJ Jimi für die Bounce Fans zu geben und natürlich steuerte Juvenile abgehackten Rap mit abgehobener Straßenattitüde, das sogenannte „stuntin“ bei (ebd., 34:10-Abspann). Schon ein Jahr später

entschied man sich mit Project Pat auf seinem Debütalbum Ghetty Green Parts auf seiner Single „Ballers“ beizusteuern und ebenfalls die Tear Da Club Up Thugs (Subgruppe der Three 6 Mafia bei ihrer Expansion nach Mystic Stylez) auf „Playa Why You Hatin“ zu unterstützen, um sich bei unterschiedlichen Fangemeinden etablieren zu können und sich dem neuen Three 6 Mafia Sound aus Memphis anzuschließen.

4.3 Aus der Trap in die Charts

Als Trap bezeichnet man im Süden ein Haus oder einen Rückzugsort an dem Drogenverkäufe sowie Drogenproduktion stattfindet, gleichzeitig beschreibt der Begriff Trap aber auch das Leben im Ghetto, eine Gewaltspirale gepaart mit Drogenproblemen, aus der man scheinbar nicht lebendig entkommen kann. Der Aufstieg oder eher der Ausstieg aus der Gegend ist kaum jemandem möglich, denn das Umfeld selbst wird zur Trap – wenn Trap zum Lebensstil wird, wird der Hustle zur Umgangsform – mit Hustle ist nicht nur der Wille erfolgreich zu sein zu verstehen, sondern schlicht der Überlebenswille – ein Widerstand gegen die Dezimierung der menschlichen Existenz. Der Begriff ist in der Sprachweise der Südstaaten eingebunden und kehrte auch relativ früh in Rap ein, sodass Big Boi von Outkast schon 1996 auf dem Track „Wheelz of Steel“ des Albums ATLiens *„Even when I was a younger lad, I learned my lesson, Never talk to strangers in the trap and answer questions“* diese Bezeichnung verwendete. Ebenfalls lässt sich „Trap“ in einem Vers der mit Outkast befreundeten Gruppe Goodie Mob 1995 auf „Thought in Process“ finden, auf diesem Track rappt Khujo *„When I was out in the trap or when I was goin“*. Sodass sich nicht einheitlich sagen lässt, wann und von wem der Begriff tatsächlich Eintritt in die Musik genommen hat, sich aber feststellen lässt, dass es im Sprachgebrauch mehrerer Künstler aus Atlanta wiederzufinden ist. Die Narration der Trap hat jedoch schon viel früher, vor einer speziellen Wortfindung stattgefunden, besonders werden die zwei Künstler Bun B und Pimp C mit dem Crewsynonym UGK (Underground Kingz) aus Port Arthur, Texas als Urgesteine dieses Subgenre gekennzeichnet. Besonders ihre Texte über das Drogendealen mit Kokain und Crack auf ihrem 1992 erschienen Debütalbum „Too Hard to Swallow“ wie auf den Tracks „Cocaine in The Back of the Ride“ oder „Pocket Full of Stones“ vereinen Wirklichkeiten der Straße mit harten Bässen, Scratches und einem südstaatlichen Sprachgebrauch, der die Crew von Künstlern aus LA unterschied. UGK wurde vor allem von den Geto Boys inspiriert, denn nach ihrem landesweiten Erfolg fühlten diese sich ermutigt, dass man es als Künstler aus dem Süden, egal wie schaffen

konnte (Hip-Hop Evolution S2/F1, 35:10-35:21, sowie 36:39-37:19). Die Anfangs einfachen Aufnahmemechanismen von UGK lernte Pimp C unter anderem vom Schulfreund DJ DMD, der Turntables als Sampler benutzte und aneinandergeschlossene Kassettenrekorder als Multitracker – Pimp C ging schon in diesem Alter einen Schritt weiter und besorgte Keyboards und einen tatsächlichen Multitracker (ebd., 38:10-39:09). Was UGK von vielen Zeitgenossen unterschied, war das Verwenden des Roland R-8 Drumcomputers, der einen spezifischen Klang lieferte (ebd., 40:05-40:23). UGK konnte vor allem regional auf sich aufmerksam machen und kreierte somit einen einzigartigen Sound, der, wie schon der Sound aus Atlanta, für sich stand. Mit ihrem Album „Super Tight“ von 1994 unter Jive Records schafften sie es, Bandmitglieder der amerikanischen Funkband „The Meters“ zu organisieren und spielten für dieses Album viele Liveinstrumente wie Bass oder Orgel ein, was sie ebenfalls von anderen zeitgenössischen Gruppen unterschied und gleichzeitig mit ihren Gospel- Einflüssen an den Süden anknüpften (ebd., 42:00-42:41). Etwa gleichzeitig im Süden von Houston machte ein DJ mit verlangsamten und abgehackten Mixtapes auf sich aufmerksam: DJ Screw – er verwandte eigene Songs und Songs von lokalen Künstlern und reduzierte die Geschwindigkeit der Songs über seinen Plattenspieler, mit seiner speziellen Scratchtechnik wiederholte er bestimmte Phrasen schnell-aufeinander-folgend und kreierte damit einen abgehackten und stotternden Sound der passend zu dem dämonischen und verlangsamenden Sound passte. Anfangs konnte DJ Screw eher schwierig Anschluss finden, jedoch passte der Sound zu Texas – Paul Wall beschreibt es wie folgt *„It's too hot down here, you can't move to fast or you gonna crash out, you gotta move at a slow pace. The music go hand in hand with that“* – gleichzeitig wurde „Syrup“ / „Siz-zurp“ / „Lean“ / „Dirty Sprite“, also codeinhaltiger Hustensaft mit Sprite (oder anderen Mischgetränken) und Cannabis konsumiert, die die Wahrnehmung und die Atmung verlangsamten – der Sound passte sich demnach Land und Leuten an (Hip-Hop Evolution S4/F2, 0:52-2:57 & 7:49-8:49). Der Sound wurde als „Chopped & Screwed“ bezeichnet, chopped für die abgehackten hallenden Passagen und Screwed für verlangsamt und als Bekenntnis zu DJ Screw. Laut Big Bubb, dem Cousin von DJ Screw, der noch heute DJ Screws Shop betreibt, waren DJ Screws erste Versuche an einem portablen Plattenspieler und er versuchte sich an Mantronix „Fresh Is The Word“ (1985) – als ihm der Sound so sehr gefallen hatte, entschied er sich dazu, ihr nächstes Mixtape (1991), mit denen sie schon in der Schule angefangen hatten, um ihr Taschengeld aufzubessern, komplett in diesem Stil

zusammenzustellen. Big Bubb war am Anfang nicht sehr überzeugt davon, jedoch blieb DJ Screw sich treu und etablierte und verfeinerte seinen Sound (ebd., 3:00-5:50). Auch Bun B von UGK erinnert sich an die Zeit, als er zu DJ Screw nach Hause gegangen ist, um von ihm ein Tape für 10\$ zu kaufen – er beschreibt, dass es auch die Option gab, dass für einen Aufpreis von 2\$ DJ Screw einen personalisierten Shout-Out aufnahm oder für 5-10\$ Aufpreis man selbst ein Shoutout auf seinem Tape machen konnte, woraus eine Gemeinschaft entstand und sich die Screwed Up Clique formierte, die auf den Tapes freestylte (ebd., 5:50-7:03). Daraus entstand ein lokaler Hype und DJ Screw schaffte es in großen Mengen seine Tapes komplett independent zu verkaufen, er hatte alle Prozesse unter seiner Kontrolle – er bezahlte die Künstler, nahm die Tracks auf, produzierte und vervielfältigte die Tapes und verkaufte diese von seinem Zuhause aus. Zeitzeugen erinnern sich daran, dass, wenn DJ Screw um 7 Uhr morgens seine Tür öffnete, schon mehrere hundert Leute Schlange standen, um die Tapes zu kaufen und machte Umsätze von etwa 20.000-30.000 \$ am Tag – dies ging solange gut, bis die Polizei einen Sonder Einsatz bei ihm durchführte, weil sie dachten, er würde Drogen verkaufen, danach entstand der legendäre Laden im 7717 Cullen Blvd. (ebd., 7:05-13:15). Leider verstarb DJ Screw 2000 an einer Überdosis Codeine und hinterließ ein Movement, was sich zu einem Internetphänom ausbreitete und viele Künstler inspirierte (ebd., 13:15-16:16). Insgesamt vermischten sich schnell musikalische Einflüsse aus LA mit Soundexperimenten aus Texas (besonders Houston), New Orleans (Master P mit „No Limit“ und darauffolgend Birdman / Big Tymers mit „Cash Money Records“) und Memphis wie DJ Paul – und Trap ist neben der Musik, die aus Lebensumständen entstanden ist, zusätzlich ein kollektiver Sound des Südens – der heutzutage vor allem in Atlanta residiert. Master P nutzte kluge Wortspiele wie „Mr. Ice Cream Man“, die auf der einen Seite Codierung der Straße waren und ebenfalls den Inhalt der Texte verharmloste. Auf Glockenbeats wird beschrieben, wie man es geschafft hat, in der Trap an Geld zu kommen und erfolgreich zu werden, man aber gleichzeitig vorsichtig mit dem Neid der Straße umgehen musste, denn der Neid und die Missgunst, sowie der eigene Drogenkonsum konnten tödlich enden.

Zwischen Memphis Rap, Bounce, Chopped & Screwed und den Sounds von No Limit, sowie Cash Money bis hin zum heutigen Trap, ist noch ein weiteres Element zu erwähnen, dass nicht mehr aus Atlanta wegzudenken ist und definitiv den Werdegang von Trap bedingt: Crunk. Als Crunk (Slang-Wort aus Memphis – zuerst verwendet 1996 auf dem Song „Gette’m Crunk“ von Three 6 Mafia) bezeichnet

man einen energetischen Musikstil, dessen Ursprung in der Reinform von Lil Jon aus Atlanta stammen soll. Man ist sich uneinig, ob nicht schon die Three 6 Mafia mit ihrem Hit „Tear Da Club Up“ das Fundament für Lil Jons Arbeit gelegt haben soll – denn die Chants aus den Clubs aus Memphis gepaart mit dem Moshpit ähnlichem Gangsta Walk wie bei DJ Spanish Fly, sind prinzipiell schon die Grundpfeiler dieses Subgenres (Hip-Hop Evolution S/4/F2, 29:54-31:33). Ebenfalls war die Three 6 Mafia ab ihrem Debütalbum häufiger in Atlanta und haben dort Konzerte gegeben, es ist also nicht unwahrscheinlich, dass ihre dato unbekannte Musikform Mitte der 90er in Atlanta abgefärbt hat. Zurück zu Lil Jon – Lil Jon war ein äußerst bekannter DJ in Atlanta, der in seinen Anfängen etwa 1992 Jermaine Dupri (Produzent von Kris Kross) kennenlernte. Er war dafür bekannt, immer ein Megaphone mit sich herumzutragen, und den Partygängern Instruktionen zuzurufen und sie anzufeuern – dem sogenannten chanting oder wie Lil Jon selber sagt „Hollering“ – er selbst sieht die Inspiration dahinter bei seiner vielfältigen Jugend, er war Skateboarder und traf durch die gemischte Demographie unter Skateboardern auf unterschiedliche Leute mit unterschiedlichem Musikgeschmack wie Punk, hip-hop, Rock oder Reggae, was ihn dazu brachte unterschiedliche Elemente in seiner Musik zu verwenden, gleichzeitig faszinierte es, ihn die Menge zu kontrollieren (31:40-33:00). Jermaine Dupri, der bemerkte wie angesagt Lil Jon in Atlanta war und wie gut er Leute mitreißen konnte, bot ihm einen Job als A&R und Streetpromoter bei dem Label „So So Def“ an – Lil Jon sagte zu, ohne zu wissen, was seine Aufgabe war, konnte jedoch dadurch alle Aspekte des Musikgeschäfts kennenlernen und Kontakte knüpfen (ebd., 33:02-33:21). Mit seinen Freunden „The East Side Boyz“, die sozusagen als Hypeman-Gruppe bei seinen Auftritten fungierten, probierte er schon wie DJ Paul und Juicy J unterschiedliche Anfeuerungen/Chants aus – besonders „Who U Wit?“ kam besonders gut an und daraus entstand seine erste Single – besonders interessant daran ist, was es zur Reinform des Crunk macht, eigentlich wird auf dem Song nicht gerappt, er besteht fast ausschließlich aus Chants und einem monotonen 808 Beat mit viel Bass, der die energetischen Ausrufe betont – man bricht alle Regeln des Raps, es geht nicht mehr um Flow, Message und Delivery, sondern nur darum, die Leute zu schocken und zum Tanzen zu bewegen – was Three 6 Mafia mit ihrer Hook auf „Tear Da Club“ etablierten, formulierten Lil Jon und The East Side Boyz zu kompletten Songs um, und als sie damit Erfolg im wichtigsten Club in Atlanta, dem 559 hatten, war ihr Erfolg vorprogrammiert (33:22-34:46). Die Songs waren durch die Erfahrung von Jermaine Dupri von Anfang an

perfekt und kristallklar abgemischt – Lil Jon wollte, dass, wen man seine Musik im Club spielt trotz des enormen Bass jedes Wort in seinen Chants verstehen konnte, was man von der Three 6 Mafia nicht immer behaupten konnte – gleichzeitig, wenn man seine Musik privat hörte, hatte man sozusagen ein Live-Konzert in seinem Haus oder Auto, da er mehr oder minder seine Auftritte in Songs verwandelte (ebd., 34:50-35:30 & 38:10-38:26). Die Chants fungierten aus seiner Perspektive als direkte Verbindung zu afrikanischen Stämmen, sie haben dort ihr Wurzeln und sorgen dafür, dass Leute ihre Energie und Frustration herauslassen und einen transzendenten Zustand erreichen konnten – für die Ying-Yang Twins ist es das Ritual, sich auf den Club vorzubereiten und im Club Spaß zu haben (ebd., 35:40-36:11). Für David Banner ist Crunk der Mikrokosmos, in den Menschen flüchten können, also eine Art Refugium, wo sie frei sein können mit ihren Emotionen, ohne dass man sie dafür verurteilt – gleichzeitig ist Crunk jedoch aggressionsgeladen und hat, wie schon „Tear Da Club Up“ gewaltsame Nebenwirkungen (ebd. 36:12-37:39). Es entwickelte sich nach und nach ein Hype, so wie sich Lil Jon und seine Musik selbst weiterentwickelte, er benutzt Synthesizer mehr in Richtung von Techno und unterlegte diese nach und nach auch mehr mit Hardcore Rap und ad-libs, die mehr ein Echo der Crowd simulierten – gleichzeitig fand er neben den East Side Boyz auch weitere Anhänger, die sich mit seiner Musik identifizierten und daran teilhaben wollten (ebd., 37:42-39:02). Er schaffte 2002/2003 mit „Get Low“ seinen Durchbruch – sein bigger-than-life-Auftreten, gepaart mit der wilden und energetischen Musik, die nicht nur eine Partyszene repräsentierten und ihr entsprangen, sondern die ebenso von ihr unterstützt wurde – das alles fand seinen Höhepunkt im passenden Musikvideo welches durch MTV in Wohnzimmer weltweit transportiert wurde – der Song schaffte es auf Platz 1 der Charts und ist unter anderem ein Aushängeschild dafür, dass man in Amerika zwar gegen Obszönität ist, aber nur so lange man sie versteht – er schaffte es durch Slang seinen Song so zu codieren (wahrscheinlich unabsichtlich), dass er trotz pornographischer Inhalte und Drogenverherrlichung ständig im Fernsehen und Radio gespielt worden ist – besonders markant ist die Stelle im Chorus der gut einzuprägen und mitzusingen ist: „Til all skeet mo’fuckas, all skeet skeet god damn“ – man zensierte zwar vorher in der Clean Version „balls“, „bitches“ und „mo’fuckas“, jedoch schien es niemanden in der Industrie zu interessieren, dass man davon im Slang sang, wie man Frauen in ihre Gesichter ejakuliert – ähnlich ging es der Three 6 Mafia mit „Sippin‘ On Some Syrup“ – niemand schien wirklich zu verstehen was Syrup sei – solange man die Schimpfwörter piept. Lil

Jon schaffte es 2 Jahre später mit „Yeah!“ als Featuregast für Usher den größten Erfolg seiner Karriere zu feiern und ist spätestens seitdem ein Pionier eines einflussreichen Subgenres aus Atlanta.

Mit der tatsächlichen Bezeichnung eines Subgenres haben sich erst etwa ein Jahrzehnt später Gucci Mane, T.I. und Young Jeezy beschäftigt. T.I. erklärte sich lange Zeit zum Namensgeber des Subgenres, denn er veröffentlichte 2003 sein zweites Album mit dem Titel „Trap Muzik“, das offensichtlich als Namensgebung eines Subgenres dienen könnte, jedoch gibt sich auch Gucci Mane mit seinem Debüt „Trap House“ (2005) als Erfinder des Subgenres. Young Jeezy veröffentlichte 2005 ebenfalls sein Debüt namens „Let’s Get It: Thug Motivation 101“ auf dem der Track „Trap or Die“ mit Bun B von UGK zu finden ist. Gucci Mane hat tatsächlich und nachweislich eine lange Karriere als Drogendealer in Atlanta und wurde für seine Taten verurteilt und verbüßte insgesamt etwa fünf Jahre im Gefängnis. Natürlich hat besonders in diesem Bereich der Musik Authentizität und Kreditibilität einen hohen Stellenwert, denn Trap als Musikform kann prinzipiell nur aus den Umständen des Wortes aus Atlanta erfolgen und ist nichts, was man sich nachträglich aneignet, sondern eine Motivation, aus dem der Sound entsteht. Trap bedeutet auch immer Hustle und die Künstler folgten u.a. auch den Mixtape Blaupausen der Three 6 Mafia – mittlerweile hatte sich das Mixtape unter dem Aufstieg des New Yorkers 50 Cent als eine alternative Möglichkeit zum Album, das sogenannte „Street Album“ entwickelt – man nahm Beats von anderen Künstlern und belegte sie mit den eigenen Rap („rob“ war eine äußerst geächtete Methode, jedoch kultivierte sie 50 Cent mit seinem kriminellen Background/Image zu seinen Gunsten) – man konnte dadurch ständig Musik herauszubringen und damit den Markt fluten, Geld zu verdienen und schneller bekannt zu werden (Hip-Hop Evolution S4/F4, 2:55-9:38). Die Idee, die offensichtlich schon vor Three 6 Mafia ihre Entstehungsgeschichte hatte, entsprang nach den 2000er auch der, dass immer mehr DJs als wichtigstes Medium der Branche, Musik neuer Künstler bekannt zu machen angesehen wurden und diese das Mixtape als gute Einnahmequelle sahen. Mit der Herangehensweise, die lange Zeit als Grauzone von den Plattenfirmen akzeptiert wurde, weil sie Publicity für ihre Künstler betrieben, wurde, nachdem der Mixtape Markt komplett überschwemmt worden war, als großes Problem angesehen – Schwarzmärkte wie Canal Street in New York vertrieben in großen Margen die Mixtapes und zogen hip-hop Fans aus der ganzen Welt an (ebd., 1:50-2:40). Plattenfirmen zeigten DJs an, erreichten richterliche Verfügungen und ließen Mixtapes komfiszieren und

vernichten. Bevor T.I. sich also selbst als Begründer von Trap krönte und sein eigenes „Trap Museum“ in Atlanta 2018 eröffnete, verschaffte er sich genauso wie 50 Cent, die Three 6 Mafia oder E-40 mit Mixtapes einen Namen auf der Straße und in der Szene (ebd., 12:01-12:28 & Daniel 2019). T.I. wuchs bei seinen Großeltern auf und danach zog er zu seiner alleinerziehenden Mutter in eine schlechte Gegend – die Gegend war geprägt durch Sozialbauten und „trap houses“ – in diesem Umfeld lernte er mit 15 Jahren, wie man Crack herstellt und verkauft – seine Motivation dahinter war es, seine Mutter zu unterstützen (Hip-Hop Evolution S4/F4, 12:32-13:37). Als er hörte, dass einer seiner Nachbarn ein Studio zuhause hatte, fragte er an, ob er bei ihm aufnehmen könnte – er nahm bei ihm sein erstes Demo auf und wurde DJ Toomp vorgestellt – dieser war von Anfang an von seinem Talent überzeugt und fing an, mit ihm Musik aufzunehmen. DJ Toomp berichtet, dass zu dieser Zeit der eigene Sound und die eigenen Instrumentals im Vordergrund standen – man samplete die Sounds der Roland TR-808 und verzögerte diese mit der SP1200 („*time correct*“) um eigene, vorher nicht vorhandene „drum rolls“ zu kreieren (ebd., 13:41-15:25). Für T.I. und DJ Toomp bedeutet Trap Music also, dass T.I. mit dem hustle und dem „trappin“ auf der Straße überlebt hat, das Geld in Musik reinvestierte und davon berichtet – reality rap aus der Trap wird zur Trap Music wie z.B. in T.I.s Durchbruch mit „Rubber Band Man“ (2004) – der Song hinterleuchtet die Vorgänge in den Ghettos von Atlanta mit Sprache, der Geschichte in den Texten, visuellen Eindrücken aus Musikvideos und dem Sound selbst. Als nächster Künstler bzw. nahezu zeitgleich probierte sich Lil Wayne mit T.I.s Tour-DJ, DJ Drama ebenfalls am neuen Konzept dieser Mixtapes aus – Cash Money war zu dieser Zeit künstlerisch und finanziell weit entfernt von ihrer Spitzenposition um die Jahrtausendwende und brauchte einen neuen Anstoß – Lil Wayne, der eher als Mitglied der Hot Boys bekannt wurde, schaffte es mit unzähligen Mixtapes große Aufmerksamkeit zu generieren und peilte einen eigenständigen Sound an und bewies, dass er nahezu jedes Instrumental im Freestyle meistern konnte und machte nicht nur seine Karriere, sondern das ganze Movement der „mixtape culture“ um 50 Cent und T.I. größer (ebd., 26:01-30:12). Die Mixtape Kultur gepaart mit den Sounds von Trap sind deshalb so wichtig, weil sie für Eigenständigkeit stehen, man braucht kein Label mehr, um bekannt zu werden und/oder sogar reich zu werden – man ging zurück zu den Anfängen – DJing und MCing zusammen mit geballter Straßenkreativität.

Die musikalische Struktur und der Geist der wirtschaftlichen Selbstständigkeit rund um den Sound aus dem Süden, sowie der Horizont, der für viele Artists von der Straße erweitert wurde, fußt bei Master P und No Limit Records. Die Idee, dass ein Künstler vermeintlich eigenständig Labelstrukturen aufbauen kann, Künstler signed und ihnen die Hoffnung auf ein besseres Leben ermöglicht, ohne abhängig von großen alteingesessenen Musikgrößen zu werden, gab es im Süden vor Master P nicht in diesen Ausmaßen. Spätestens als Master P Snoop Dogg, der beim Thema Rap, gemessen am kommerziellen Erfolg, der erfolgreichste Rap Künstler der 90er Jahre war, zeigte auf, dass Suge Knight und Puff Daddy keine Einzelfälle sind. Als das Label von Master P aus New Orleans um die Jahrtausendwende anfang zu zerfallen, schaffte es das Duo Big Tymers bestehend aus Birdman und Mannie Fresh in derselben Stadt wie Master P zum Erfolg. Cash Money Records schaffte es 1998 einen Vertriebsdeal mit Universal über 30 Millionen USD zu unterschreiben, bei dem Birdman einem ähnlichen Ansatz, wie Master P mit dem 80/20 Deal verfolgte. Diese Struktur kann verstanden werden als Vorbild für aufstrebende Künstler – so wie Outkast als Aushängeschild für den Süden galt und dem Süden zu einer Stimme verhalf, verhalfen Master P und Birdman den Geschäftssinn vieler zu wecken, die damit den kriminellen Machenschaften den Rücken kehrten und ihren Fokus auf künstlerische Entfaltung als Geschäftsmodell setzten. Mit dem starken Vertriebsdeal, den sich Birdman sichern konnte, ermöglichte es ihm, ähnlich eines hire and fire Prinzips großer Firmen viele Künstler unter Vertrag zu nehmen und damit sein Künstlerportfolio breit zu diversifizieren, so wie es schon Master P mit No Limit tat – wodurch innerhalb des Labels die Idee eines „Camps“ entstand, also einem Artistpool der voneinander profitiert. Birdman schaffte es nach dem Millennium, Künstler wie Nicki Minaj, Lil Wayne, Juvenile, Jay Sean, Drake, Bow Wow, Limp Bizkit, DJ Khaled, Ashanti oder Cool & Dre unter Vertrag zu nehmen, Künstler die heute unter anderem einen äußerst gefestigten Stand in der Musikindustrie einnehmen. Trap ist damit nicht nur ein musikalisches Subgenre, es ist das Begehren des Südens nach Anerkennung und Erfolg. Denn musikalisch ist dieses Subgenre schwierig einzuordnen und entwickelte sich aus unterschiedlichen Aspekten der Musikkultur der Südstaaten, aber auch aus der tiefen Verzweigung mit der Gangkultur der Westküste. Somit ähneln sich die Texte von Ice T und UGK – aber auch die Flows von der Three 6 Mafia und den Migos – die 808 fand überall Einzug, war aber der Drumcomputer, der aus Memphis nicht wegzudenken war. Es ist aber dennoch nicht außen vor zu lassen, dass der Klang des Südens in erster Linie von den

Produzenten initiiert und getragen wurde: Die 808, Synthesizer, schnelle Hi-Hats, Streichern, hallende Effekte, tiefe Bässe und ein Tempo zwischen 50 und 88 BPM. Denn während es schwere Auseinandersetzungen zwischen den vermeintlichen Namensgebern, wie Gucci Mane, T.I. und Young Jeezy gab, konnte das Subgenre vor allem mit dem Erfolg der Brüder aus Atlanta, den Migos rund um 2010 Fahrt aufnehmen – alles bedingt durch all die Musiker aus dem Süden, die den Weg ebneten.

5. Fazit

Lil Wayne sagte in einer Sportsendung des Senders Fox, dass Hip Hop der Beweis für das Ende des Rassismus sei, denn wenn er weiße Fans habe, die ihn reich gemacht haben, wie soll Amerika dann ein Problem mit Schwarzen haben? Er erklärt jedoch später, dass er persönlich keine diskriminierenden Erfahrungen gemacht hat, in seiner Realität gibt es keinen Rassismus, dennoch versteht er den Hintergrund der Frage und weshalb Colin Kaepernick während der Nationalhymne kniet (Skip & Shannon 2016, 0:02-1:56 & 3:32-3:59). Als man ihn in einem ABC Interview fragt, was er sich dabei gedacht habe, bzw. ob er seine Meinung zum Ende des Rassismus ändern würde und was er von der Bewegung Black Lives Matter halten würde, antwortete er: „*Not at all* [Schnitt] [I: *Whats your thought on BLM*] *What is it, what do you mean* [...] [I: *The Idea was, that there is this movement called BLM thinking that the rest of America, didn't seem to understand that, that black lives matter*] *I* [...] *it just sounds weird, I don't know why you put a name on, it's not a its not 'what ever what ever'* [...] *if somebody got shot by police for a fucked up reason* [Schnitt] *I'm a young black rich motherfucker, it that don't let you know that black lives matter these days I don't know what it is* [...]” (ABC News 2016, 4:47-5:25). Der Zusammenschnitt beider Sendungen hinterlässt durchaus ein negatives, scheinbar unreflektierten Eindruck von Lil Wayne – obwohl das Fernsehen ihn im selben Beitrag noch als obszönen Rapper darstellt und ihn Vorwürfe macht, erwartet man gleichzeitig von ihm als schwarze Person, sich für die Rechte der Schwarzen auszusprechen, man versteht nicht, dass Lil Wayne aus einem Ghetto kommt und einfach überlebt hat, vor allem dadurch, dass er unreflektiert handelte. Nach Fanons Logik könnte man Lil Wayne als Intellektuellen im Kastensystem der Unterdrückung einordnen, jemand der die Werte der weißen Gesellschaft wie Materialismus/Reichtum schätzt und anstrebt. Gleichzeitig kann man Lil Wayne auch als Teil des Lumpenproletariats (Ghetto in New Orleans) betrachten, der die Sprache des Geldes und des Erfolges des weißen Systems verstanden hat, um zu überleben, zwar

keine Bestrebung hat, dieses System abzuändern, aber sozusagen dieselbe Sprache spricht. Fanons Gedanken vollständig auf die USA anzuwenden ist kompliziert, denn innerhalb der Kolonie war das schwarze Subjekt/der Kolonisierte nicht in der Minderheit und hätte die Möglichkeit, das System gewaltsam zu stürzen gehabt und das schwarze Subjekt war sich ebenfalls eines anderen und freien Systems bewusst, was man über die USA nicht sagen kann. Immerhin wurde das schwarze Subjekt dorthin verschleppt und war gleichzeitig in der Minderheit, sozusagen hilflos gegenüber dem weißen Unterdrücker. In den USA kam es durch einen „Systemumsturz“, der vorerst von den Weißen selbst ausging (Sezessionskriege) dazu, dass das schwarze Subjekt von der Idee auf frei wurde und sich in einem zweiten „Systemumsturz“ (Civil Rights Movement) alle Menschen unter der Verfassung gleich wurden. Jedoch muss man Fanons Gedanken auch so interpretieren, dass die Afro-amerikaner tatsächlich keine Chance gehabt hätten, das System umzustürzen, sie mussten der weißen Gesellschaft aufzeigen, dass es zwischen ihnen eine Gemeinsamkeit gibt und dass beide Hautfarben durch das System bedroht werden, nämlich die Armut. Bezogen auf Hip Hop hätte Lil Wayne sicherlich verschiedene Möglichkeiten gehabt zu antworten, jedoch beweist er mit seiner Aussage, dass er die Möglichkeit hat die Sprache zu sprechen, um sich aus der Unterdrückung zu befreien (Black Empowerment) – für den Hip Hop bedeutet dies aber auch, dass gerade der Fokus auf das Absichern der Musikrechte in Manier der DiY- und Independent-Strukturen unabdingbar ist, um sich innerhalb des Systems der Unterdrückung Gehör zu verschaffen, denn auf der einen Seite dient man als Vorbild und Führungsperson für die schwarze Jugend, die eine Perspektive auf Freiheit bekommt und zweitens kann das System nur verändert oder gestürzt werden, wenn diejenigen, die das System tatsächlich verändern können (die Weißen) vom System bedroht werden, bzw. die Sprache der Unterdrückung verstehen lernen. Durch Musik können sie darauf aufmerksam gemacht werden (Momentum), aber echte Veränderung wird dann angeregt, wenn der Absender der Gewalt, die Sprache der Gewalt ebenfalls empfangen kann, nämlich wenn das System Weiße ebenfalls benachteiligt (z.B. durch Polizeigewalt bei Protesten).

Auch Barack Obama verkündete in einer Rede, dass das schwarze Amerika: „[...] *healthier, or wealthier, or better educated, [...] more tolerant or less violent*“ sei. Es gäbe seiner Meinung auch keinen besseren Zeitpunkt in der Weltgeschichte als den Jetztigen, um aufzuwachsen (Ford 2017). Gegeben den unterschiedlichen Parametern, mit denen man diese Aussagen belegen oder widerlegen könnte, mag Barack Obama

recht oder unrecht haben. Es ist aber vor allem ein Beweis für ein Paradoxon innerhalb der amerikanischen Gesellschaft, vielleicht sogar für einen Widerspruch auf der ganzen Welt. Die USA, die ihre Gesellschaft im Schwerpunkt auf dem Konzept der Freiheit aufbaut, mag nach diesem Parameter im Vergleich zu ihrer Vorgeschichte besser aufgestellt zu sein, jedoch scheitert sie an unterschiedlichen anderen Parametern, die auf Verschlechterung oder Stagnation hindeuten. Das Abändern von Regelungen und Gesetzen ist ein wichtiger Schritt zu einer gleichberechtigten und gleichgestellten Gesellschaft, jedoch müssen historische Gegebenheiten ebenfalls in Betracht gezogen werden und die gesellschaftliche Struktur umgedacht werden – Institutionen spielen eine große Rolle in Änderungsprozessen, genauso wie der Wechsel von Perspektiven. Das Abändern des Wahlrechtes durch das Civil Rights Movement gibt das Recht auf Mitbestimmung, doch die 200 Jahre Sklaverei und 100 Jahre Segregation sorgen dafür, dass institutionell weiterhin weniger Afroamerikaner wählen gehen können – die Perspektive der Leistungsgesellschaft, dass, wenn jeder die gleichen Rechte hat, auch die gleichen Möglichkeiten besitzt, wenn man denn nur wolle – schadet dem Wandel genauso wie der Gedanke, dass man durch Gleichberechtigung und Gleichbehandlung in einer post-rassistischen Gesellschaft leben würde. Wobei auch das Absprechen einer eigenen selbstbestimmten Zukunftsperspektive der Afroamerikaner ohne Abhängigkeiten der weißen Bevölkerung ein Grund für Stagnation ist. Die Fragestellung dieser Arbeit war es zu untersuchen, inwiefern Hip Hop jungen Afroamerikanern eine Stimme gegeben hat, sowohl die Chance sich künstlerisch zu entfalten, sowie dezimierenden Mechanismen des Ghettos zu entkommen (Drogenhandel, Gangs, Prostitution, Zuhälterei, Gewaltspirale) – aber auch zu betrachten, in welchen Fällen der Hip Hop zur wirtschaftlichen Selbstentfaltung beitrug und schwarze Musiker selbstbestimmt, nahezu unabhängig von der weißen Musikindustrie ihre Träume verwirklichen konnten. Am 5. März 2006 bekam die Three 6 Mafia bei den 78th Academy Awards in Los Angeles, California als erste schwarze Rapgruppe einen Oscar für „It’s Hard out Here for a Pimp“ dem Titelsong des Spielfilms „Hustle & Flow“. Die Three 6 Mafia als Aushängeschild des Memphis Rap schaffte es, sich vom selbstproduzierten und selbstorganisierten Kassettenhandel ihr eigenes Independent Label aufzubauen und damit der Gewaltspirale zu entkommen, Künstlern aus ihrem Umfeld eine Perspektive zu geben, sich selbst zu verwirklichen und damit frei bzw. unabhängig zu werden. Das Black Empowerment war dabei, wirtschaftliche Mechanismen zu verstehen, selbst zu erlernen und innerhalb eines weißen Systems erfolgreich zu sein. Dieser Horizont eröffnete sich schon während der Segregation innerhalb der schwarzen Gemeinden, mit inhabergeführten Geschäften, sowie

Musiklabels wie Hi Records, Sun Records oder Stax Records, die mit Hilfe von weißen Unterstützern in der Industrie Fuß fassen konnten und schwarze Kultur produzierten und populär machten. Besonders der Soul und Blues als Begleiter des Civil Rights Movements ermöglichte eine musikalische Perspektive auf afroamerikanische Lebensumstände, die vielen Weißen unbekannt waren. Die Musik war mehr als Konsumgut, sie ist ein Sprachrohr zu einer separaten Welt. Das Mississippi Delta erscheint dabei von so großer Relevanz, weil anders als im liberalen Norden, besonders die Eigenverwaltung der schwarzen Bevölkerung zu neuen Perspektiven und auch zu einem radikalerem Widerstand geführt hatte. Neben der Three 6 Mafia, die ihre Wurzeln in Memphis und beim Memphis Sound/Soul hat (z.B. durch Verwandte) gab es noch weitere Rapgruppen aus dem Süden, die die Blaupausen für Unabhängigkeit und schwarze Selbstverwirklichung liefern konnten. So ist Outkast zu nennen, die dem hip-hop aus dem Süden eine Stimme gaben, No Limit Records, sowie Rap-A-Lot Records, die die Musikindustrie mit vertraglichen Regelungen bezogen auf „black ownership“ (Besitz eigener Musikrechte) für schwarze Musiker lukrativ und unabhängig gemacht hat, sowie Cash Money Records, die die Blaupause bis in die Gegenwart getragen hatten. Dabei lässt sich in allen Fällen, bis auf Rap-A-Lot Records und Outkast die These bestätigen, dass kriminelle Aktivitäten als Überlebensstrategien der Straße den Werdegang und die unternehmerischen Fähigkeiten der Musiker positiv (im Sinne von erfolgreich) beeinflussen. Die zweite These, dass der Sound aus Memphis nicht alleinstehend war, lässt sich teilweise annehmen, auf der einen Seite gab es einen Sound wie den des Memphis Rap noch nie zuvor, jedoch baut er rhythmisch auf den Bass und die Drums des Memphis Soul (Willie Hall – Stax Records) auf und die Art zu produzieren u.a. aus Oakland von MCs wie E-40 stammt und die Roland TR-808 schon von Afrika Bambaataa verwendet wurde. Nichtsdestotrotz ist der lo-fi Sound gepaart mit dämonischen, okkulten Texten, die einen liberalen Umgang mit Drogen, das beängstigende Leben im Ghetto und sexueller Freizügigkeit thematisieren nicht sehr häufig, komplett neu war dabei definitiv das musikalische Erbe mit Vocal-Samples aus eigenen vorherigen Songs oder von Künstlern aus der Szene, sowie die double-time Flowpassagen auf half-time Beats oder der stotternde Triplet-Flow. All das war das Produkt der eigenständigen Entwicklung des Sounds ohne den Einfluss von großen Plattenfirmen – Sounds die sich alle ähnlich im Süden entwickelten (Bounce oder Miami Bass) und zum Dirty South formierten. Die letzte These, dass das weiße System der Musikindustrie und das weiße System der USA

insgesamt Abwehrmechanismen einsetzen würde, um den Durchbruch und damit den Erfolg junger Afroamerikaner zu verhindern, kann ebenfalls angenommen werden. Es ist auffällig, wie sehr die Texte als Begründungsmuster für die Verwahrlosung der Jugend eingesetzt wurden und man gezielt wie bei N.W.A., der 2 Live Crew, aber auch bei der Three 6 Mafia Musikstücke verbieten wollte, Auftritte absagte und zum Boykott der Musik aufrief. Schlussendlich werden Stereotypen gegenüber Afroamerikanern relativ nüchtern auf die Musik übertragen, besonders, sobald sie den Charakter des unreflektierten Konsums überschreitet oder von weißen Jugendlichen in die Vororte getragen wird. Besonders der Einfluss auf die Popkultur und großer Charterfolg, lässt sich durch die Entwicklung des Traps erkennen – Künstler wie die Migos, die von der musikalischen Entwicklung ihrer Vorreiter profitieren und die den Sound bedingen, erreichen mit fast jedem Release mehrfachen Platinstatus.

Am 25. Mai 2020 wurde George Floyd ermordet, der aus Houston stammende Afroamerikaner war vielen Menschen unbekannt, in der Szene war er aber ein Urgestein des Dirty Souths. Mit seiner Crew rund um DJ Screw der „Screwed Up Click“ wurde der legendäre Chopped and Screwed Sound aus Houston geprägt. Im Narrativ der Medien war er ein Opfer rassistischer Polizeigewalt, bei näherer Betrachtung wurde ein Stück schwarzer Kultur genommen. Sein guter Freund und musikalischer Wegbegleiter DJ Screw verstarb 2000 an einer Überdosis des Opiats Codein. Dirty Sprite/Lean, welches sich nach deutlicher Auffassung vieler zu einer Pandemie in den Südstaaten und der Hip Hop Community allgemein entwickelt hat. Wer Black Lives Matter verstehen möchte, muss die Machtstrukturen und die systematische Unterdrückung der schwarzen Bevölkerung in den USA verstehen: HipHop hielt den Spiegel vor, doch die amerikanische Gesellschaft hat zu lange weggeschaut. Die systematische Dezimierung einer Bevölkerungsschicht erscheint vielen BLM Demonstranten als Deja Vu, zu oft wurden Afroamerikaner von der Polizei ermordet und zu oft kamen die Mörder ungestraft davon – es geht nicht mehr um den rassistischen Einzeltäter es geht um ein System der „white supremacy“. Die Erklärungsmuster, dass der erste schwarze Präsident, reiche Rapmusiker oder Wahlrechte ein Beweis für das Ende des Rassismus sind, sind ebenso Verteidigungsmechanismen des Systems, wie die Polizeigewalt gegen Demonstranten – die jahrhundertalte Rhetorik der Unterdrückung – „ihr könnt nichts ändern“ und „ihr seid anders“ verschleiert sich nicht mehr, sie ist mit Donald Trump zurückgekehrt. Was einst der Ku Klux Klan war, eine Organisation, dessen Mitglieder sich unter Kutten

versteckten und nachts Kreuze anzündeten, sind heute weiße identitäre Bewegungen, die sich auf ihr Recht der freien Meinungsentfaltung berufen und gezielt Anschläge verüben, geworden. Die Beweislage Obamas, die USA wäre ein besserer Ort geworden, zerbröckelt unter der Offenheit des Rassismus nach seinem Abtritt – aus dem Antritt des ersten schwarzen Präsidenten der USA, wird in der Hoffnung der weißen Rassisten, der letzte schwarze Präsident der USA.

Die Arbeit legte einen Fokus auf die DiY und Befreiungsmechanismen der Musik selbst, es wäre interessant zu betrachten, welche technischen Herausforderungen und Befreiungsmomente die Produktion der Musik hervorgerufen hat. Wie verliefen die Aufnahmeprozesse, wie hat man sich als Crew organisiert, wie beschaffte man sich Geld und Equipment und wie entwickelte man den Geschäftssinn. Besonders die wirtschaftlichen und damit die befreienden Hintergründe der Musik, die anders als der Beginn des Hip Hop als selbstbestimmte Jugendbewegung, funktionierten, könnten innerhalb einer qualitativen Studie hinterfragt werden. Die Kasette feiert in Deutschland seit einigen Jahren Revival und mit Künstlern wie Skinny Finsta und den Berliner Künstlern des Hutmacher Entertainments werden alte Prozesse, nicht nur aus Gründen der Nostalgie, wiederaufgenommen. Genau diese Künstler versuchen den Weg des Memphis Rap nachzuahmen, denn sie verbinden mit der analogen Erstellung von Musik, fernab der digitalen Welt und ständiger technischer Neuerungen, ein Befreiung aus vorgeformten Pfaden der kommerziellen Musikindustrie. Hip Hop ist die Kultur der Veränderung und der Weg zur Einheit.

5. Quellen

ARRB (1998): Final Report of the Assassination Records Review. Dokument der US-Regierung. Online abrufbar (URL: <https://www.archives.gov/files/research/jfk/review-board/report/arrb-final-report.pdf>, zuletzt abgerufen am 21.08.2020)

Bialik, C. (2005): Is the Conventional Wisdom Correct In Measuring Hip-Hop Audience? Online abrufbar (URL: <https://www.wsj.com/articles/SB111521814339424546>, zuletzt abgerufen am 17.08.2020)

BOP (2020): Inmate Race. Online abrufbar (URL: https://www.bop.gov/about/statistics/statistics_inmate_race.jsp, zuletzt abgerufen am 21.08.2020)

Brewington, B. (2018): Tupac Shakur Was Deeply Paranoid and Had a Flair for Being Dramatic. Online abrufbar (URL: <https://medium.com/@brianbrewington/tupac-shakur-was-deeply-paranoid-and-had-a-flare-for-being-dramatic-b72a674d0ad8>, zuletzt abgerufen am 04.08.2020)

CDC (2020): National Diabetes Statistics 2020. Estimates of Diabetes and It's Burden in the United States. Hrsg.: U.S. Department of Health and Human Services

Chang, J. (2005): Can't Stop Won't Stop. A History Of The Hip-Hop Generation. New York: St. Martin's Press

Cockburn, H. (2019): Bushwick Bill: The indredible story of the 3ft 8in Geto Boys rapper who shot himself in the head and did an album cover photoshoot the next day. Online abrufbar (URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/bushwick-bill-dead-geto-boys-shot-self-eye-head-album-we-cant-be-stopped-a8952396.html>, zuletzt abgeruen am 25.06.2020)

Cox, C. (2020): The majority of homeless families in America are black, HUD study finds. Online abrufbar (URL: <https://eu.usatoday.com/story/news/2020/01/24/majority-homeless-families-black-hud-report/4570857002/>, zuletzt abgerufen am 21.08.2020)

Daniel, C. (2019): The Black Woman Who Helped Turn Trap Music Into A Museum. Online abrufbar (URL: <https://www.blackenterprise.com/trap-music-museum-atlanta/>, zuletzt abgerufen am 18.08.2020)

Daniels, M. & Beacham, K. (2017): The Most Successful Labels in Hip Hop. Online abrufbar (URL: <https://pudding.cool/2017/03/labels/>, zuletzt abgerufen am 18.06.2020)

Data USA (2020a): Memphis, TN. Online abrufbar (URL: <https://datausa.io/profile/geo/memphis-tn/#demographics>, zuletzt abgerufen am 20.08.2020)

Data USA (2020b): Nashville, TN. Online abrufbar (URL: [https://datausa.io/profile/geo/nashville-davidson-metropolitan-government-\(balance\)-tn#demographics](https://datausa.io/profile/geo/nashville-davidson-metropolitan-government-(balance)-tn#demographics), zuletzt abgerufen am 20.08.2020)

Davis, J. (2011): For The Records: How African American Consumers and Music Retailers Created Commercial Public Space in the 1960s and 1970s South. In: Southern Cultures, Winter Edition. Online abrufbar (URL: <https://www.southerncultures.org/article/for-the-records-how-african-american-consumers-and-music-retailers-created-commercial-public-space-in-the-1960s-and-1970s-south/>, zuletzt abgerufen am 20.08.2020)

erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Taschenbuch Verlag

Fanon, F. (1952): Black Skins, White Masks. Übersetzte Ausgabe nach Markmann, C. (1986). London: Pluto

Fanon, F. (1961): The Wretched of the Earth. Übersetzte Ausgabe nach Wilcox R. (2004). New York: Groove Press

Finkelmann, P. (2006): Encyclopedia of American Civil Liberties. 1. Auflage. New York: Routledge

Ford, C. (2019): Homeownership Rates by Race and Ethnicity. Online abrufbar (URL: <http://eyeonhousing.org/2019/03/homeownership-rates-by-race-and-ethnicity/>, zuletzt abgerufen am 21.08.2020)

Forman, M. & Neal, A. (2004): That's the Joint!: The Hip-hop Studies Reader. New York: Routledge

Foster, L. (2017): "Memphis Music Always Travels Around": An Interview with DJ Squeeky. Online abrufbar (URL: <https://www.passion-weiss.com/2017/09/19/dj-squeeky-interview/>, zuletzt abgerufen am 15.08.2020)

George, N. (2002): XXX - Drei Jahrzehnte HipHop. Aus dem Amerikan. Von T.Man. Freiburg: orange-press

Goggans, L. (2012): Q & A with DJ Squeeky. Online abrufbar (URL: <https://www.memphisflyer.com/CallingtheBluff/archives/2012/12/13/q-and-a-with-dj-squeeky>, zuletzt abgerufen am 15.08.2020)

Gray, F.G. (2015): Straight Outta Compton. Spielfilm. Universal City, California: Universal Pictures

Guzman, I. (2000): Melody Makers of Hip-Hop. LA-Times. Online abrufbar (URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2000-oct-22-ca-40125-story.html>, zuletzt abgerufen am 08.07.2020)

Hardwick, K. (1993): "Your Old Father Abe Lincoln is Dead and Damned": Black Soldiers And The Memphis Race Riots of 1866. In: Journal of Social History, Ausgabe Jg. 27, Nr. 3 S. 109-128

Hot 107.9 (2015a): Skinny Pimp Talks 3-6 Mafia, DJ Squeeky, Lookin For Tha Chewin, Pimp C, Yo Gotti And More. Video-Podcast. Online abrufbar (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PKGEXTpIqks>, zuletzt abgerufen am 15.08.2020)

Hot 107.9 (2015b): DJ PAUL Talks 3-6 Mafia History, The Deaths Of Lord Infamous And Koopsta Nicca, And Master Of Evil. Video-Podcast. Online abrufbar (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=n5FwyzxFIsQ>, zuletzt abgerufen am 15.08.2020)

Hot 107.9 (2015c): PLAYA FLY Talks "Da Game Owe Me", Early Days With Three 6 Mafia, And Bill Chill. Video-Podcast. Online abrufbar (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yqPecJoC114>, zuletzt abgerufen am 16.08.2020)

Ivey, J. (2015): Koopsta Knicca: A Tragic Loss For Hip Hop. Online abrufbar (URL: <https://hiphopdx.com/editorials/id.3066/title.koopsta-knicca-a-tragic-loss-for-hip-hop>, zuletzt abgerufen am 16.08.2020)

Katz, J. (1995): Police now the usual suspects in New Orleans: Officers have been tied to killings, including serial slayings. Yet the department has helped slash the murder rate. Online abrufbar (URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-09-07-mn-43234-story.html>, zuletzt abgerufen am 12.08.2020)

KRS-One (2013): 40 Years of Hip Hop. Dokumentation. Den Haag: Breekpunt

- Littleton, C. (2016): Inside the Troubled Production of Baz Luhrman's 'The Get Down', Netflix's Most Expensive Series Yet. Online abrufbar (URL: <https://variety.com/2016/tv/features/the-get-down-netflix-baz-luhrmann-production-troubles-1201822679/>, zuletzt abgerufen am 13.07.2020)
- Lomax, A. (1993): The Land Where The Blues Began. New York: The New Press
- Louis, H. (2009): Was Lincoln a racist? In: The Root. New York: Gizmodo
- Lynching Sites Project (2020): Lynching Sites. Online abrufbar (URL: <https://lynchingsitesmem.org/lynching/sites>, zuletzt abgerufen am 19.08.2020)
- McGuire, T. & Miranda, J. (2018): New Evidence Regarding Racial And Ethnic Disparities In Mental Health: Policy Implications. Online abrufbar (URL: <https://www.healthaffairs.org/doi/full/10.1377/hlthaff.27.2.393>, zuletzt abgerufen am 21.08.2020)
- McKay, G. (1998): DiY culture: notes towards an intro. In: McKay, G. (Hrsg.): DiY culture. Party & Protest in Nineties Britain, S. 1-54. London & New York: Verso
- Meadows-Ingram, B. (2016): Loop History: The Showboys "Drag Rap" AKA Triggerman. Online abrufbar (URL: <https://daily.redbullmusicacademy.com/2018/06/loop-history-triggerman>, zuletzt abgerufen am 11.08.2020)
- Mehr, B. (2020): Knox Phillips, tireless champion of Memphis music, dead at 74. Online abrufbar (URL: <https://eu.commercialappeal.com/story/news/2020/04/15/knox-phillips-dies-obituary-sam-phillips-memphis-music/5142374002/>, zuletzt abgerufen am 15.08.2020)
- Mirabile, F. & Nass, D. (2018): What's the Homicide Capital of America? Murder Rates in U.S. Cities, Ranked. Online abrufbar (URL: <https://www.the-trace.org/2018/04/highest-murder-rates-us-cities-list/>, zuletzt abgerufen am 12.08.2020)
- Montford, C. (2014): When It Comes to Rap Music, Are White Boys Really Doing All the Buying? Online abrufbar (URL: <https://atlantablackstar.com/2014/11/06/really-listening/>, zuletzt abgerufen am 17.08.2020)
- Muhammad, A. (2014): E-40: "I'm On The West-Coast, Eating". Online abrufbar (URL: [https://www.npr.org/sections/microphonecheck/2014/04/09/289059976/e-](https://www.npr.org/sections/microphonecheck/2014/04/09/289059976/e-40)

[40-im-on-the-west-coast-eating?t=1597251770693](https://www.youtube.com/watch?t=1597251770693), zuletzt abgerufen am 12.08.2020)

No Jumper (2015): The Gangsta Boo Interview. Video-Podcast. Online abrufbar (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=G3X7VXZHYAw&t=3360s>, zuletzt abgerufen am 15.08.2020)

No Jumper (2016): The DJ Paul of Three 6 Mafia Interview. Video-Podcast. Online abrufbar (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KH2dzYFw2R4>, zuletzt abgerufen am 15.08.2020)

Nowak, J. & Rotunda, R. (2012): Treatise on constitutional law: substances and procedure. 5. Auflage. Toronto: Reuters

Oates, S. (1982): Let the Trumpet Sound: The Life of Martin Luther King Jr. New York: New American Library

Palmer, R. (1982): Deep Blues: A Musical and Cultural History of the Mississippi Delta. New York: Penguin

Perlstein, M. (2004): A battle without end. Online abrufbar (URL: https://www.nola.com/news/crime_police/article_6e5483e4-7f82-521e-af48-b1b19e1d47f4.html, zuletzt abgerufen am 12.08.2020)

Petersen, R. et. al. (2019): Racial and Ethnic Disparities in Adult Obesity in the United States: CDC's Tracking to Inform State and Local Action. Online abrufbar (URL: https://www.cdc.gov/pcd/issues/2019/18_0579.htm, zuletzt abgerufen am 21.08.2020)

Poschardt, U. (1997): DJ Culture. Diskjockeys und Popkultur. Überarbeitete und

Powell, K. (1996): Interview mit Tupac für VIBE Magazin (nachträglich veröffentlicht). Online abrufbar (URL: <https://www.vibe.com/2010/09/v-vintage-1996-kevin-powell-interviews-tupac>, zuletzt abgerufen am 04.08.2020)

RIAA (2020): U.S. Sales Database. Online abrufbar (URL: <https://www.riaa.com/u-s-sales-database/>, zuletzt abgerufen am 17.08.2020).

Rolling Stone (2012): The 50 Greatest Hip-Hop Songs of All Time. Online abrufbar (URL: <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/the-50-greatest-hip-hop-songs-of-all-time-150547/geto-boys-mind-playing-tricks-on-me-96590/>, zuletzt abgerufen am 29.07.2020)

Samuels, A. (2015): Roller Skating and the Birth of Miami Bass and Memphis Crunk. Online abrufbar (URL: <https://www.electronicbeats.net/sound-in-motion-part-2/>, zuletzt abgerufen am 14.08.2020)

Statista (2020): Rate of fatal police shootings in the United States from 2015 to July 2020, by ethnicity (per million of the population). Online abrufbar (URL: <https://www.statista.com/statistics/1123070/police-shootings-rate-ethnicity-us/>, zuletzt abgerufen am 21.08.2020)

Stephenson, W. (2016): King Edward J: The Godfather of Atlanta Mixtapes. Online abrufbar (URL: <https://daily.redbullmusicacademy.com/2016/08/king-edward-j-interview>, zuletzt abgerufen am 09.08.2020)

Stevens, M. (1992): Tung Twista Lands Spot In Guinness Book. Online abrufbar (URL: <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1992-06-26-9202260488-story.html>, zuletzt abgerufen am 15.08.2020)

Toop, D. (1992): Rap Attack. Erweiterte 3. Auflage. Höfen: Hannibal Verlag

Vlad TV (2013): Gangsta Boo on Leaving Three 6 & DJ Paul Relationship. Video-Podcast. Online abrufbar (URL: https://www.youtube.com/watch?v=CBVGho2vYz4&feature=emb_title, zuletzt abgerufen am 16.08.2020)

Vlad TV (2013): Gangsta Boo on Leaving Three 6 Mafia & DJ Paul Relationship. Video-Podcast. Online abrufbar (URL: https://www.youtube.com/watch?v=CBVGho2vYz4&feature=emb_title, zuletzt abgerufen am 17.08.2020)

Vlad TV (2020): Crunchy Black on Three 6 Mafia, Getting Shot, Leaving the Group, "Glad" (Full Interview). Video-Podcast. Online abrufbar (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZCFkjBkjKok>, zuletzt abgerufen am 16.08.2020)

Weingarten, C. (2018): 20 Essential New Orleans Bounce Songs. Online abrufbar (URL: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/20-essential-new-orleans-bounce-songs-705706/>, zuletzt abgerufen am 12.08.2020)

Wheeler, D. (2016-2020): Hip-Hop Evolution. Staffel 1-Staffel 4. Dokumentation. Toronto: Banger Films

Williams, R. (1962): *Negros with guns*. New York: Marzani & Munsell

Zeuske, M. (2013): *Handbuch Geschichte der Sklaverei. Eine Globalgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Berlin/Boston: De Gruyter

6. Verpflichtungserklärung

Ich Felix Neu erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe, insbesondere ohne entgeltliche Hilfe von Vermittlungs- bzw. Beratungsdiensten, verfasst habe. Ich habe nur die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und die aus den herangezogenen Werken wörtlich und sinngemäß entnommenen Stellen mit korrekter Quellenangabe versehen sowie im Literaturverzeichnis aufgeführt. Darüber hinaus habe ich keine weiteren Quellen benutzt, insbesondere keine anderen als die angegebenen Informationen aus dem Internet. Die vorliegende Bachelorarbeit ist nicht in dieser oder ähnlicher Form bei einer anderen Hochschule oder einem anderen Teil der HSU eingereicht worden. Ich stimme der Speicherung schriftlicher Arbeiten von mir zum Zweck der Kontrolle zu. Ferner versichere ich, dass die eingereichte elektronische Fassung mit den gedruckten Exemplaren identisch ist. Ich habe die etwaige Betrugsversuche betreffenden Paragraphen der für mich gültigen Prüfungsordnung an der Helmut-Schmidt-Universität zur Kenntnis genommen.

Fulda, den 21.04.2020

Unterschrift.....