

Breitenwischer | Die Geschichte des Hip-Hop

Reclam Sachbuch premium

Dustin Breitenwischer
Die Geschichte des Hip-Hop

111 Alben

Reclam

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 19677
2021 Philipp Reclam jun. Verlag GmbH,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Umschlagabbildung: Emiliano Vittoriosi / Unsplash
Gestaltung: Cornelia Feyll, Friedrich Forssman
Druck und Bindung: Eberl & Koesel GmbH & Co. KG,
Am Buchweg 1, 87452 Altusried-Krugzell
Printed in Germany 2021
RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und
RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-019677-9

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de

Inhalt

Intro	7
111 Alben von 1980 bis heute	9
Über die Auswahl	253
Verzeichnis der Alben nach dem Erscheinungsjahr	261
Verzeichnis der Alben nach dem Namen der Künstler:innen und Gruppen	266
Verzeichnis der Alben nach dem Albumtitel	270
Literaturhinweise	274
Kleines Glossar	275

Intro

Hip-Hop ist einer der bedeutsamsten Spielräume für den Kampf um individuelle und kulturelle Selbstermächtigung unserer Zeit. In zahlreichen gesellschaftlichen Bereichen prägt er unser Verständnis von Coolness, ästhetischem Widerstand und popkulturellem Selbstbewusstsein. Ob im Profisport oder in der Mode, im Film, Fernsehen oder in anderen Musikgenres, Hip-Hop macht seinen Einfluss seit einigen Jahrzehnten universell geltend. Hip-Hop-Musiker:innen wie Jay-Z, Kanye West, Cardi B oder Die Fantastischen Vier führen Medienunternehmen, besitzen Anteile von Sportvereinen, gestalten Modelnien, sie engagieren sich politisch in Bildungs- und Sozialreformbewegungen oder steigen in das Rennen um die US-Präsidentschaft ein. Gleichzeitig bestimmen sie schon seit Jahren die internationalen Charts. Und auf den gängigen Streaming-Plattformen produzieren sie gigantische Klickzahlen, wenn sie jene nicht sogar selbst besitzen. In der 2020 vom *Rolling Stone* veröffentlichten Liste der 500 besten Alben der Musikgeschichte ist Hip-Hop mit mehr als 60 Alben zum ersten Mal in der Geschichte dieses Kanons das am häufigsten vertretene Genre – Tendenz: steigend. Wie aber konnte diese an Jazz, Funk und der Discoszene orientierte urbane Subkultur, die in den späten 70er Jahren in den Armutsvierteln New Yorks ihre Ursprünge hatte, zu einem globalen Phänomen mit kulturellem, politischem und wirtschaftlichem Führungsanspruch werden? Welche Alben sind dafür verantwortlich, dass sich Hip-Hop im Pop-Mainstream verstetigen und sich gleichzeitig immer wieder neu als avantgardistische Sub- und Gegenkultur erfinden konnte? Und

wie hält ein einzelnes Musikgenre, dessen Künstler:innen seit den Anfängen mit an Größenwahn grenzendem Selbstbewusstsein kokettieren, die ständig voranschreitende und oft spannungsreiche Heterogenisierung innerhalb der Popkultur aus, ohne sich dabei bis in die Bedeutungslosigkeit aufzureiben?

Dieses Buch erzählt entlang von 111 Alben eine Geschichte der Hip-Hop-Musik. Dabei soll ein möglichst vielfältiges und dennoch schlüssiges Bild von diesem wohl einflussreichsten Genre der internationalen Popmusik entstehen. Die Auswahl orientiert sich an etablierten Kanons, berücksichtigt dabei aber vornehmlich jene Alben, die im größeren Kontext kulturhistorischer Kommunikation entweder besondere Anschlussfähigkeit bewiesen haben oder mit einem außerordentlichen Avantgardismus bestechen. Zwar geht es hier nicht um die Nacherzählung einer wie auch immer gearteten Einfluss- oder Distinktionsgeschichte, doch es soll diesem Buch gelingen, seine Leser:innen mit einschlägigen Hörempfehlungen zu versorgen und sie dabei gleichzeitig in die Matrix einer der wichtigsten kulturellen Praktiken der vergangenen Jahrzehnte einzuführen. Es ist ein Buch für Fans und jene, die es womöglich noch werden; ein Buch für Insider:innen und Neugierige, angelegt als ein Gang durch die Hip-Hop-Geschichte mit Kopfhörern auf den Ohren.

111 Alben von 1980 bis heute

The Sugarhill Gang
Sugarhill Gang (1980)

Sugar Hill

Now what you hear is not a test
I'm rappin' to the beat
Wonder Mike in »Rapper's Delight«

Wenn die Sugarhill Gang aus den Boxen ertönt, werden in allen Ecken der Welt Hände zum Klatschen, Füße zum Hüpfen und Hüften zum Schwingen gebracht. Das von Sylvia Robinson (der »Mother of Hip-Hop«) produzierte und 1980 bei Sugar Hill Records erschienene Album *Sugarhill Gang* der gleichnamigen Gruppe hat die Hip-Hop-Musik in die internationale Popkultur katapultiert, bevor überhaupt von einer eigenständigen Hip-Hop-Bewegung die Rede sein konnte. Dabei ist zweierlei besonders hervorzuheben: Zum einen übernahm mit Sugar Hill ein u. a. von Schwarzen Produzent:innen gegründetes Label und mit Sylvia Robinson eine Frau die Pionierarbeit im kommerziell erfolgreichen Hip-Hop; zum anderen wurde mit »Rapper's Delight« ein Track ins noch unerprobte Feld geführt, der es vermochte, das Beliebte (den Disco-Sound) mit dem Neuen (dem Rap) so zu verbinden, dass Hip-Hop nicht mit einem radikalen Bruch aufwarten musste, sondern geschmeidig erste Gehversuche unternehmen durfte. (Mit dem zwei Jahre später ebenfalls bei Sugar Hill erschienenen *The Message* von Grandmaster Flash & The Furious Five durfte er sich dann zumindest textlich schon etwas kratzbürstiger zeigen.) Wenngleich die Musik von *Sugarhill*

Gang also im Grunde den Konventionen der Disco-Musik folgt, das Album mit seinen nur sechs Tracks verhältnismäßig kurz ist und es neben »Rapper's Delight« und seinem berühmten »I said a hip-hop, the hippie, the hippie / To the hip, hip-hop and you don't stop« keine weiteren Highlights vorweisen kann, vermochten es die Mitglieder der Sugarhill Gang, den neuartig »gerappten« Sprechgesang zu einer anerkannten musikalischen Kommunikationsform zu machen. Mit *Sugarhill Gang* war der Anfang gemacht: Hip-Hop begann, die Welt zu erobern.

Zum Weiterhören: *8th Wonder* (1981)

Grandmaster Flash & The Furious Five

The Message (1982)

Sugar Hill

Broken glass everywhere

People pissin' on the stairs, you know they just don't
care

Grandmaster Melle Mel in »The Message«

Nachdem die Sugarhill Gang ein stattliches Stück Hip-Hop aus dem Disco-Marmor der späten 70er Jahre gehämmert hatte, gewährten Grandmaster Flash & The Furious Five der Popwelt einen ersten Einblick in den rauen Mikrokosmos dieses neuen Musikgenres: die Straße. Mit *The Message* gab die Hip-Hop-Kultur der Popmusik zu verstehen,

dass sie mehr zu geben hatte als schwingende Hüften und ein loses Mundwerk. Hip-Hop präsentierte sich fortan (auch) als eine subversive Gegenkultur mit ›Botschaft‹, die sich aus der Armut und sozialen Ausgrenzung ihrer Protagonist:innen speiste und mithilfe deren die Musiker:innen symbolisches und politisches Kapital akkumulieren wollten. Im harmonischen Miteinander von exaltiertem Glamour und exaltierter Härte wurde der Mythos einer unbedingten *Realness* geboren, einer gleichermaßen wirkungsmächtigen und kompromisslosen Wahrhaftigkeit in Text, Sound und Performance, die Hip-Hop zu einem Modephänomen und einer quasi-missionarischen Widerstandsbewegung im Kampf gegen bedeutungslosen Oberflächenplastikpop stilisierte. Und so tritt das bei Sylvia Robinsons Label Sugar Hill erschienene Debütalbum der furiosen New Yorker vom ersten Takt an mit dem Selbst- und Sendungsbewusstsein einer sozialkritischen Pionierarbeit auf. Zum einen zeigt sich diese in dem vollkommen neuen und von Grandmaster Flash perfekt beherrschten Spiel mit den Plattentellern und der Erzeugung von Breakbeats, zum anderen in der politischen Sprengkraft der teilweise nicht mehr discofreundlichen Texte. Die Hauptbotschaft: Hier geschieht auf allen Ebenen etwas noch nie Dagewesenes. Mitreißend wie ein Bee-Gees-Track und aufrührerisch wie eine Rede von Malcolm X schepperten Tracks wie »The Message« oder »It's a Shame (Mt. Airy Groove)« fortan aus den Boomboxen und Fernsehgeräten des Kalten-Krieg-Westens. In Lederhosen und Lederkappen, Nietengürteln und -armbändern, Baseballcaps, Paillettenhemden und Cowboystiefeln gekleidet und mit der zarten Naivität der Jackson Five und der poprevolutionären Kraft des Motown-

Sounds im Rücken war die Gruppe ein völlig neues ästhetisches Großereignis. Mit *The Message* braute sich ein Sturm über der Popmusik zusammen. Der Rest ist Geschichte. Jene Geschichte, die in diesem Buch erzählt wird.

Zum Weiterhören: Grandmaster Flash, *The Official Adventures of Grandmaster Flash* (2002)

Afrika Bambaataa & The Soulsonic Force

Planet Rock – The Album (1986)

Tommy Boy / Warner Bros.

In den frühen 2010er Jahren wurde der Hip-Hop-Pionier Afrika Bambaataa von mehreren Männern beschuldigt, ihnen sexuell, emotional und psychisch Gewalt angetan zu haben, als sie schutzbedürftige Kinder und Jugendliche waren. Bambaataa wies die Vorwürfe zurück, soll seither aber unauffindbar untergetaucht sein. Unterdessen scheinen sich die Vorwürfe zu verhärten, und so wird an dieser Stelle auf eine würdige Besprechung von *Planet Rock – The Album* von Afrika Bambaataa & The Soulsonic Force verzichtet.

Es mag sich angesichts dieser Geschehnisse als zynisch herausstellen, dass Bambaataa die Hip-Hop-Kultur als positive, kreative und sozialreformerische Kraft verstanden wissen wollte. Er verschrieb sich dem Kampf gegen soziale Ungleichheit und rassistisch motivierte Marginalisierung und

gründete mit anderen New Yorker Straßengang-Mitgliedern in den 70er Jahren die afrozentrische *Universal Zulu Nation*, eine Art paramilitärisch organisierte Sozialarbeitermiliz, die u. a. mit Partys, Essensausgaben und Kinderbetreuung in unterprivilegierten Nachbarschaften Ordnung und Perspektiven schaffen wollte. In der Logik von Grandmaster Flash & The Furious Fives *The Message* sollte Hip-Hop nicht nur Party-Pop, sondern politische Intervention sein. Ausgelassenheit und Selbstdisziplinierung sollten sich nicht gegenseitig ausschließen, und so gab Bambaataa der Hip-Hop-Kultur ihren ganz eigenen Moralkodex, dessen Dogmen fortan die Kultur von der Bronx bis nach Heidelberg prägten.¹ Die vier Säulen des Hip-Hop – MCing, Breakdance, Graffiti und DJing – wurden von Bambaataa und seinen Getreuen um eine fünfte ergänzt: *Knowledge*. Frei nach dem Motto »Wissen ist Macht« setzen die Zulus auf Selbstbestimmung, Eigenverantwortung und gemeinschaftliche Solidarität. In diesem Kampf um kulturelles, soziales, politisches und ökonomisches Wissen erschien Bambaataa mit geradezu gottgleicher Omnipotenz und machte sich zum Epizentrum einer die Welt auf Jahrzehnte hin erschütternden Sub- und Gegenkultur. Womöglich aber wird er als einer jener Menschen in die Geschichte eingehen, die ihre Macht und ihren Einfluss zum Schaden anderer ausnutzten.

1 Die Zulu Nation ist bis heute aktiv und mittlerweile eine international agierende Gemeinschaft. Beispielsweise gehört die Heidelberger Gruppe Advanced Chemistry zu den ersten und bekanntesten deutschsprachigen Hip-Hopper:innen, die Mitglieder der Zulus wurden.

Run-D.M.C.

Raising Hell (1986)

Profile

This speech is my recital, I think it's very vital

Run in »It's Tricky«

Nachdem die Sugarhill Gang sowie Grandmaster Flash & The Furious Five den Hip-Hop erfolgreich in die Popwelt entlassen hatten, entwuchs er Mitte der 80er Jahre nicht nur seinen Kinderschuhen, sondern tauschte sie selbstbewusst gegen ein Paar Adidas Superstars ein. Mithilfe des unwahrscheinlichen, aber umso kongenialeren Produzententeams Russell Simmons (Bruder des Rappers Run) und Rick Rubin sowie ihres Pionierlabels Def Jam Recordings wurde die New Yorker Gruppe Run-D.M.C. (oder auch Run DMC) zum Epizentrum der ersten Professionalisierung und Kommerzialisierung des Hip-Hop. Rubin gründete Def Jam Recordings noch als Schüler. Nachdem DJ-Legende Jazzy Jay ihn Anfang der 80er Jahre zum Hip-Hop gebracht hatte und er kurze Zeit später Simmons kennenlernte, begann die unvergleichliche Erfolgsgeschichte des Labels, das mit LL Cool J, den Beastie Boys und Run-D.M.C. umgehend Speerspitzen der noch jungen Musik im Popgeschäft etablierte. Die Gruppe um den DJ Jam Master Jay und die beiden Rapper Run und D.M.C. hatte sich mit ihren ersten beiden Alben *Run-D.M.C.* (1984) und *King of Rock* (1985) bereits nachdrücklich als international einflussreiche Stimme dieses noch jungen Pop-Genres gefestigt, doch fanden sie vollends erst mit *Raising Hell* und Tracks wie »My Adidas«

oder dem oben zitierten »It's Tricky« in ihren ureigenen Sound, in dem gleichermaßen schwungvoll rhythmisierte und aggressiv geschmetterte Raps und schlaghammerartig wummernde Drum-Beats eine bis dahin ungehörte und, man möchte sagen, unerhörte Symbiose eingingen. Hip-Hop hatte sich vom Disco-Sound der 70er Jahre gelöst und beschallte nun mit kompromisslosen Drum-Computereffekten die schmutzigen Straßen der Großstädte. Aber es waren Run-D.M.C., die genau diesen Sound von den Straßen ins weltweit sichtbare Flackerlicht des Musikfernsehens überführten. Das Selbstbewusstsein der Gruppe war grenzenlos, und *Keepin' it real* hin oder her: Run-D.M.C. verstanden, dass auch Hip-Hop in der selbstbezüglichen Logik des Pop einen Eventcharakter entwickeln und dass sich eine Gruppe als Marke positionieren muss, um den knallharten Gesetzen des Musikgeschäfts standhalten zu können und keine Existenz im finanzschwachen Untergrund fristen zu müssen. Einer Uniform ähnlich, waren sie meist in schwarze Trainingsanzüge, Hüte, verspielt große Goldketten und die immer gleichen weißen, schnürsenkellosen Sneakers gekleidet und verkörperten so die Coolness und das Selbstverständnis der afroamerikanischen Jugend in der Reagan-Ära. Und sie machten *Raising Hell* zum Ausdruck eines Hip-Hop, der sich selbst nicht genug sein, sondern in Kommunikation mit der ihn umgebenden Popmusik treten wollte. Lange bevor Jay-Z eine Mashup-EP mit Linkin Park aufnahm (*Collision Course*, 2004) und Mainstream-Hip-Hop sich als Musik verstand und vermarktete, deren Künstler:innen ihre Fühler in alle Pop-Genres und Fangruppierungen ausstreckten, kam es auf *Raising Hell* zu einer der witzigsten und im Endeffekt sogar gelungensten Hip-Hop-

Rock-Kollaborationen aller Zeiten, dem Remake des Songs »Walk This Way« von und mit Aerosmith. Der Track war für beide Gruppen ein Wagnis, das sich auszahlen sollte – und er wäre wohl ohne die Zusammenarbeit der bereits erwähnten Produzenten Simmons und Rubin undenkbar gewesen. Das Ergebnis: ein Beat und ein Gitarrenriff für die Ewigkeit. Und obwohl es sicherlich ein Segen für alle Hip-Hop- und Rockfans ist, dass es nicht sehr viel mehr dieser Kollaborationen gab, ist es ein großes Glück für die Popmusik, dass es zu *ebendieser* kam.

2002 wurde Jam Master Jay in seinem Studio erschossen, die Gruppe löste sich offiziell auf, und die Ära von Run-D.M.C. endete tragisch, wie es im Hip-Hop leider viel zu häufig vorkommt.

Zum Weiterhören: *Run-D.M.C.* (1984); *Tougher than Leather* (1988)

Beastie Boys

Licensed to Ill (1986)

Def Jam / Columbia

Your mom busted in and said, »What's that noise?«
Aw, Mom, you're just jealous. It's the Beastie Boys!
»*Fight For Your Right*«

Jetzt gibt's was auf die Ohren! So viel war klar, als die Beastie Boys nach einer kurzen Karriere als Untergrundpunkband

The Young Aborigines das grelle Licht der Hip-Hop-Bühne erblickten. Die Gruppe begann bereits Anfang der 80er Jahre mit Rick Rubin, dem Überproduzenten in spe, als DJ zusammenzuarbeiten, so dass es nur folgerichtig war, dass sie nach Rubins und Russell Simmons' Gründung von Def Jam Recordings (auf die im vorigen Eintrag zu Run-D.M.C.s *Raising Hell* näher eingegangen wird) ihren ersten Plattenvertrag als Hip-Hop-Gruppe unterschrieben. Geschickt stellten sich die drei New Yorker Mike D, Ad-Roc und der 2012 verstorbene MCA in den Windschatten der Kollegen von Run-D.M.C. und waren zu Beginn ihrer Hip-Hop-Karriere so etwas wie deren eigenwilliges (weil punkiges und irgendwie nerdiges, weißes) Gegenbild, aber in keiner Weise deren Abklatsch. Rubin schnappte sich die drei jüdischen Bengel und machte sich einen unwahrscheinlichen Spaß daraus, die eigene Arbeit am nur einige Monate zuvor erschienenen *Raising Hell* noch zu überbieten. Mit den Beasties schuf er einen Sound, dessen ästhetische Sprengkraft sich in erster Linie aus Anarchie, Unkonventionalität und Aufruhr speiste. Provokativ, ironisch und vor allem *laut* haben die Beastie Boys wie keine Gruppe vor oder nach ihnen nicht nur sprichwörtlich, sondern hörbar den Punk in den Hip-Hop gebracht und so eine Musik geschaffen, die nie moderat war und sich stets dem modernistischen Diktat des Neuen verschrieben hat. Bei den Beasties werden Verse nicht mehr gerappt, sondern gebrüllt, Drum-Effekte nicht einfach gesetzt, sondern mithilfe des berühmten 808-Drum-Computers an die Grenzen des Zerschmetterns hingeworfen, und Melodien und Harmonien werden sich durch kreischende E-Gitarren fast schon selbst unkenntlich. Es genügt, die ersten 30 Sekunden des eröffnen-

den Tracks »Rhymin & Stealin« zu hören, um zu verstehen, wie originell der Beastie-Sound ist. Ein kurzes Scratchen, brethartes Schlagzeug, wieder ein Scratchen und dann – lauthals geschrien – der erste Vers: »Because mutiny on the Bounty is what we're all about.« Bam! Zapp! Da habt ihr's, Suckers! Hier werden keine Gefangenen genommen, eher wird das Schiff zum Sinken gebracht. Hier rappen drei, die zumindest so tun, als hätten sie nichts zu verlieren außer ihren Humor. Und dazu immer wieder Drums, Drums, Drums, die nie um die Ecke gedacht sind und dennoch brutal außergewöhnlich sind. Ohnehin gibt es bei den Beasties keine unüberbrückbare Kluft zwischen genialischem Wahnsinn und naiv-leichtem Kinderspiel, zwischen komplexen Soundkaskaden und simplen Taktloops. Die Beastie-Ästhetik ist ein nachdrücklich arroganter Tanz auf dem Drahtseil. Der mögliche Absturz ist Teil des Appeals und einer perfekt (in diesem Falle von Rick Rubin) abgestimmten und kalkulierten Choreographie des Anarchischen. Auch darin waren sie wegweisend für nicht minder grenzgängerische Musiker:innen wie Eminem. Nach seiner Veröffentlichung erklimm *Licensed to Ill* als erstes Hip-Hop-Album Platz 1 der US-amerikanischen Billboard-Charts – was wohl nicht zuletzt auch daran lag, dass sie eben keine Schwarzen Hip-Hopper waren und in einer von Vorurteilen bestimmten Gesellschaft symptomatisch eine breitere Hörerschaft ansprachen. Im Hip-Hop selbst wurden sie hingegen noch längst nicht von allen vollends ernst genommen. Zahlreiche Alben später gab es aber keine Zweifel mehr: Diese drei schwer erziehbaren Punks gehören zum Besten, das je seinen Weg in den Hip-Hop gefunden hat. Das kann man gerne in die Welt hinausschreien.

Zum Weiterhören: *Paul's Boutique* (1989); *Check Your Head* (1992); *Ill Communication* (1994); *Hello Nasty* (1998)

Salt-N-Pepa

Hot, Cool & Vicious (1986)

Next Plateau

C'mon girls, let's go show the guys that we know
How to become number one in a hot party show
»Push It«

Lange bevor TLC Mitte der 90er Jahre *crazy*, *sexy* und *cool* durch den Grenzbereich zwischen R'n'B und Rap zogen, waren Salt-N-Pepa bereits *hot*, *cool* und *vicious*. In einer Kultur, in der von Beginn an nicht nur Männer, sondern mit ihnen Misogynie und Sexismus den Ton angaben, galt es für eine rein weibliche Band zunächst einmal, sich zu behaupten. Und der Weg zur Selbstbehauptung führte auch im Falle von Salt-N-Pepa am schnellsten über die Provokation. Noch bevor die drei New Yorkerinnen Salt, Pepa und DJ Latoya Hanson (ab 1987 DJ Spinderella) die Popwelt 1991 aufforderten, über Sex zu reden, wirbelten sie mit lasziv-progressiven, also gleichermaßen anrühigen und aufrührerischen Tracks wie »Push It«, »Tramp« oder »I'll Take Your Man« den Staub in den von Machismen durchzogenen Plattenregalen auf. Geradezu organisch schlug die Musik Salt-N-Pepas die Brücke zwischen ungeschminktem Hip-Hop-Sprech und einem Tanzpartys zum Durchdrehen bewegen-

den Pop-Sound. Die kulturelle Ausnahmestellung der drei Pionier:innen ist kaum zu überschätzen, sind sie doch gleichermaßen verantwortlich für die Weiterentwicklung und kritische Selbstreflexion des Hip-Hop und die Initiation weiblicher (genauer: Schwarzer weiblicher) Stimmen, Perspektiven und – insbesondere – Politik innerhalb des noch jungen Musikgenres. (An dieser Stelle muss jenseits von *Hot, Cool & Vicious* der 1995 erschienene und Dr. Dre persiflierende Track »Ain't Nuthin' But a She Thing« erwähnt werden.) Dabei standen Salt-N-Pepa dem »klassischen« Feminismus der 70er und 80er Jahre skeptisch gegenüber, wie insbesondere Tricia Rose in ihrer ebenfalls als Pionierarbeit zu bezeichnenden Studie *Black Noise* (1994) verdeutlicht. Die Gruppe wurde zwar berühmt für ihre bewusst politischen, weil grenzgängerisch provokativen Texte und Musikvideos, in denen die drei Musikerinnen regelmäßig neue Möglichkeiten suchten, selbstbewusste Weiblichkeit zu inszenieren und klischeehafte Repräsentationen von (Schwarzen) Frauen zu bekämpfen – im Englischen würde man von *sex positivity* sprechen. Damit wandten sie sich jedoch nicht an den Feminismus einer vornehmlich weißen, akademischen Mittel- und Oberschicht, sondern suchten mithilfe von Drum-Computern, Synthie-Sounds und schmuddeligen Texten auch den (wenn auch konfrontativen) Dialog mit einer ihrerseits von Ausgrenzung und kulturellen Klischees überfrachteten Hip-Hop-Männerwelt. Denn der Kampf, den Musiker:innen wie Salt-N-Pepa, aber auch Queen Latifah oder MC Lyte, zu kämpfen hatten, war ein doppelter, der gleichzeitig gegen die Hegemonie des Patriarchats und einen ebenso die männlichen Musiker affizierenden Rassismus geführt werden musste.

Kaum vorstellbar ist der Spagat, den Schwarze Künstlerinnen nicht zuletzt in der Popwelt nach wie vor zu meistern haben. Salt-N-Pepa gelang er bereits 1986 mit dem Debütalbum. Und dies nicht nur *crazy, sexy* und *cool*, sondern unverhohlen *hot, cool* und *vicious*.

Zum Weiterhören: *A Salt with a Deadly Pepa* (1988); *Blacks' Magic* (1990)

Eric B. & Rakim

Paid in Full (1987)

4th & Broadway

It can be done, but only I can do it

For those that can't dance, just clap your hands to it

»*I Know You Got Soul*«

Es heißt, Eric B. & Rakim hätten gerade einmal eine Woche benötigt, um ihr Debütalbum *Paid in Full* in den New Yorker Power Play Studios aufzunehmen. Unvorstellbar, selbst wenn man bedenkt, dass die meisten Texte bereits vorverfasst und die Beats und Samples vorkomponiert waren. Unvorstellbar aber nur so lange, bis man hört, wie intuitiv gut DJ Eric B. und sein MC Rakim sind. Hier und da muckt das Album zwar etwas – hier ein Vers, der nicht haargenau auf den Takt passt, da ein Sample, das etwas hölzern in den Beat fällt –, doch man spürt, dass es den beiden Künstlern gar nicht um das perfekte Ausbalancieren von Nuancen

geht, sondern um eine Revolution des großen Ganzen: Hip-Hop soll ab sofort so klingen, wie Eric B. und Rakim es verlangen. Basta! Es mag diesem kulturevolutionären Anspruch vielleicht sogar gedient haben, dass Eric B. und Rakim keine Jugendfreunde, sondern eine kurz vor der Aufnahme von *Paid in Full* zusammengeführte Zweckgemeinschaft waren. Eric B. wollte eine Hip-Hop-Platte aufnehmen und suchte einen MC. Über Umwege stieß er auf Rakim, der zwar mit Hip-Hop vertraut war, aber eigentlich den Wunsch hegte, Quarterback im Football zu werden. Letztlich ließen sich der DJ und der MC aufeinander ein und machten im wahrsten Sinne das Beste daraus: das schillerndste Album im Golden Age of Hip-Hop. *Paid in Full* wurde zum Teil in Marley Marls privatem Studio aufgenommen. Marley Marl war bereits in den 80er Jahren eine Radio-DJ-Legende und Gründungsmitglied der legendären Juice Crew, die zum Sprungbrett für Musiker wie MC Shan, Biz Markie, Masta Ace und Big Daddy Kane wurde und den frühen Hip-Hop über Jahre geprägt hatte. In diesem kreativen Umfeld also entstand das Debütalbum von Eric B. & Rakim. Und es wurde schnell zum besten Beweis dafür, dass Hip-Hop nicht nur eine Kooperations-, sondern wahrlich eine Wiederverwertungskultur ist. Und damit ist nicht allein der kongeniale Einsatz von James-Brown-, Funkadelic-, und Jackson-Five-Samples gemeint. Es gibt darüber hinaus kaum eine Hip-Hop-Platte, deren Beats und Rhymes in den Folgejahren für derart viele Samples, Scratches und Cuts im internationalen Hip-Hop erhalten musste wie *Paid in Full* selbst. Und während Eric B.s Rolle in der Erfolgsgeschichte der Combo zwar keineswegs zu unterschätzen ist, ist da vor allen Dingen Rakim, dieser im

Hip-Hop bis heute fast alle überragende MC. Mit gerade einmal 19 Jahren zeigt er sich als lyrischer Großmeister mit einem außerordentlichen Gespür für den Effekt mühelos ineinanderfließender Enjambements. Als könne er nur in Versen denken und sprechen, setzt Rakim Zeile für Zeile derart selbstverständlich in Beziehung, dass man meinen könnte, seine Texte wären gerade nicht das Resultat aneinandergefüger Reimketten, sondern immer schon aus sich herauswachsende Organismen. Er ist ein Ästhet, der auf Inhalt und Form besteht und sich dem klischeehaften Diktat prahlerischer Hip-Hop-Performances konsequent verweigert. Diese Konsequenz macht seinen Rap zu einem metaphysisch anmutenden Spektakel, in dem er mit jedem Vers erkennen lässt, dass er im Herzen immer ein Jazzer geblieben ist, dem das Saxophon John Coltranes näher ist als der Sprechgesang eines Kurtis Blow. Eric B. hatte das große Los gezogen, als er sich dafür entschied, seine Mainstream-Karriere als DJ an den Rap des zunächst zögerlichen Rakim zu binden. Mit *Paid in Full* brach das Duo mit dem Drum-Machine-Stakkato-Rap-Einerlei seiner Zeit und schenkte dem Hip-Hop den *Flow*.

Zum Weiterhören: *Follow the Leader* (1988); Rakim, *The 18th Letter* (1997)