

7. »THEM LIPS FORETOLD THESE APOCALYPSE«: MILLENNIALISTISCHE MOTIVE IM RAP¹

Nachdem ich in den vorangegangenen Kapiteln die wichtigsten religiösen, musikalischen sowie oratur- und geistesgeschichtlichen Bewegungen nachgezeichnet habe, welche für das Verständnis des Millennialismus und seine Rolle im US-amerikanischen Rap relevant sind, möchte ich im Folgenden die Genese dieser Kunstform im engeren Sinn skizzieren. Dabei werde ich vier herausragende Texte aus verschiedenen Phasen des Genres vorstellen – jeweils einen aus den 1970ern, einen aus den '80ern und einen aus den '90ern sowie einen, der kurz vor der Jahrtausendwende entstand –, diese analysieren und, soweit dem Verständnis dienlich, ihre oraturhistorischen Vorläufer sowie die politischen Hintergründe beschreiben, vor denen sie entstanden.

In zwei Zwischenkapiteln erkläre ich dabei wiederum wichtige Schlüsselbegriffe und -konzepte: das im Rap so gebräuchliche Wort *nigger* (beziehungsweise *nigga*) sowie die Ästhetik und Ideologie des *deejaying* und Sampling. In einem Ausblick versuche ich schließlich zu zeigen, wohin sich der millennialistische Diskurs – nach einem inflationären Anschwellen apokalyptischer Rap-Rhetorik gegen Ende des vergangenen Jahrtausends und nach dem Ausbleiben einer wie auch immer gearteten Parousie – zu Beginn des 21. Jahrhunderts entwickeln könnte. Den Anfang dieses finalen Kapitels macht eine Beschreibung der New Yorker Gruppe The Last Poets – eines Ensembles von »prototype Rappers« (Baraka 1996: xiv), das in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren die ästhetischen und ideologischen Grundlagen für folgende Generationen politisch ambitionierter HipHopper legte.

The Last Poets

Die »Letzten Dichter« traten zum ersten Mal am 19. Mai 1968 – dem Geburtstag des drei Jahre zuvor erschossenen Malcolm X – im Mount Morris Park (heute Marcus Garvey Park) in Harlem an das Licht der Öffentlichkeit. Ihre Gründerväter waren Gylan Kain, David Nelson sowie

1 Public Enemy 1999a.

Abiodun Oyewole; Letzterer tritt bis heute, nach zahllosen Konflikten und Umbesetzungen innerhalb der Gruppe, zusammen mit dem 1969 hinzugekommenen Umar Bin Hassan (geb. Jerome Huling) und dem Perkussionisten Don ›Babatunde‹ Eaton unter dem Namen The Last Poets auf. Bereits dieser Name verrät eine Vorliebe für endzeitliche Szenarien – er bezieht sich auf ein Gedicht des südafrikanischen Dichters Keorapetse ›Willie‹ Kgositsile, das vom Ende der Kunst spricht, von jenem apokalyptischen *kairós*, wenn anstelle der Dichter die Waffen sprechen werden:

And a South African poet named Kgositsile said:

»This wind you hear is the birth of memory ...

When the moment hatches in time's womb

There will be no art talk;

The only poem you will hear

Will be the spear point pivoted

In the punctured marrow of the villain

[...]«

Therefore we are the last poets of the world. (The Last Poets 1994)²

Sowohl in ihrer Themenwahl als auch stilistisch sind die Last Poets nicht nur von den Spirituals, vom Blues, Jazz und Funk, sondern auch vom Black Arts Movement der 1960er Jahre und hier besonders von dem Dichter Amiri Baraka (ehemals LeRoi Jones) geprägt. Ihre poetische Form ist in der Terminologie Barakas der *Djali* (senegalesisch für *griot*). Der Begriff bezeichnet ein Gedicht, das gleichsam als Partitur für eine musikalische Aufführung dient, einen Text, der seine ›Erfüllung‹ erst in der Performance findet: »The rhythmic animation of word, poem, image, as word-music, is the Djali«, so Baraka. »This form came out of the revolutionary sixties' Black Arts movement [...]. Where we created the word as living music, raising it off the still, Apollonian, alabaster page« (Baraka 1996: xiii).

Mit ihren wütend hervorgestoßenen und doch immer wieder von prägnant gesetztem *comic relief* unterbrochenen Djali-Sprechgesängen und ihrer minimalistischen Perkussionsbegleitung wurden die Last Poets zu den Vor- und Übervätern der politisch orientierten HipHop-Kultur – zu den »godfathers of the message rap« (Toop 2000: 119). Schon Hip-

2 Kgositsiles Äußerungen gemahnen an Frantz Fanon, der in dem wenige Jahre zuvor erschienenen Buch *The Wretched of the Earth* gefordert hatte: »The poet ought, however, to understand that nothing can replace the reasoned, irrevocable taking up of arms on the people's side« (Fanon 1967: 182).

Hop-DJs der ersten Stunde wie Grandmaster Flash mixten Aufnahmen der Last Poets mit anderen Stücken zu Soundcollagen zusammen; Rapper wie Paris oder A Tribe Called Quest sampleten Segmente ihrer Stücke; und auf dem letzten Werk der Last Poets, dem Tribute-Album *When We Come Together*, sind zahlreiche zeitgenössische HipHop-Größen wie die Dead Prez und Chuck D von Public Enemy vertreten (vgl. ebd.: 105).

Abbildung 2: *The Last Poets, Chastisement*



In religiöser Hinsicht sind vor allem die frühen Alben der Last Poets von der Nation of Islam unter Elijah Muhammad geprägt. Dieser Einfluss fällt bereits ins Auge, wenn man eines ihrer auffälligsten und am liebevollsten gestalteten Plattencover in die Hand nimmt, das des programmatisch betitelten Albums *Chastisement* [sic] aus dem Jahr 1972, welches sich wie eine Siebzigerjahre-Comic-Illustration der Muhammadschen

Kosmologie liest.³ Das Bild auf der Plattenvorderseite ist durch eine horizontale Gerade im Verhältnis des Goldenen Schnitts in zwei ungleiche Rechtecke geteilt, in einen größeren, strahlend gelben unteren Teil, der die sündhafte Erde symbolisiert, und einen entsprechend kleineren oberen: den Himmel oder besser Weltraum, die Heimstatt der kosmischen Vergeltung. Violette und türkisfarbene Reflexe deuten unendliche, elysische Weiten an, doch die vorherrschende Farbe ist schwarz, dunkle Wolken dräuen am Horizont – trotz der lodernden Sonne, welche in der linken oberen Ecke schwebt und in deren Zentrum der Gruppenname (in rot, schwarz und grün, den Farben der von Garvey entworfenen panafrikanischen Flagge) sowie der Plattentitel prangen: *Chastisement*, »strenge Bestrafung«; ein häufig wiederkehrender Begriff in den Schriften Elijah Muhammads, wenn es um das Schicksal der weißen Amerikaner geht.

Der nordamerikanische Kontinent steht denn auch im Zentrum des unteren Bildteils: Um deutlich zu machen, dass es sich hier nicht nur um eine geographische, sondern auch um eine politische Größe handelt, trägt er die Farben der US-amerikanischen Flagge – damit bildet er eine Einheit mit den ihn links und rechts flankierenden Soldaten, deren Uniformröcke ebenfalls mit *Stars and Stripes* gemustert sind. Allerdings sind dies keine menschlichen Soldaten; es handelt sich vielmehr um Inkarnationen des schakalköpfigen Gottes Anubis – der Gottheit des Todes, welche gemäß der ägyptischen Mythologie über den Nekropolen Wacht hält; damit ist das vorherbestimmte Schicksal Nordamerikas bereits deutlich umrissen. Dass es sich hier buchstäblich um keine »positiv besetzten« Figuren handelt, machen die kleinen, mit Dreizacks bewaffneten Teufel deutlich, welche auf den Schultern der Schakalsoldaten Platz genommen haben; dass es sich bei den Soldaten um Weiße handelt, erkennt man an der Hautfarbe ihrer nackten Arme.

Der Grund für das bevorstehende *chastisement* steht inmitten des Kontinents: ein Goldenes Kalb, ein Götzenbild, wie es die Israeliten auf ihrer Flucht vor den Ägyptern unter Aaron anfertigten, während Moses auf dem Berg Sinai die Gesetzestafeln erhielt (vgl. Ex 32) – der Inbegriff gottlosen materiellen Strebens. Zahllose winzige menschliche Figuren huldigen dem Idol, sie klettern an seinem Schwanz empor und stürzen sich gegenseitig von seinem Rücken in den Abgrund. Im Vordergrund knien zwei weitere Anubis-Figuren vor dem Kalb und bringen ihm Geldopfer dar; ihre Attribute weisen sie als Vertreter jener politisch-wirtschaftlichen Formation aus, die man in den 1960er und 1970er Jahren als »militärisch-industriellen Komplex« bezeichnete: Die linke Figur, als Vertreterin des Militärs, trägt Khaki-Anzug, Tropenhelm und Revolver,

3 Es handelt sich hier um die Last Poets-Gruppe um Jalal Nuriddin (alias Alafia Pudim).

die rechte Anzug, Krawatte und eine Aktentasche. Das neben den Beiden auf dem Boden liegende, mit einem Paar Handschellen verknottete Kreuz weist auf ihre Verbindung zum Christentum und dessen Verflechtung mit der Geschichte der Sklaverei hin, welche den Schakalköpfen und ihren Anhängern zum Verderben werden wird. Doch aufgrund ihrer devoten, gebeugten Haltung bemerken sie noch nicht das Unglück, das bereits über ihnen schwebt.

Die Sonne leckt schon mit ihren gierigen Strahlen an dem Goldenen Kalb, droht es zu schmelzen, was nahe legt, dass sogar die Gewalten der Natur gegen solchen Götzendienst gerichtet sind – aber nicht sie allein. Hinter der Sonne kommt nämlich eine Armee von Racheengeln aus der Tiefe des Weltraums, sei es vom Saturn oder vom *Mother Plane*, auf jeden Fall aus einem afro-amerikanisch geprägten Paralleluniversum. Auch auf den Gewändern der Engel prangen emblematisch die panafrikanischen Farben Rot-Schwarz-Grün, die Engel tragen Afro-Frisuren, wie sie als Zeichen eines selbstbewussten Afrozentrismus zu Zeiten der Black Power-Bewegung populär waren (und Anfang der 1970er auch von den Last Poets getragen wurden), und die Heiligenscheine darüber weisen sie als rechtschaffene Boten einer göttlichen Macht aus – doch gewiss keiner christlichen. Bei den Schwertern, welche die Engel schwenken, handelt es sich um arabische Krummsäbel, und auf dem linken Flügel des anführenden Engels prangen deutlich sichtbar die arabischen Schriftzeichen für *Allah-u-akbar*: »Allah ist groß«. ⁴ Wie die Kinder Levi unter der Führung Moses fallen diese Himmelsboten über die Ungläubigen her, um deren Götzendienst zu sühnen.

Signifikant ist hier das für die Nation of Islam so bezeichnende Nebeneinander von islamischer und jüdisch-christlicher Ikonographie; und die Letztere behält bei genauerem Hinsehen die Oberhand. Denn bei den Krummsäbeln und der arabischen Gebetsformel handelt es sich um die denkbar plakativsten Symbole, um eine Affiliation mit dem Islam darzustellen; die dargestellte biblische Motivik ist demgegenüber ungemein komplexer und zeugt von der innigen Vertrautheit, welche zwischen dem Gestalter des Cover-Gemäldes (und mutmaßlich auch den ihn beauftragenden Dichtern und Musikern) mit jener Religion besteht, welche die Szene doch auszulöschen vorgibt: Die Symbolik affirmiert zugleich, was sie zu zerstören meint. Entsprechend ist die geographische und mythologische Größe »Ägypten« hier in Übereinstimmung mit der alttestamenta-

4 Das Bild schwarzer muslimischer Engel erinnert an das wenige Jahre zuvor publizierte Gedicht »An Angels [*sic*] Prayer« von Lefty Sims: »Send me O' Allah as a / Rampaging fire, to consume, your / Enemy, as I Praise your Name. / [...] O! Originator of the Heavens / and the Earth, I am of those Born / to die, My Desire is to kill a / Devil« (Sims 1968: 379).

rischen Erzählung auch ausschließlich negativ konnotiert: In der jüdisch-christlichen Tradition stehen die Bewohner des Zweistromlandes für die Unterdrücker der Israeliten, mit welchen sich die Afro-Amerikaner seit den Zeiten der Sklaverei so häufig identifizierten.

Die positive, rückwärtsgewandte Utopie, welche Ägypten als Sitz einer der europäischen Zivilisation vorangehenden Hochkultur auf afrikanischem Boden für zahlreiche Afro-Amerikaner darstellte (der Last Poet Abiodun Oyewole etwa nannte seinen ersten Sohn »Pharoah«), ist zugunsten dieser christlichen Ikonographie völlig ausgeblendet: In der metonymischen Verkürzung auf Ägypten ist Afrika hier denkbar negativ konnotiert. Bei den von den sinistren ägyptischen Totengottheiten unterworfenen amerikanischen Götzendienern mag es sich hingegen nicht nur um Euro-Amerikaner handeln, sondern ebenso um integrierte, von den Verlockungen des modernen Babylon verblendete Afro-Amerikaner. Die Last Poets sprechen von diesem Teil der schwarzen Bevölkerung, in Aneignung der Terminologie rassistischer Weißer, provokativ von »niggers« – zum Beispiel in ihrem Djali-Gedicht »Run Nigger«. Um diesen millennialistischen Proto-Rap sowie die Implikationen, welche die Verwendung des »troublesome word« *nigger* mit sich bringt, soll es im Folgenden gehen (Kennedy 2003).

»Run Nigger«

Im Œuvre der Last Poets gibt es eine ganze Reihe von »Nigger« poems«, wie Abiodun Oyewole sie nennt, welche das fragliche Wort bereits im Titel tragen: »Niggers Are Scared of Revolution« aus der Feder von Umar Bin Hassan; »Niggers Are Untogether People« von Gylan Kain; »Die Nigga Die« von David Nelson (vgl. Oyewole/Bin Hassan/Green 1996: 48-49). »Run Nigger« nimmt innerhalb dieser Gruppe von Gedichten insofern eine Sonderstellung ein, als es die allererste, selbstbetitelte Platte der Last Poets aus dem Jahr 1970 eröffnet und somit als eine Art Standortbestimmung oder Kriegserklärung gelesen werden kann. Sein Titel gemahnt an einen afro-amerikanischen Folk-Song aus den 1830er Jahren, der vermutlich kurz nach dem niedergeschlagenen Sklavenaufstand unter Nat Turner entstand, und welcher den aufgrund dieses Aufstands verstärkten Patrouillen mit Ironie und millennialistischer Erlöschungshoffnung begegnete:

O, run, nigger, run! De patter-roller ketch you.

Run, nigger, run! hit's almost day!

[...]

But some er dese days my time will come,
 I'll year dat bugle, I'll year dat drum,
 I'll see dem armies a-marchin' along,
 I'll lif' my head en jine der song –
 I'll dine no mo' behin' dat tree,
 W'en de angels flock fer to wait on me! (Lomax/Lomax 1951: 228-231)

Anders als in diesem Lied steht bei dem Fluchtaufruf der Last Poets jedoch keine postmillennialistische Verheißung, sondern eine prämillennialistische Drohkulisse im Vordergrund – die Einsicht nämlich, dass die Zeit endlich sei und ihr Abschluss unmittelbar bevorstehe:

I understand that time is running out,
 I understand that time is running out,
 I understand that time is running out,

wie Abiodun Oyewole in steigender Geschwindigkeit und Eindringlichkeit zu Beginn des Gedichts skandiert, während der Perkussionist Nilija einen unruhigen, triolischen Rhythmus auf der Conga schlägt und Umar Bin Hassan (damals noch Omar Ben Hassen) und Alafia Pudim im Hintergrund durch ein stetiges, auf die Viertelnoten gesprochenes »tic-toc, tic-toc« das unwiderrufliche Verstreichen der Zeit hörbar werden lassen (The Last Poets 1970a).

Dass die Verknappung der Zeitressourcen eng mit dem Schicksal der Afro-Amerikaner beziehungsweise deren Verhältnis zu (weißen) Autoritäten assoziiert ist, macht die unmittelbar darauf folgende Metapher deutlich, welche das Davonlaufen der Zeit mit der Flucht der im Titel genannten *niggers* vor der Polizei vergleicht: »I understand that time is running out, / Running out as hastily as niggers run from the Man«. Die daran anschließenden Zeilen illustrieren jedoch, dass erstens auch innerhalb der afro-amerikanischen Community ein Riss verläuft, dass dies also kein schlichter Schwarz/Weiß-Antagonismus ist; und dass zweitens nicht die Zeit »an sich« ausläuft, sondern dass das bevorstehende Ende nur bestimmte Phänomene betrifft:

Time is running out on our natural habits,
 Time is running out on lifeless serpents
 Reigning over a living kingdom,
 Time is running out of talks, marches, tunes, chants and all kinds of prayers,
 Time is running out of time.
 I heard someone say things were changing (change change changing)

From brown to black,
Time is running out on bullshit changes.

Das Bild der *serpents*, deren Herrschaftszeit bald vorbei sei, erinnert einerseits an die Einkerkierung des Antichristen zu Beginn des Millenniums. Andererseits ruft das Motiv der Schlange auch die Vorstellung eines paradiesischen Urzustands wach, in dem noch ein Leben gemäß »natürlicher Gepflogenheiten« (*natural habits*) möglich war – also vermutlich vor der Entführung der Afrikaner in die Sklaverei oder, gemäß der Kosmogonie der Nation of Islam, vor Yacubs Sündenfall; *lifeless serpents* bezeichnet in der Rhetorik der Nation of Islam die teuflische weiße Brut des verrückten Wissenschaftlers.

Doch nicht nur für diese Schlangen rinnt der Sand durch das kosmische Stundenglas, sondern auch für »talks, marches, tunes, chants and all kinds of prayers«, welche zusammen mit allem Gerede von allmählichem Wandel brüsk als »bullshit changes« abgetan werden – ein Seitenhieb auf die Verhandlungen, Demonstrationen, Lieder und Gebete christlicher Afro-Amerikaner wie Martin Luther King oder von Gruppierungen wie der National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), welche – anders als die Nation of Islam mit ihrer Strategie der Separation vom weißen Amerika – die postmillennialistische Vorstellung einer integrierten, multi-ethnischen Gesellschaft predigten. Die folgenden Vergleiche illustrieren, warum es für solche Veränderungen nach Meinung der Last Poets zu spät ist, wie rasend schnell nämlich die Zeit vergeht. Zugleich sorgen sie für ein gehöriges Maß an *comic relief* – sie sind gewissermaßen die Zuckerglasur, welche die bittere Pille der militanten Botschaft genießbar macht. Die Zeit ist

Running out like a bush fire in a dry forest,
Like a murderer from the scene of a crime,
Like a little roach from DDT,
Running out like big niggers run on a football field.

Der *tenor*, jenes Wort also, welches die Vergleiche illustrieren sollen, ist »running out« – doch kommt man als Hörer/in oder Leser/in nicht umhin, die zugehörigen *vehicles* auch auf den angesprochenen Läufer aus dem Gedichttitel zu übertragen, zumal das Tertium Comparationis (alle genannten Bilder illustrieren die Schnelligkeit) stets das gleiche ist. Der von den Last Poets beschimpfte »nigger«, so die sich aufdrängende Assoziationskette, ist so verheerend wie ein sommerlicher Waldbrand, ist so gewaltsam wie ein Mörder, ist so ekelhaft wie eine Kakerlake, ist so kräftig und doch zugleich – im übertragenen Sinn – so rückgratlos wie

ein schwarzer Footballspieler: Die »big niggers«, welche es aufgrund ihrer sportlichen Fähigkeiten innerhalb der weißen Welt »zu etwas gebracht« haben, stehen für das Einfügen in das Prokrustesbett afro-amerikanischer Aufstiegschancen, welche sich traditionellerweise auf den Sport und den Entertainment-Sektor beschränkten.

Zugleich liefern die rennenden Footballspieler das Stichwort für den *tipping point* des Stückes – jenen Moment, der in der Bildhaftigkeit Willie Kgositsiles »aus dem Mutterleib der Zeit schlüpft«. Nach dem Halbsatz »Running out like big niggers run on a football field« verstummt nämlich das beständige »tic-toc, tic-toc« der beiden Begleitstimmen mit einem Mal, die Zeit steht für einen Augenblick still ... und dann brüllen alle drei Dichter gemeinsam den Titel des Stückes, während die sie begleitende Perkussion stakkatohaft anschwillt:

Run nigger! Screwin' your woman!
 Run nigger! Whippin' your ass!
 Run nigger! Stealin' your culture!
 Run nigger! Takin' your life!
 Run nigger! Killin' your children!
 Run nigger! Run like you run when
 The liquor store is closing and it's Saturday night!
 Run nigger! 'Cause time is running.

Der angesprochene »nigger«, so die Unterstellung der Sprecher, denkt nur an Sex, er verhökert seine eigene Kultur, er tötet (sei es durch kulturellen Ausverkauf, sei es durch *black-on-black violence* oder durch Alkohol und Drogen) sich selbst und seine Nachkommen, und er setzt sich überhaupt nur dann etwas schneller in Bewegung, wenn es gilt, am Samstagabend kurz vor Ladenschluss noch Alkohol zu kaufen. Dabei sollte er lieber versuchen, im wahrsten Sinne des Wortes »auf der Höhe der Zeit« zu bleiben, mit dieser Schritt zu halten, ihre Zeichen zu lesen, bevor es zu spät ist:

Run like time,
 Never yielding or forgiving,
 Moving forward in direct pattern
 Of progressive movement,
 Never warning or relinquishing,
 Time is running running running
 Running running running
 Time's done run out!

Denn anders als der Adressat, das machen diese finalen Zeilen deutlich, rennt die Zeit immer weiter: unerbittlich, bis zur Apokalypse, bis zu ihrem *terminus* und *telos*, bis zum Ende des Stücks, wenn alle drei Stimmen und die Trommel nach einem gewaltigen Crescendo mit einem Schlag verstummen. Da Zeit stets diskursiv geprägt ist, da sie ganz aus dem Reden über ›Zeit‹ besteht, hört mit dem letzten Wort auch sie selbst auf, wie Abiodun Oyewole apodiktisch verkündet: »Time's done run out!« Ein weiteres performatives Paradox des millennialistischen Diskurses: Solange man vom Ende spricht, ist es noch nicht da – wenn es aber da ist, gibt es niemanden mehr, der von ihm sprechen könnte.

›Nigger‹

Das Wort *nigger*, das im Zentrum des Textes steht und dem, wenn man den Last Poets folgen möchte, das baldige Ende droht, ist ebenso problematisch wie schillernd. Gerade im African American Vernacular English kann es sowohl negative als auch positive Konnotationen haben – Geneva Smitherman etwa unterscheidet in ihrem Buch *Black Talk* sieben verschiedene *usages* von *nigger* beziehungsweise *nigga*, wie das Wort häufig in HipHop-Kreisen geschrieben wird, um es von weißen Verwendungen des Wortes abzusetzen (vgl. Smitherman 2000: 210-212). Für Abiodun Oyewole war es gerade aufgrund dieser Vieldeutigkeit Ende der 1960er Jahre ein »key word«: »Nigger was the embodiment of all the anger, frustration, joy and pain of being Black in America. [...] With all the color, attitude, excitement, strength, and shame, we knew we could not build a movement on Niggers or Niggerisms, although the concept of Nigger was constantly being redefined« (Oyewole/Bin Hassan/Green 1996: 48-49). Am deutlichsten illustriert die schizophrene Mannigfaltigkeit dieses Wortes wohl Umar Bin Hassans Gedicht »Niggers Are Scared of Revolution«, in welchem der Sprecher die angesprochenen »Niggers« zwar für ihre Hasenfüßigkeit, ihre Großmäuligkeit, ihre Furcht vor gewaltsamen Umwälzungen verdammt, sich aber gleichzeitig als einer der ihren begreift:

Niggers love everything but themselves,
But I'm a lover, too, yes I'm a lover, too,
I love niggers, I love niggers, I love niggers,
Because niggers are me,

[...]

But there is one thing about niggers I do not love:
Niggers are scared of revolution. (The Last Poets 1970b)

Dieses Wort, an dem sich so viele Emotionen, so viele historische Erfahrungen abgelagert haben, stand also, als »Run Nigger« geschrieben wurde, für ein überkommenes Konzept von *African-American-ness* – für eine Form afro-amerikanischer Identität, die nicht einmal die Jahrhunderte alte, von Sklavenhaltern geprägte derogative Bezeichnung hat abschütteln können.⁵ Strukturell ähnelt das Konzept des »Niggerism« damit jenem des geistigen Todes aus den Lehren Elijah Muhammads sowie der Nation of Gods and Earths. Die intensive Auseinandersetzung der Last Poets mit »Niggers« und »Niggerisms« weist zudem wiederum auf ihre Anfänge im intellektuellen Klima des Black Arts Movement hin: »Unlike the leaders of the Harlem Renaissance«, schreibt Lorenzo Thomas, »participants in the Black Arts Movement were less concerned with how others viewed African-Americans than what we thought of ourselves« (Thomas 1995: 64). Aus dieser Epoche stammt auch die wohl bitterste und in ihrer Vulgarität kaum noch steigerbare apokalyptische Attacke eines afro-amerikanischen Dichters gegen angepasste »Niggas«:

you rotten motherfuckin bastards
murder yourselves again and again
and call it life [...]

[...]

you are the dumbest thing
on the earth the slimiest
most rotten thing in the universe
you motherfuckin germ
you konk-haired blood suckin punks

[...]

I hope you are smothered
in the fall of a huge yellow moon. (Smith 1968: 286)

Die konfrontative Auseinandersetzung, die sich vormals zumeist zwischen Schwarzen und Weißen abgespielt hatte, fand nun, in den 1960ern, auch zunehmend innerhalb der afro-amerikanischen Community statt; und mit ihr wurde die weiße Beleidigungsformel *nigger* in den afro-amerikanischen Diskurs gepfropft, wo sie im Lauf der folgenden Jahrzehnte verschiedene semantische Früchte tragen sollte.

5 Das Wort *nigger* – von lateinisch *niger*, »schwarz« – wurde noch im 18. Jahrhundert bisweilen als neutrale Bezeichnung für Afro-Amerikaner benutzt; etwa (als »niger«) in Samuel Sewalls Anti-Sklaverei-Traktat *The Selling of Joseph*. Fest steht jedoch, dass das Wort schon um 1830 als Beleidigung weit verbreitet war (vgl. Kennedy 2003: 4).

Der Text »Run Nigger« ist emblematisch für jene Epoche am Ende der Civil Rights-Ära, in der die HipHop-Kultur ihren Anfang nahm: Die meisten institutionellen Hürden zwischen den Afro-Amerikanern und dem American Dream waren zwar gefallen, die Jim Crow-Gesetzgebung war endlich abgeschafft worden; doch viele Rassismen – symbolisiert in dem Wort *nigger*, das die Jahrhunderte lange Geschichte vorenthaltener Bürger- und Menschenrechte in sich trägt – lebten weiter fort. »Run Nigger« appelliert nun daran, nicht an diesem Punkt der *De-jure*-Gleichberechtigung stehen zu bleiben, sondern sie auch *de facto* zu vollziehen: sich also teleologisch immer weiter innerhalb der US-amerikanischen Gesellschaft voran zu bewegen, wie die Geschichte, wie die Zeit, die ja auch nicht stillsteht (»Moving forward in direct pattern / Of progressive movement«), bis zu ihrem Ende, ihrer Erfüllung – bis das Konzept des minderwertigen *niggers* nicht mehr existiert.

In der Tat hat das Wort *nigger/nigga* in der HipHop-Kultur, wo es prominent und häufig verwendet wird, inzwischen radikale Umdeutungen erfahren – Umdeutungen, die etwas über die politische und soziale Verfasstheit jener »post-soul kids« (George 1999: xi) aussagen, welche die Geburt des HipHop begleiteten; einer Generation von Afro-Amerikanern, die den Kampf um die Bürgerrechte nicht mehr miterlebt hatte, die dafür aber mit dem Kampf gegen polizeiliche Brutalität und Willkür, zwischen rivalisierenden Straßengangs, um und gegen Crack-Kokain aufwuchs. Wie Robin D.G. Kelley hinweist, ist *nigga* inzwischen häufig gar kein ethnisch konnotierter Begriff mehr, sondern steht eher für eine »ghettozentrische Identität«, für ein bestimmtes soziales Stratum: »Above all, »Nigga« speaks to a collective identity shaped by class consciousness, the character of inner-city space, police repression, poverty, and the constant threat of intraracial violence fed by a dying economy« (Kelley 1996: 137). Das Wort bezeichnet also gar nicht unbedingt Afro-Amerikaner, sondern kann generell für Angehörige einer Minorität oder der Unterschicht stehen, ganz gleich welcher Ethnie. Sein Gebrauch von Seiten weißer Amerikaner in inter-ethnischen Kommunikationen ist dennoch weiterhin mit einem Tabu belegt; selbst ein Rapper wie Eminem, dessen Texte sich sonst durch eine radikale Poetik der Grenzüberschreitung auszeichnen, vermeidet das Wort und erklärte in einem Interview kategorisch, es sei »not even in my vocabulary« (zitiert in Kennedy 2003: 41; vgl. Werner 2005).

Wird *nigger/nigga* ethnisch-spezifisch von Afro-Amerikanern für Afro-Amerikaner gebraucht, so reicht die Bandbreite seiner möglichen Konnotationen von der positiven Neubesetzung und Umdeutung über die wertneutrale Verwendung (als generisches Synonym für »Afro-Amerikaner«) bis hin zur stolzen Appropriation seiner negativ-rassistischen

Bedeutung – oft zur eigenen Abgrenzung von der afro-amerikanischen Bourgeoisie.⁶ Der Rapper Tupac Shakur etwa wertete das einstige Schimpfwort positiv um und argumentierte auf seinem Album *2Pac-alypse Now*, *Nigga* sei ein Akronym und stehe für »N.ever I.gnorant, G.etting G.oals A.ccomplished« (Shakur 1998) – hier zeigt sich wiederum der Einfluss des Supreme Alphabet, jener unter Anhängern der Nation of Gods and Earths populären Form der esoterischen Schrift-exegese. Busta Rhymes benutzt den Begriff weitgehend wertneutral im Sinne von »African-American« – ganz gleich, ob er von seinen Glaubensgenossen, den *live niggas* (HipHop-Jargon für Five Percenters), spricht oder von seinen Kontrahenten. Ice-T hingegen ergreift die stereotype Maske, die ihm das rassistische US-Amerika zuwirft, mit beiden Händen und stülpt sie sich lustvoll über. Er re-konstruiert so die dominante Zuschreibung »des Afro-Amerikaners« als gewalttätigem, pathologischem *bad nigger* und stilisiert sie zur karikaturhaften Fratze, stellt aber zugleich heraus, dass etwaige Ähnlichkeiten mit solchen rassistischen Klischees eine Folge der unmenschlichen Lebensverhältnisse in den schwarzen Ghettos der Innenstädte wie South Central Los Angeles (dem kriminellen *locus classicus* des Westküsten-*gangsta*-Raps) sind:

Damn right I'm a nigger, and I don't care what you are,
 'Cause I'm a capital N, I, double G, E, R,
 Black people might get mad, 'cause they don't see
 That they're looked upon as a nigger just like me.
 I'm a nigger, not a colored man or a black
 Or a Negro or an Afro-American – I'm all that,
 Yes, I was born in America, true,
 But does South Central look like America to you? (Ice-T 1991)

Ice-T sieht sich damit in der Nachfolge der so genannten »field niggers«, jener Sklaven, die auf dem Feld arbeiteten und daher weniger der Kontrolle ihrer weißen Herren unterworfen waren als ihre im Haus arbeitenden Genossen:

The house nigger would be the one who was inside making the beds, cooking the food, kissing ass. The field nigger was in the field fuckin' shit up. They

6 Damit eine solche modifizierte Anrufung gelingt, müssen – wie Judith Butler in Bezug auf verletzende *hate speech* schreibt – »die Bedeutungen, die der Sprechakt erlangt, und die Effekte, die er ausübt, seine beabsichtigten Bedeutungen und Effekte übersteigen. Außerdem darf der Kontext, den er erhält, sich nicht genau mit dem Kontext decken, dem er ursprünglich entstammt [...]« (Butler 2001: 28).

wouldn't conform. They were the real niggers. I wear that term like a badge of honor. If some square Tom politician is not a nigger, then I *am* a nigger, you understand? [...] I'm the worst side of it. The field niggers are my niggers. (Ice-T 1994: 104-105)

Sich selbst als *nigger* zu bezeichnen ist hier eine finale, erschöpfte Geste des *self-empowerment*: die radikale Konsequenz, einen Begriff, über den man keine Definitionshoheit gewinnen zu können meint, in seiner negativen Dimension überzuerfüllen und zudem auch noch auf sich selbst anzuwenden. Wie Bruce A. Jacobs schreibt: »To proclaim oneself a nigger is to declare to the disapproving mainstream, ›You can't fire me. I quit« (Jacobs 1999: 102). Wer sich selbst verbal stigmatisiert, nimmt seinen Gegnern gewissermaßen den diskriminatorischen Wind aus den Segeln. Zugleich macht er durch eine solche Kontextverschiebung auf die Kontingenz jeglicher Zeichen und Bezeichnungen aufmerksam: Aus dem Munde eines Beschimpften hallt ein Schimpfwort scheinbar identisch, doch stets mit veränderten Bedeutungen zurück.

Wie wir sehen, hat das so genannte »N-Word« vom militanten Proto-Rap der Last Poets bis hin zum *gangsta*-Rap eines Tupac Shakur oder Ice-T einen weiten semantischen Weg zurückgelegt – und auch die musikalischen und technischen Grundlagen der afro-amerikanischen *orature* veränderten sich in diesen wenigen Jahrzehnten grundlegend. Wie das Genre der HipHop-Musik sowie der moderne Rap (das heißt der über die HipHop-Musik vorgetragene Sprechgesang) entstanden, davon handelt das folgende Kapitel.

»Rhymes from now to doomsday«: Der Anfang des Rap⁷

Die Last Poets werden zwar immer wieder von zahllosen Rappern als wichtiges Vorbild genannt, sie waren aber noch keine Rapper im heutigen Sinne des Wortes. Die Bedeutung des Verbums *to rap*, welches ursprünglich ein physisches Zuschlagen, besonders mit einer Waffe, bezeichnete, wurde im Lauf der 1960er Jahre im African American Standard English semantisch in Richtung eines sprachlichen Schlagabtausches erweitert. Es beschrieb nun vor allem den verbalen Kampf um die Aufmerksamkeit oder Zuneigung einer Frau: »[O]ne needs to throw a lively ›rap‹ when he is ›putting the make on a broad«, wie das Oxford English Dictionary den ersten schriftlich festgehaltenen Gebrauch des Wortes aus dem Jahr 1967 dokumentiert (Oxford English Dictionary 1989: XIII,

7 Grandmaster Flash, zitiert in Toop 2000: 72.

184, I.5.b). Doch erst im Jahr 1979 bezeichneten sich drei junge New Yorker erstmalig als »rappers«, und ihren Stil als »rappin'«:

I said a hip hop the hippie
the hippie to the hip hip hop ah-you don't stop the rock it to the bang bang
boogie say up jumped the boogie to the rhythm of the boogie the beat
now what you hear is not a test I'm rappin' to the beat. (Sugarhill Gang 1992)

Auch wenn das hier anzitierte »Rappers Delight« von der bis dato völlig unbekannten Gruppe Sugarhill Gang streng genommen nicht die allererste Rap-Veröffentlichung darstellt – kurz zuvor war auf der B-Seite einer Single der Fatback Band ein Rap namens »King Tim III (Personality Jock)« erschienen –, so ist es doch das Stück, welches im kollektiven musikhistorischen Gedächtnis die Geburtsstunde des modernen Sprechgesangs markiert. Der Musikkritiker Nelson George erinnert sich: »[...] »Rapper's Delight« was a tidal wave. The song's title gave the uptown MCs the title »rappers,« which has stuck, even though many old-schoolers disdain the rap label to this day and continue to favor MC« (George 1999: 29).⁸

Neben der Definition des eigenen Tuns als *rappin'* stechen aus der weitgehend sinnfrei-lautmalerischen Wortmusik der Sugarhill Gang (die sich unter anderem auf afro-amerikanische Traditionen wie den Scat-Gesang zurückführen lässt) vor allem zwei Worte hervor, welche der musikalischen Grundlage für den Sprechgesang der Rapper oder MCs ihren Namen gegeben haben: *hip* und *hop*, »Hüfte« und »Hüpfen« – die beiden Begriffe deuten auf den körperzugewandten, zelebrierenden Charakter der HipHop-Musik hin. Das Begriffspaar war vermutlich schon Anfang der siebziger Jahre von Lovebug Starski, einem DJ aus der South Bronx, der während des Plattenauflegens stets die gleiche *catch-phrase* zur Anfeuerung der Tanzenden verwendete, zusammengeführt worden: »hip hop you don't stop that makes your body rock« (vgl. Keyes 1996: 231). Doch erst von Afrika Bambaataa, der zusammen mit den DJs Grandmaster Flash und Clive »Kool Herc« Campbell als »Holy Trinity« des HipHop gilt, wurde das Begriffspaar populär gemacht (George 1999: 57).

Der Einfluss von Grandmaster Flash (Joseph Saddler) erstreckt sich vor allem auf die handwerkliche Seite des *deejaying*: Er war es, der das Scratching (das rhythmische Vor- und Zurückreißen einer sich drehenden Schallplatte) perfektionierte und andere technische Neuerungen wie das so genannte *break spinning* und das *punch phrasing* (kurze, rhythmische

8 Tricia Rose hebt vor allem die kommerzielle Bedeutung dieses Songs hervor: »»Rapper's Delight« changed everything; most important, it solidified rap's commercial status« (Rose 1994: 56).

Einwürfe von Klang-Fragmenten von einer zweiten Schallplatte) erfand (vgl. Toop 2000: 62-64). Kool Herc war 1967 aus Kingston, Jamaika in die Bronx gezogen und hatte maßgeblich dazu beigetragen, die jamaikanische *soundsystem*-Kultur auch in New York populär zu machen – dies gelang ihm nicht zuletzt dank seiner so genannten »Herculords«, einem mächtigen Lautsprecher-Set, das angeblich alle anderen Verstärkeranlagen in der Bronx zu übertönen vermochte (vgl. Rose 1994: 52). Zudem brachte Campbell aus seiner Heimat die *toasting*-Tradition der jamaikanischen Reggae-DJs mit: jene bis dato spezifisch karibische Eigenheit, über die instrumentale B-Seite einer Reggae-Single (die so genannte *double* oder *dub version* des Originalsongs) in einer Art rhythmischem Singsang eigene Texte zu deklamieren. Allerdings bemerkte Kool Herc schnell, dass die Reggae-Platten mit ihrer starken Betonung des *down-beat* (dem jeweils zweiten und vierten Schlag eines Viervierteltakts) den musikalischen Sensibilitäten seiner Zuhörer/innen und Tänzer/innen widersprachen. »He knew that a lot of American blacks were not getting into the reggae of his country«, erinnert sich Afrika Bambaataa. »He took the same thing that they was doing – toasting – and did it with American records, Latin or records with beats« (zitiert in Toop 2000: 69).⁹

Allerdings toastete Kool Herc nicht nur selbst, er beschäftigte auch einen so genannten *Master of Ceremonies*, also »Zeremonienmeister« oder kurz MC, namens Coke La Rock. Dies entsprach den zunehmenden Anforderungen, die an die technischen Fähigkeiten eines DJs gestellt wurden, und welche ihm wenig Zeit ließen, neben seiner Arbeit an den Plattentellern diese auch noch zu kommentieren. Nicht zuletzt erlaubte die Arbeitsteilung den MCs auch eine größere Bandbreite an Themen und zunehmende verbale Virtuosität bei deren Ausarbeitung: Waren die Kommentare der MCs zunächst weitestgehend funktionaler Natur gewesen – hatten sie also vor allem der Anfeuerung der Tanzenden gedient oder dazu, den Ruhm des DJs oder seines Zeremonienmeisters zu mehren (»Rapper's Delight« etwa konserviert diese frühe Form der situationsbezogenen MC-Zuschauer-Interaktion) –, so wurden ihre Texte schnell komplexer, narrativer; und die MCs oder Rapper, welche zuvor im Schatten der DJs gestanden waren, wurden zu eigenständigen Künstlerpersönlichkeiten und Stars.

9 Die jamaikanische *toasting*-Tradition war wiederum vom Stil afro-amerikanischer Radio-DJs beeinflusst – ein weiteres Indiz für die kulturelle Verwobenheit des Black Atlantic.

Deejaying, Sampling und die Frage der auktorialen Originalität

Die orale Kunstform des Rap stammt also aus der New Yorker DJ-Kultur, aus dem Umfeld der *yard parties*, welche unter einfachsten Bedingungen auf Schulhöfen, in Parks, an Straßenecken oder in Turnhallen abgehalten wurden (emblematisch steht hierfür das nostalgisch verklarte Bild der angezapften Straßenlaterne, die den Strom für den Verstärker liefert). Am Anfang und im Zentrum der die Rap-Tiraden untermalenden HipHop-Musik steht wiederum der Rhythmus, der *beat*, aber nicht jener eines Schlagzeugs wie im Jazz oder einer live gespielten Conga wie bei den Last Poets, sondern der Grundrhythmus einer bereits bestehenden Aufnahme: meist eine perkussive »Pause« (*break*) zwischen zwei Strophen, jener Moment, wenn die Erzählung innehält und das Lied auf sein rhythmisches Skelett reduziert ist – ein Segment von wenigen Takten, das als so genannter *break beat* isoliert und mithilfe zweier Plattenspieler, auf denen alternierend die gleiche Phrase abgespielt wird, beliebig verlängert werden kann.

Sozio-ökonomisch ist diese Entwicklung – weg von live gespielten Instrumenten, hin zur audiomechanischen Wiedergabe – wohl als ein Resultat des wirtschaftlichen Niedergangs der Bronx zu betrachten: Nicht zuletzt führten vermutlich radikale Einschnitte in die Musiklehrpläne des New Yorker *public school system* dazu, dass im Lauf der 1970er Jahre immer weniger Jugendliche ein Instrument erlernen konnten und sich ihre musikalische Kreativität daher auf andere Bereiche verlagerte; vorzugsweise auf die Aneignung bereits eingespielter, bestehender Sounds (vgl. Keyes 1996: 227). Zugleich ist dieses Verfahren der Zitation und Verfremdung bestehender musikalischer Motive jedoch auch eine Fortführung traditioneller Jazz-Strategien mit anderen Mitteln – wie David Toop formuliert: »The beauty of dismembering hits lies in displacing familiarity. It gives the same thrill that visitors to Minton's Playhouse must have felt in the 1940s hearing Charlie Parker carve up standards like ›I Got Rhythm‹« (Toop 2000: 18).

Dass Toop hier den Bebop-Übervater Charlie Parker und jenen New Yorker Jazz-Club, der für seine hochkarätigen Jam-Sessions berühmt war, als Ahnenreihe des *deejaying* benennt, ist bemerkenswert; musste sich die Aneignung fremder Sounds – sei es durch die Assemblage analoger *sound-bites* mittels Vinyl-Platten, sei es später durch digitales Sampling – doch lange des Vorwurfs erwehren, es handle sich bei ihr um (in der Formulierung Mark Derys) »the musical equivalent of shoplifting« (zitiert in Walser 1995: 196). Zwar hatte es schon seit den späten 1970er Jahren Synthesizer mit musikalischen Speicherfunktionen

gegeben; doch erst ab 1981, mit der Einführung des leistungsfähigen E-mu Emulator, wurde Sampling zu einer ästhetisch und bisweilen auch strafrechtlich relevanten Größe. Die inkriminierten DJs und Produzenten waren sich indes aufgrund ihrer künstlerischen Sozialisation häufig gar keiner Straftat bewusst, wie Nelson George schreibt: »[A] hip hop producer, whose sonic aesthetic was molded by the use of break beats from old records pulled from dirty crates, wasn't embarrassed to be using somebody else's sounds. Recontextualizing someone else's sounds was, after all, how hip hop started« (George 1999: 92).

Der aufgrund solcher Aneignungsstrategien häufig an die Adresse des HipHop gerichtete Vorwurf der mangelnden Originalität, ja des künstlerischen Parasitentums oder gar Diebstahls ist inzwischen erheblich modifiziert worden. So unterscheidet etwa Andrew Goodwin drei Formen der digitalen *bricolage*, welche sich nicht nur hinsichtlich des Grades der Verschleierung der Prä-Texte, sondern auch durch ihre (unterstellte) Motivation unterscheiden: 1. Unverhohlenen, rein ökonomisch motivierten Plagiarismus. 2. Dekonstruktivistisch-spielerisches Sampling, welches die Herkunft seiner Quellen nicht verneint, sich aber dennoch innerhalb der Spielregeln des Mainstream-Popgeschäfts bewegt; und 3. Sampling, das geradezu von einer »politics [...] of stealing« motiviert ist, welches die Aneignung über den/die Autor/in stellt und vielmehr nach der Existenzweise und Bedeutungsproduktion seines/ihres Werkes in der Gegenwart fragt (Goodwin 1990: 270-271). Man könnte diese Form als eine Art »Foucauldianisches Sampling« bezeichnen; um mit Michel Foucault zu sprechen, der mit Samuel Beckett spricht: »Wen kümmert's, wer spricht?« (Foucault 1995: 247).

Hank Shocklee, der Kopf der so genannten Bomb Squad, des Produzententeams von Public Enemy, sieht die Sache schlicht pragmatisch – er betrachtet Sampling einfach als eine andere Form des Musizierens: »Let's be realistic here. There are only so many chords you can come up with. Everybody's copying variations anyway. The difference is we're taking it from the record and manipulating it into something else. That's another type of musicianship« (zitiert in Walser 1995: 196).

Die vehementeste Apologie des Sampling stammt aber vermutlich von dem Philosophen und Rap-Fan Richard Shusterman. Er preist Sampling als postmoderne Kunst-Technik *par excellence*, welche dank ihres dialogischen, immanent intertextuellen Charakters in der Lage sei, überkommene romantische und modernistische Konzepte wie den Kult auktorialer Originalität sowie die Vorstellung von der Einheit und Abschließbarkeit eines Kunstwerks zu hinterfragen.¹⁰ Indem HipHop-Stü-

10 In dieser Hinsicht stellt Sampling auch eine konsequente Fortführung westafrikanischer und früher afro-amerikanischer Musiktraditionen dar:

cke durch Strategien der digitalen Aneignung immer wieder auf vorangegangene Werke Bezug nehmen (und indem sie ihre Endlichkeit in den Texten thematisieren), so Shusterman, stellen sie ihren Status als eigenständige und dauerhafte Kunstwerke in Frage: »In contrast to the standard view that »a poem is forever«, rap highlights the artwork's temporality and likely impermanence: not only by appropriative deconstructions, but by explicitly thematizing its own temporality in its lyrics« (Shusterman 1991: 619).¹¹ Jedes HipHop-Stück bildet in gewisser Weise nur ein weiteres Glied in einer Kette von Aneignungen – so lange, bis die Traditionskette bricht.

Wenn man der Argumentation der Geschichtswissenschaftlerin und HipHop-Theoretikerin Tricia Rose folgen möchte, reflektierte der HipHop nämlich von Anfang an formal stets die Möglichkeit seines Endes, eines radikalen Bruchs, der Apokalypse. Rose greift dafür die Terminologie von Arthur Jafa auf, demzufolge sich die HipHop-Kultur in drei ästhetische Grundkategorien fassen lässt: *Flow* – das ist zum Beispiel die geschmeidige Kontinuität einer rhythmisch komplexen Rap-Performance. *Layering* – das kann das Aufeinanderschichten verschiedener Plattenaufnahmen oder Samples sein. *Rupture* – das ist der plötzliche Bruch, beispielsweise durch das unvermittelte Scratching der Schallplatte durch den DJ. Rose liest die Bündelung dieser drei Kategorien in der HipHop-Musik nun als ästhetische Blaupause für soziale Veränderungen, als Ausdruck eines, wenn man so will, beständig liminoiden Lebensgefühls: »[C]reate sustaining narratives, accumulate them, layer, embellish, and transform them. However, be also prepared for rupture, find pleasure in it, in fact, *plan on* social rupture. When these ruptures occur, use them in creative ways that will prepare you for a future in which survival will demand a sudden shift in ground tactics« (Rose 1994: 39). Mag der verbale *flow* eines Rappers also noch so sanft sein, mag das gekonnte *layering* von Samples und Sounds noch so ein stabiles musikalisches Gerüst vorgaukeln: Jeden Augenblick, so legt die HipHop-Ästhetik nahe, kann eine *rupture* (oder auch Rapture?) auftreten, jeden Moment kann die Na-

Auch in diesen ging es nicht so sehr um »Originalität« im westlichen, romantischen Sinne, sondern vielmehr um die kreative Weiterverarbeitung bereits bestehender Stücke, um die Collagierung von »snippets of materials from preexistent songs to compose new ones« (Southern ³1997: 185).

- 11 Die Literaturwissenschaftlerin Linda Hutcheon verwendet Sampling gar als Leitmetapher für ein neues, »relationalistisches« Verständnis akademischen Arbeitens: »Perhaps perversely, I would suggest that something as seemingly bizarre as the digital sampler, used in music production today, is a more accurate and appropriate relational model for what we do than the Romantic idea of individual genius« (Hutcheon 1992: 22-23).

del springen, kann die gegenwärtige Erzählung in die Lüfte gehoben und in einer ungewissen Zukunft wieder aufgesetzt werden.

Aber: *There can be no future without a past*, wie ein gängiges HipHop-Credo verkündet. HipHop-DJs und -Produzenten antizipieren mit ihren Klang-Collagen nicht nur die Möglichkeit tiefgreifender Veränderungen in der Zukunft, sie verwalten auch die musikalische und »oratorische« Vergangenheit: Sie sind »librarians of [...] sound« und ihr Werk ein sorgfältig kuratiertes »sonic flashback museum« (Toop 2000: 65, 169). Public Enemys »Fight the Power« zum Beispiel wird von einem kurzen Sample der 1980er Go-Go-Rap-Gruppe Trouble Funk eröffnet, versammelt dann in einer brachialen Assemblage gleichzeitig Aufnahmen von George Clintons Funkadelic, Sly Stone und den Jacksons, und akzentuiert diese mit zwei isolierten, synkopisch gesetzten Grunzlauten (»uh!«) des *Godfather of Soul*, James Brown (vgl. Walser 1995: 200-203). Das entstehende rhizomatische Gewebe aus verschiedenen Stilen und Epochen transportiert die instrumentale und vokale Vergangenheit Afro-Amerikas in die Gegenwart und versammelt sie dort zu einem stolzen Pantheon performativer Praxis: »Rap thus became an archive of African American culture«, schreibt Christoph Ribat, »where the voices of the past could be heard in the music of the present« (Ribat 2000: 212; vgl. Lipsitz 1994: 21).

Ähnliches gilt für gesamplete Textfragmente, welche ebenfalls dazu neigen, afro-amerikanische (oder zumindest mit der afro-amerikanischen [Musik-]Geschichte vertraute) Hörer/innen zu privilegieren. Samples mit prägnanten Ausschnitten aus Malcolm-X-Reden etwa gehören gewissermaßen zur Grundausrüstung eines politisch ambitionierten HipHop-Albums – von den Jungle Brothers über Paris bis hin zu Ice Cube reicht die Liste jener Rapper, welche dem einstigen *minister* der Nation of Islam ihre Reverenz erweisen, indem sie ihn auf ihre Soundcollagen pflanzen und damit zu einem virtuellen Gruppenmitglied machen. Oft genügt dabei eine kurze Phrase – zum Beispiel die häufig gesampleten Formeln »too black« und »too strong« aus Malcolm Xs *Message to the Grass Roots*-Rede vom 10. November 1963 – um der eingeweihten Zuhörerschaft einen historischen Referenzpunkt (und einen anti-integrationistischen Standpunkt) zu eröffnen.¹²

12 »It's just like when you've got some coffee that's too black, which means it's too strong. What do you do? You integrate it with cream, you make it weak. But if you pour too much cream in it, you won't even know you ever had coffee. It used to be hot, it becomes cool. It used to be strong, it becomes weak. It used to wake you up, now it puts you to sleep« (Malcolm X 1990: 16).

Bisweilen werden gar ganze Passagen aus den Texten vorangegangener Rapper in HipHop-Stücke inkorporiert und treten so mit diesen in einen intergenerationellen Dialog. Das 1992 unter dem Eindruck des ersten Golfkriegs entstandene Stück »Bush Killa« des umstrittenen *message rappers* Paris etwa beginnt mit einem Sample aus dem oben besprochenen Last Poets-Gedicht »Run Nigger« – »I understand that time is running out« –, mündet dann aber in eine apokalyptische Attentats-Fantasie, in der die Zeit für den Kriegsherrn George Bush, Sr. ausläuft:

Now who is able to make war with the beast?
It starts with P,
Trumpets sound when I push the program
And set my sight on a serpent man,
Swinging the sword of the righteous,
Make devils drop and they just can't spite this,
[...]
Tolerance is gettin' thinner,
'Cause Iraq never called me nigger,
So what I wanna go off and fight a war for? (Paris 1992)

Das Last Poets-Zitat dient hier zum einen als digitale Hommage, als Verneigung vor den Godfathers of Rap. Zum anderen setzt es gleich zu Beginn des Stücks einen prämillennialistischen Grundton, der dann in vertrauten Akkorden (»the beast«, »trumpets«, »serpent man«) thematisch ausgestaltet wird. Nicht zuletzt eröffnet das Sample aber auch den Dialog mit jener Epoche, in der »Run Nigger« geschrieben wurde: Bezeichnenderweise »samplet« der Text nämlich noch einen weiteren afro-amerikanischen Heroen der 1960er Jahre, Boxweltmeister Muhammad Ali, der den Kriegsdienst in Vietnam (in Übereinstimmung mit den Prinzipien der Nation of Islam, der er kurz zuvor beigetreten war) populärer Überlieferung zufolge mit den Worten »No Viet Cong ever called me Nigger« verweigert hatte (vgl. Lemert 2003: 106-107).¹³

Nicht gegen einen äußeren Feind sollten junge Afro-Amerikaner (die in der US-Armee überproportional vertreten sind) zu Felde ziehen, sondern – wie der Umkehrschluss des Satzes von Muhammad Ali beziehungsweise Paris nahe legt – gegen die Rassisten im eigenen Land. Dass

13 Vermutlich ist dieses berühmt gewordene Zitat allerdings die nachträglich zugespitzte Variation des Satzes »I ain't got no quarrel with them Viet Cong«, den Muhammad Ali gegenüber dem Journalisten Robert Lipsyte geäußert hatte, und welchen er später in einen eigenen »Rap-Song« umformulierte: »Keep asking me, no matter how long. / On the war in Viet Nam, / I sing this song / I ain't got no quarrel with the Viet Cong« (zitiert in Sammons 1988: 200).

diese, wie auch die Falken in der US-Regierung, mit dem Antichristen im Bunde sind, daran lässt die Rückseite von Paris' Albumcover keinen Zweifel: Unter dem berühmten Bild von Joe Rosenthal, das sechs GIs beim Aufrichten einer US-amerikanischen Flagge über der Pazifikinsel Iwo Jima im Februar 1945 zeigt, prangt der Schriftzug »AMERIKKA THE BEAUTIFUL · 666 · SLEEPING WITH THE ENEMY · 666«.

Eines der zentralen Themen des millennialistischen Diskurses ist, wie ich oben gezeigt habe, der Widerstreit zwischen zwei konkurrierenden Autoritäten: zwischen der vorherrschenden (aber dem baldigen Verderben geweihten) weltlichen und der zukünftigen göttlichen. In einem solchen Spannungsverhältnis kann eine weltliche Macht, die sich mit Waffengewalt ihrer Autorität versichert, aus prämillennialistischer Sicht schnell in den Verdacht geraten, mit dem Antichristen gemeinsame Sache zu machen: Denn wer in dieser Welt zu den Ersten gehört, der wird im kommenden Gottesreich mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit einer der Letzten sein. Doch was, wenn im irdischen Kräfteverhältnis ein Patt entsteht? Was, wenn sich alle innerweltlichen Autoritäten verdächtig machen, mit dem Antichristen im Bunde zu stehen? Von einer solchen eschatologischen »no win-Situation« handelt der folgende Text, Afrika Bambaataa und John Lydon's »World Destruction«.

Afrika Bambaataa und John Lydon: »World Destruction«

Der 1960 als Kevin Donovan geborene Afrika Bambaataa Aasim gilt aufgrund seines eklektischen musikalischen Geschmacks innerhalb des *old school*-Rap als der »master of records« (George 1999: 18) – als Archivar internationaler und obskurer Beats und Samples, über die kein anderer DJ in der Bronx verfügte.¹⁴ So war er der erste DJ, der Stücke der deutschen Gruppe Kraftwerk auf *block parties* spielte und sie mit Reden von Malcolm X mischte (vgl. Toop 2000: 130). Auch das apokalyptische *electro funk*-Stück »World Destruction«, welches Bambaataa 1984 – zwei Jahre, bevor die Gruppe Run-D.M.C. durch ihre Aerosmith-Kollaboration »Walk This Way« den Crossover zwischen Rap und weißen Musikgenres hoffähig beziehungsweise Mainstream-kompatibel machte – zusammen mit John Lydon unter dem Namen Time Zone veröffent-

14 Bambaataas *nom de plum* verdankt sich einem afrikanischen Stammesoberhaupt aus dem 19. Jahrhundert, welches durch den britischen Film *Zulu* (1964) einer breiteren Öffentlichkeit bekannt geworden war (vgl. Toop 2000: 56-57).

lichte, reflektiert sein unorthodoxes und breitgefächertes musikalisches Interesse.

Die Wahl von Lydon als Co-Vokalist ist ebenso überraschend wie passend. John Lydon (dessen Name und Habitus, wie Greil Marcus argumentiert, nicht von ungefähr Erinnerungen an den Münsteraner Millenaristen und Wiedertäufer Johann von Leyden wachrufen [vgl. Marcus 1989: 90-94]) war unter dem *nom de guerre* ›Johnny Rotten‹ Sänger der Sex Pistols und eine der charismatischsten Persönlichkeiten der britischen Punk-Bewegung gewesen. Er hatte sich auf der 1977 erschienenen Platte *Never Mind the Bollocks* nicht nur selbst zum Antichristen ausgerufen (»I am an Antichrist, / I am an anarchist« [Sex Pistols 1985a]), sondern auch der Punk-Bewegung ihren bekanntesten Slogan gegeben, welcher das apokalyptische Denken ›in eine Nusschale«, in drei Silben packte: »No future« (Sex Pistols 1985b). Denis Browne erinnert sich: »There was an enormous support all over England for the Sex Pistols [...]: people who really seemed to think that Johnny Rotten was the Antichrist – that out of all this chaos and destruction, ›the last days,‹ would come the millennium [...]« (zitiert in Marcus 1989: 459). Nicht zuletzt war Lydon – ein weiterer karibischer Nexus – nachhaltig vom rastafari-schen Roots-Reggae mit seinem firmen Endzeit-Glauben geprägt und hatte seinerseits zum Durchbruch dieser Musikform auf dem britischen Markt beigetragen.¹⁵ Wie Lloyd Bradley bemerkt:

Roots reggae's revolutionary sentiments and relentless defiance of all things Babylonian were exactly what punk's scattergun-style, rebel-without-a-clue dissension needed as a focus. [...] In fact, the whole package of dread, dub and the herb superb were altogether agreeable to punks who wanted to change the world, but maybe not today. (Bradley 2001: 449)

Waren Reggae-Stücke wie Al Campbells »Wicked a Go Feel It Now«, Michael Prophets »Evil Doers« oder Barrington Levys »Revelation« jedoch vom tiefen Glauben an die baldige Wiederkehr eines gerechten, strafenden Gottes durchdrungen, so ist John Lydons und Afrika Bambaataas »World Destruction« weitestgehend illusionslos-nihilistisch (vgl. Trojan 2001). Das Stück beginnt damit, dass Bambaataa und Lydon dreimal unisono den Satz »Speak about destruction!« skandieren – eine

15 Dieser Einfluss war allerdings eher Lydons öffentlich geäußerter Vorliebe für Reggae geschuldet als der Musik seiner Band – anders als ihre Konkurrenten The Clash, welche Reggae mit Punk-Einflüssen kombinierten, Willie Williams' »Armageddon Time« coverten und eigens nach Jamaika reisten, um ein Album mit Lee »Scratch« Perry zu produzieren, spielten die Pistols weitestgehend harten *mid-tempo*-Rock.

Forderung nach endzeitlicher Rede, die sie umgehend einlösen (Time Zone 1984). Es geht, das legt schon der Titel nahe, um die Zerstörung der Welt; allerdings nicht durch göttliche Intervention, sondern durch Krieg:

This is a world destruction, your life ain't nothing,
The human race is becoming a disgrace,
Countries are fighting in chemical warfare,
Giving a damn about the people living there.

Nostradamus predicts the coming of the Antichrist,
Hey, look out! the third world nations are on the rise.
The Democratic-Communist relationship
Won't stand in the way of the Islamic force.

The CIA is looking for other tactics,
The KGB is smarter than you think,
Brainwash mentalities to control the system
Using TV and movies – religions, of course.

Yes, the world is headed for destruction,
Is it nuclear war? What are you asking for?

(LYDON: *Eins, zwei, drei, vier ...*)

This is a world destruction, your life ain't nothing
The human race is becoming a disgrace
The rich get richer, the poor getting poorer
Fascist, chauvinistic government fools.

People, Muslims, Christians and Hindus
Are in a time zone just searching for the truth.
Who are you to think you're a superior race?
Facing forth your everlasting doom.

We are Time Zone, we've come to drop the bomb on you,
World destruction – kaboom, kaboom, kaboom!

(LYDON: I'm going out of my mind!
BAMBAATAA: Then that makes two of us.)

This is a world destruction, your life ain't nothing,
The human race is becoming a disgrace,
Nationalities are fighting with each other,
Why is this? Because the system tells you.

Putting people in faceless categories,
Knowledge isn't what it used to be,
Military tactics to control a nation,
Who wants to be a president or king? (LYDON: Me!)

Mother Nature is gonna work against you
Nothing in your power that you can do
Yes, the world is headed for destruction
You and I know it, the Bible tells you.

If we don't start to look for a better life,
The world will be destroyed in a time zone.

(LYDON: Life! Life! Death!

BAMBAATAA: Destruction!

LYDON: I'm in a time zone, I'm in a time zone!)

In der Tradition der endzeitlichen Indizien aus dem Markus-Evangelium waren Kriege und Kriegspropaganda immer wieder als Anzeichen der bevorstehenden Apokalypse gedeutet worden: »And when ye shall hear of wars and rumours of wars, be ye not troubled: for such things must needs be; but the end shall not be yet. For nation shall rise against nation, and kingdom against kingdom: [...] these are the beginnings of sorrows« (Mk 13: 7-8).¹⁶ In der ersten Strophe von »World Destruction« geht es nun um eine relativ neue und besonders grausame Art der Kriegsführung: jene mit chemischen Waffen, wie sie zum ersten Mal während des Ersten Weltkriegs gebraucht worden waren, später von den USA im Vietnamkrieg verwendet wurden und zur Zeit der Veröffentlichung von »World Destruction« – in Form von Sarin und Senfgas – vom irakischen Präsidenten Saddam Hussein im Krieg gegen den Iran eingesetzt wurden. Der Grund für die bevorstehende Zerstörung der Welt ist also – wie schon bei der ersten globalen Katastrophe, der Sintflut – kein individuelles Vergehen (einer einzelnen Regierung, Nation oder Volksgruppe), sondern eine so genannte »Struktursünde« (vgl. Moltmann 2001a: 29): Die gesamten

16 So zum Beispiel schon bei Increase Mather in der Bußpredigt »The Day of Trouble Is Near«: »What do we hear of at this day, but Wars, and rumours of Wars?« (Mather 1674: 21).

Strukturen, innerhalb derer Politik und Wirtschaft betrieben werden, sind grundlegend und unverbesserlich verderbt, die »human race« ist in ihrer Gesamtheit mitschuldig am desaströsen Zustand der Welt, sie ist »becoming a disgrace«.

Hatten Bambaataa und Lydon die expositorische Strophe noch zusammen gerappt – der Erste in seinem imposanten, dunklen Bass, der Letztere in jener penetranten Nasalstimme, die sein Markenzeichen ist – so übernimmt in der zweiten Strophe Bambaataa allein das Amt des Untergangspropheten: Zunächst wird von ihm der unter dem Namen »Nostradamus« bekannt gewordene französische Arzt und Seher Michel de Notre-Dame (1503-1566) – der wenige Jahre vor dem Erscheinen von »World Destruction« durch den Film *The Man Who Saw Tomorrow* (1980) zu breiter Popularität gelangt war – als Gewährsmann für das Kommen des Antichristen bemüht. Tatsächlich hatte Michel de Notre-Dame in seinen weitgehend deutungsoffenen Vierzeilern das Kommen von insgesamt drei Antichristen prophezeit (etwa in den Strophen VIII: 77 und X: 66) und für das Jahr 1999 den Anbruch einer apokalyptischen Schreckensherrschaft vorausgesagt.¹⁷

In »World Destruction« wird diese Vorhersage im Sinne einer Erhebung (*rise*) – sowohl im Sinne von »Erstarkung« als auch von »Aufstand« – der »Dritte-Welt-Länder« interpretiert, und zwar gegen die »Democratic-Communist relationship«, eine vermutete Kollaboration des West- und des Ostblocks und ihrer Auslandsgeheimdienste CIA und KGB. Bei dem Antichristen handelt es sich also, wenn man die zweite Zeile der zweiten Strophe als Auslegung und historische Konkretisierung der ersten Zeile liest, mutmaßlich um die »third world nations«, welche hier mit dem Islam assoziiert werden, was wiederum Assoziationen an die apokalyptische Lehre der Nation of Islam, der auch Bambaataa angehörte, wachruft. Zugleich wird der aus christlicher Sicht »Altböse Feind« positiv umgewertet, nämlich als Kraft, welche die verkommene, von dem »System«, den Medien und nicht zuletzt den Kirchen gehirngewaschene »Erste« und »Zweite Welt« vernichten wird.

Sind die Antagonisten in den ersten drei Strophen noch relativ klar umrissen, so verschwimmen die Fronten des angekündigten Endkampfes im weiteren Verlauf des Textes zusehends. Ein Couplet, welches den von einem dröhnenden Synthesizer-Riff dominierten instrumental Refrain einläutet, bringt zunächst das Motiv des Atomkriegs mit ins Spiel: »Is it nuclear war? What are you asking for?« Dann, am Ende des Refrains, zählt John Lydon nach Art eines Bandleaders, der das Tempo vorgibt, die

17 »L'an mil neuf cens nonante neuf sept mois, / Du ciel viendra un grand roy d'effrayeur: / Resusciter le grand Roy d'Angolmois, / Avant apres Mars regner par bon heur« (Michel de Notre-Dame 1993: 539).

nächste Strophe ein – allerdings auf deutsch und mit einer befehlshaberischen Stentorstimme, die eher einen Marschrhythmus denn einen HipHop-Beat erwarten lässt, Assoziationen an den Zweiten Weltkrieg weckt und die beiden Supermächte USA und UdSSR assoziativ in eine historische Reihe mit dem deutschen Faschismus stellt. Die folgenden Strophen schließlich ergeben sich teils in nihilistischen Allgemeinplätzen, welche direkt der Punk-Philosophie entnommen zu sein scheinen, teils hinterfragen sie das menschliche Streben nach Erkenntnis, welches angesichts des Weltendes doch immer ganz eitel erscheinen muss – und zwar interessanterweise nicht nur für die Christen, sondern auch für die Anhänger des Islam und des Hinduismus: »People, Muslims, Christians and Hindus / Are in a time zone just searching for the truth«.

Im zweiten Refrain stilisieren sich Bambaataa und Lydon alias Time Zone schließlich selbst als kriegsführende Mächte, die angeblich über Massenvernichtungswaffen (oder, im HipHop-Jargon: über besonders desaströse *beats*) verfügen (»We are Time Zone, we've come to drop the bomb on you!«), versichern sich aber daraufhin umgehend in einem über den instrumentalten Refrain gesprochenen Dialog, dass sie beide bereits am Rande des Wahnsinns stünden. Diese Selbstanalyse manifestiert sich unter anderem in Lydons typisch rotzig-megalomaner Forderung, er wolle Herrscher werden, egal ob Präsident oder König, und sie wird am Ende des Stücks noch einmal von beiden Sängern/Rappern hör- und spürbar gemacht: Über eine minutenlange Refrain-Endlosschleife ruft Bambaataa immer wieder dröhnend: »Destruction!«, während Lydon die Worte »Life! Life! Death!« ausspuckt, als würde er an ihnen ersticken, und wie ein quengelndes Kind immer wieder seine eigene Verlorenheit hinausbrüllt: »I'm in a time zone, I'm in a time zone!« Wie die von ihnen verteilte Welt befinden sich auch die beiden *personae* Lydon und Bambaataa scheinbar in einer (End-)Zeitzone, auf dem Weg in den Untergang – dass ihre im finalen Couplet beschworene Suche nach einem »besseren Leben« erfolgreich sein wird, ja dass sie sich überhaupt auf eine solche Suche begeben werden, erscheint angesichts der lustvoll-kindlichen Zerstörungsbewörung (»kaboom, kaboom, kaboom!«) mehr als fraglich.

Der Nihilismus, aber auch die latente Hysterie, die sich in »World Destruction« Bahn brechen, können allerdings durchaus als Symptome der Zeit, in der das Stück entstand, gedeutet werden – einen Hinweis auf die zugrunde liegende »Krankheit« liefert ein Remix auf der Rückseite der Platte (»World Destruction« war eine Veröffentlichung im so genannten Maxi-Single-Format). Mit Ausnahme des einleitenden Satzes »Speak about destruction« sind die gerappten Texte auf dieser »dub-Version« vollständig weggemischt und durch kurze gesamplete Fragmente

aus Fernseh- oder Radioansprachen ersetzt worden: Hier, in den US-amerikanischen Medien, scheint diese Gegenüberstellung zu sagen, wird ebenfalls von der Zerstörung gesprochen – und möglicherweise mit weit- aus verheerenderen Folgen, als wenn Rapper dies tun. Das wichtigste der immer wieder in ihre Einzelteile zerschnittenen, gescratchten und mit dem Geräusch detonierender Bomben sowie dem Geheul von Luft- schutzsirenen unterlegten Zitate lautet: »Mr. Reagan has a thing about arms control« – und dieser kurze Kommentar evoziert weitaus apokaly- ptischere Szenarien als der »Haupttext« auf der anderen Seite der Platte.

Der historische Hintergrund, der sich hier entrollt, ist die »Zeitzone« des Kalten Kriegs an einem seiner Nullpunkte, als die Verhandlungen zwischen den USA und der UdSSR über die nukleare Rüstungskontrolle teilweise vollständig eingefroren waren. Der 1981 zum 40. Präsidenten der Vereinigten Staaten gewählte und außenpolitisch weitgehend uner- fahrene Ronald Reagan hatte sich schon während des Wahlkampfes offen gegen die (unratifizierte) Strategic Arms Limitation Treaty II (SALT II) ausgesprochen. Erst zehn Monate nach seinem Amtsantritt und unter europäischem Druck hatte er das Gespräch mit der sowjetischen Führung über eine mögliche Beschränkung nuklearer Waffen gesucht, und diese Verhandlungen waren wiederholt gescheitert: zunächst an den Forderun- gen der USA, später, 1983, aufgrund der Stationierung US-amerikani- scher Pershing II-Mittelstreckenraketen in Militärbasen in Westeuropa. In diesem Jahr drohte zudem die von Reagan favorisierte und vorange- triebene Strategic Defense Initiative (SDI) – jenes umgangssprachlich als »Star Wars« bezeichnete Vorhaben zur Schaffung eines weltraumge- stützten Raketen-Abfangschirms über den USA – die seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs vorherrschende *mutual assured destruction-doctrine*, also die Doktrin des nuklearen Patts, zu unterminieren (vgl. Powaski 2000: 14-38). Und diese Politik scheint, zumindest teilweise, millennia- listisch motiviert gewesen zu sein.

Ronald Reagan unterhielt enge freundschaftliche und politische Be- ziehungen zu evangelikalen Predigern und Untergangsspekulanten wie Billy Graham, Jerry Falwell und Jimmy Swaggart, ließ sich von diesen theologisch beraten und teilte offenbar viele ihrer Auffassungen über die baldige Wiederkehr Christi auf Erden (vgl. Jones 1985: 63-65). Bereits Anfang der 1970er Jahre – damals noch als Gouverneur von Kalifornien – identifizierte er die Sowjetunion mit den bösen Mächten von Gog und Magog (vgl. Apk 20: 9) und mutmaßte, dass sie laut göttlichem Rat- schluss mit Nuklearwaffen vernichtet werden müsse: »Ezekial [*sic*] says that fire and brimstone will be rained upon the enemies of God's people [...]. That must mean that they'll be destroyed by nuclear weapons«

(zitiert in Jones 1985: 64).¹⁸ Ihren Höhepunkt erreichten Reagans apokalyptische Spekulationen jedoch während seiner ersten Legislaturperiode; so äußerte er 1983 in einem Interview:

You know, I turn back to your ancient prophets in the Old Testament and the signs foretelling Armageddon, and I find myself wondering if – if we're the generation that's going to see that come about. I don't know if you've noted any of those prophecies lately, but believe me, they certainly describe the times we're going through. (ebd.: 65)

War dieses ursprünglich in der *Jerusalem Post* publizierte Gespräch vielleicht den meisten amerikanischen Lesern entgangen, so erregte spätestens ein im April 1984 erschienener Artikel in der *Washington Post* nationale Aufmerksamkeit und Besorgnis, welcher bestätigte, dass Reagan nicht nur von der Unabwendbarkeit eines nuklearen Armageddons überzeugt war, sondern dass diese prämillennialistischen Auffassungen auch seine Außenpolitik bestimmt hatten. Zudem wurde bekannt, dass auch Innenminister James Watt und Verteidigungsminister Caspar Weinberger ähnlich endzeitliche Positionen wie Reagan vertraten (vgl. Wojcik 1997: 29-30; Jones 1985: 65).

»World Destruction« reflektiert und überformt also, wie hysterisch es aus heutiger Sicht zunächst auch anmuten mag, eine zu Beginn der 1980er Jahre durchaus weit verbreitete Furcht vor (und simultane Sehnsucht nach) einer nuklear implementierten Apokalypse, welche selbst vor dem Präsidenten und seinem Mitarbeiterstab nicht halt machte. Hört man sich die dem Stück vorangehende, fast vierzigjährige Tradition atomarer Armageddongesänge aus afro-amerikanischer Feder an, so fällt auch der veränderte Zeitgeist auf, der sich in diesem Stück Bahn bricht.

18 Die in fundamentalistischen Kreisen in Nordamerika populäre Ansicht, dass es sich bei Russland (beziehungsweise der Sowjetunion) um die Mächte von Gog und Magog handle, verdankt sich nicht zuletzt dem Einfluss der Scofield Reference Bible – dort heißt es in einer Anmerkung zu Hesekiel 38: 2: »That the primary reference is to the northern (European) powers, headed up by Russia, all agree. [...] The reference to Meshech and Tubal (Moscow and Tobolsk) is a clear mark of identification. Russia and the northern powers have been the latest persecutors of dispersed Israel, and it is congruous both with divine justice and with the covenants [...] that destruction should fall at the climax of the last mad attempt to exterminate the remnant of Israel in Jerusalem. The whole prophecy belongs to the yet future day of Jehovah [...] and to the battle of Armageddon [...]« (*Scofield Reference Notes* 2006).

Medley: Die atomare Apokalypse 1945-1984

Im Jahr 1945 – nur wenige Monate nach den Atombombenabwürfen über Nagasaki und Hiroshima – beschrieb der Jazz-Sänger Slim Gaillard die atomare Apokalypse in seinem surrealistisch-swingenden Song »Atomic Cocktail« noch als Fortsetzung eines Barbesuchs mit anderen Mitteln:

It's the drink that you don't pour,
Now when you take one sip you won't need anymore,
You're small as a beetle or big as a whale,
Boom! – Atomic Cocktail. (Slim Gaillard 2004)

Hier äußerte sich die relative Unbeschwertheit einer Nation, die sich im Alleinbesitz atomarer Waffen wusste (die Sowjetunion sollte ihre erste Atombombe erst vier Jahre später testen) und das Wort *atomic* daher sorglos als Synonym für »stark« oder »mächtig« verwenden konnte – in diesem Sinn ging es im Gefolge des Zweiten Weltkriegs in den amerikanischen Sprachgebrauch ein.

Doch schon 1946 besang das Golden Gate Quartet in »Atom and Evil« die Liaison zwischen Atomkraft und Rüstungsindustrie als fatale Mesalliance, als eine Wiederholung des Sündenfalls von Adam/*Atom* und Eva/*Evil* im nuklearen Zeitalter:

This is a story of Atom and Evil,
Their courtship is causing a great upheaval,
Now Atom was a sweet, young innocent thing
Until naïve young Miss Evil took him under her wing.

Now Atom was an honest, hard-working man,
He wanted to help out the human clan,
But Evil got him drunk on prejudice and hate
And she taught him how to gamble with humanity's fate.

[...]

I'm talking 'bout Atom and Evil,
Atom and Evil,
If you don't break up that romance soon,
We'll all fall down and go boom! boom! boom! boom!

We're sitting on the edge of doom ... doom ... doom ... doom ... doom.
(Golden Gate Quartet 2004)

Bei aller Untergangsstimmung, welche das Werben der Bösen Urmutter um die – hier als prinzipiell gut und hilfreich gedachte – Atomenergie umgibt, endet das Stück doch auf einer heiteren Note: In seiner Wiederholung wird der Untergang, das Wort *doom*, zum reinen Klang reduziert, zu jener im Gospelgesang gern gebrauchten Hilfs vokabel, welche den Ton eines gezupften Saiteninstruments imitiert: »dum ... dum ... dum ... dum ... dum«.

Das von Lee V. McCullum unter dem Eindruck des atomaren Patts geschriebene Lied »Jesus Hits Like an Atom Bomb« schließlich ermahnt seine Zuhörerschaft, dass auch in Zeiten der nuklearen Bedrohung die wahre apokalyptische Gewalt immer noch von Gott ausgehe:

In nineteen hundred and forty-five
The atomic bomb became alive,
Nineteen hundred and forty-nine
USA got very wise.

They found another country across the line,
Had an atomic bomb of the very same kind,
People got worried all over the land
Just like the people did in Japan.

God told Elijah he would send down fire,
Send down fire from the sky,
Told brother Noah 'bout the rainbow sign:
It won't be water, but fire.

Everybody's worried about that atomic bomb,
No-one's worried [about] the day my Lord shall come,
And he'll hit like an atom bomb when he comes, when he comes.
(The Pilgrim Travellers 2004)

Die apokalyptische Sprengkraft der Atombombe ist hier offenbar schon so sprichwörtlich geworden, dass die menschengemachte Nuklearapokalypse als metaphorisches *vehicle* für die biblische Apokalypse stehen kann, welche im Schatten der Atombombe allmählich in Vergessenheit geraten ist.

Waren in diesen frühen atomar-apokalyptischen Stücken die Dichotomien noch klar umrissen – USA versus UdSSR, friedliche Nutzung der Atomkraft versus deren kriegerischer Missbrauch, irdische versus himmlische Bedrohung, kontingente Weltgeschichte versus prädestinierte Heilsgeschichte – so fehlen in »World Destruction« jegliche Koordina-

ten, die eine Orientierung innerhalb des endzeitlichen Szenarios erlauben würden. Den Erzrivalen USA und Sowjetunion wird unterstellt, dass sie gemeinsame Sache machten und sich zu einem globalen Machtdispositiv, zu einem allumfassenden »system« vereinigt hätten (ein vereinfachender Terminus für die Gesamtheit aller als hegemonial empfundenen Kräfte, der sich im Rap wie im Reggae großer Beliebtheit erfreut). Scheint es zunächst noch so, als würde stattdessen eine Binarität zwischen der christlichen und der islamischen Welt errichtet, so wird schließlich den großen Religionen Christentum, Islam und Hinduismus das Erlösungs- und Erleuchtungspotential abgesprochen, ja Religion wird pauschal als in einer Reihe mit dem Fernsehen und dem Kino stehendes, manipulatives Werkzeug zur Gehirnwäsche denunziert: »using TV and movies – religions, of course«. Nicht einmal eine moralische Dichotomie ist mehr auszumachen, die Zerstörung der Welt wird ebenso gefeiert (»We are Time Zone, we've come to drop the bomb on you«) wie gefürchtet: »If we don't start to look for a better life, / the world will be destroyed in a time zone«.

Diese scheinbare In-Differenz ließe sich als schiere Gleichgültigkeit lesen – man könnte sie allerdings auch als Ausdruck jenes Gefühls verstehen, das Fredric Jameson in *The Cultural Logic of Late Capitalism* als »hysterical« oder »postmodern sublime« bezeichnet hat: als eine spezifisch spätkapitalistische Form des Erhabenen, ein Gefühl der Überwältigung und der Machtlosigkeit, welches aus der Einsicht resultiert, dass es unmöglich geworden ist, die Totalität der zeitgenössischen Welt auch nur annähernd zu erfassen (Jameson 1993: 326, 330 et passim). Das »hysterische Erhabene« – welches Jameson als direkte Folge des »Third Machine Age«, der letzten, von Nuklearenergie und elektronischen Geräten geprägten Phase der Industriellen Revolution, versteht (ebd.: 328) – manifestiert sich, so Jameson, häufig in Spielarten der *high-tech paranoia* oder in Verschwörungstheorien (wie etwa, in »World Destruction«, der unterstellten Komplizenschaft von UdSSR und USA und deren subliminale Einflussnahme via audio-visuelle Medien).

Diese Wahnvorstellungen und Theorien dienen gewissermaßen als emotionale und intellektuelle Handhabe, um die schwer nachzuvollziehenden Prozesse und unentwirrbar erscheinenden Verflechtungen von Politik und Wirtschaft, wenn nicht erklärbar zu machen, so doch zumindest in ihrer Existenz zu begründen: »The technology of contemporary society«, schreibt Jameson, »[...] seems to offer some privileged representational shorthand for grasping a network of power and control even more difficult for our minds and imaginations to grasp: the whole new de-centered global network of the third stage of capital itself« (ebd.:

329).¹⁹ »Die Technik«, »das System«, »die Religionen« werden so zu Chiffren für etwas Größeres, Arkanes, das man nicht durchschauen und erst recht nicht kontrollieren zu können meint; eine Macht, der man ausgeliefert ist wie einem väterlichen Gebot, welchem man nichts entgegen setzen kann als die blanke Negation, als die kindliche Freude an der Verneinung. Wenn es aber kein »Außen« mehr gibt, dann ist auch kein positiver Gegenentwurf zu den bestehenden Machtverhältnissen mehr möglich; dann bleibt nur noch, die als katastrophal erahnte Zukunft in der Sprache eines machtlosen Kindes lautmalerisch vorwegzunehmen: »ka-boom!«

Doch auch apokalyptische Ängste unterliegen Konjunkturschwankungen. War es von der Nachkriegszeit bis in die 1980er Jahre vor allem die Gefahr eines Atomkriegs gewesen, welche die prämillennialistische Imagination zahlreicher US-Amerikaner angestachelt hatte (während zugleich prämillennialistische Überzeugungen wie die Ronald Reagans zur Gefahr eines Atomkriegs beigetragen haben mögen), so nahmen nun – analog zur Auflösung der Sowjetunion und zum Zusammenbruch des Ostblocks – zunehmend ökologische Katastrophenszenarien ihren Platz ein. Einem solchen Szenario widmet sich Public Enemys Stück »Fear of a Black Planet« von ihrem gleichnamigen Album aus dem Jahr 1990.

Public Enemy: »Fear of a Black Planet«

Die Anfang der 1980er Jahre auf Long Island gegründete Gruppe Public Enemy – ihr Name spielt gleichermaßen auf ein Stück des Soul-Übervaters James Brown, »Public Enemy # 1«, wie auf das Klischee von jungen Afro-Amerikanern als Staatsfeinden an (vgl. Toop 2000: 176) – gilt als eine der wichtigsten Formationen im HipHop, wenn nicht *die* wichtigste Rap-Gruppe überhaupt: »No other group has had such an impact on popular music and popular culture in general«, schreibt Peter Shapiro. »PE made hip-hop the most vital cultural form of the last 25 years and made everybody from college professors to newspaper columnists [...] come to terms with hip-hop« (Shapiro 2001: 255). Die Mitglie-

19 Wie Richard Hofstadter gezeigt hat, gehen apokalyptisches Denken und Verschwörungstheorien häufig Hand in Hand – seine Definition des »paranoid style« ist die Beschreibung eines militanten prämillennialistischen Geschichts- und Weltbilds: »The central image is that of a vast and sinister conspiracy, a gigantic [...] machinery set in motion to undermine and destroy a way of life. [...] The paranoid spokesman [...] constantly lives at a turning point: it is now or never in organizing resistance to conspiracy. *Time is forever just running out*« (Hofstadter 1965: 29-30, meine Hervorhebung).

der der Gruppe selbst verstehen sich, einer vielzitierten Äußerung ihres Frontmanns und Chefideologen Chuck D (eigentlich Carlton Ridenhour) zufolge, als »CNN of black culture« (Dyson 1993: 17): als alternative Nachrichtensprecher inmitten einer von weißen Mächten dominierten Medienwelt. »False media, we don't need it, do we? It's fake«, rappte die Gruppe auf »Don't Believe the Hype«, und versammelte auf *Fear of a Black Planet* Rassismen und Anfeindungen, die in US-amerikanischen *call radio shows* über Public Enemy geäußert worden waren (»Go back to Africa!«), zu einem ebenso aggressiven wie amüsanten Pastiche, dessen Titel mit seiner Zahlensymbolik klar auf die antichristlichen Allianzen der US-amerikanischen Radiostationen verweist: »Incident at 66.6 FM« (Public Enemy 1988; Public Enemy 1990a).

Abbildung 3: Public Enemy, *Fear of a Black Planet*



Das Cover von *Fear of a Black Planet*, der dritten und (neben *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* aus dem Jahr 1988) wichtigsten Platte der Gruppe, greift einmal mehr das Motiv interplanetarischer Bedrohung auf, wie wir es aus der Mythologie der Nation of Islam kennen. Eingekeilt zwischen dem Namen der Gruppe und dem Albumtitel, der sich von unterhalb des Betrachters – ähnlich den Titel-credits in dem Science-Fiction-Film *Star Wars* (1977) – ins Bild zu schieben scheint, sehen wir vom Weltraum aus auf die Erde. Doch die Bedrohung geht nicht von einem *Mother Plane* oder von einer Schwerter schwingenden Engelsschar aus, sondern von einem wortwörtlichen Schwarzen Planeten, welcher sich der Erde nähert und diese zu rammen droht. Auf diesem *Black Planet* prangt leuchtend – wie kochende Magma, die gleich unter der Erdkruste hervorbricht – das von dem studierten Grafiker Chuck D entworfene Logo der Gruppe: die Silhouette eines Manns in einem Fadenkreuz, vermutlich der Polizei oder des FBI. Eine Fußzeile am unteren Rand des Covers verkündet schließlich – wiederholt, durchlaufend und in schlichter Serifenschrift, wie von einem Nachrichtenticker ausgespuckt – den Alarm, den die dargestellte Szene auslösen könnte, beziehungsweise den Anspruch, welchen das Werk an sich selbst stellt: »THE COUNTERATTACK ON WORLD SUPREMACY«.

Legt das Covermotiv nahe, dass es sich bei der angedrohten apokalyptischen Attacke tatsächlich um den Angriff eines alternativen schwarzen Sterns auf den maßgeblich von Weißen dominierten Blauen Planeten handeln könnte, so geht es im Text des Titelstücks um eine ganz anders geartete Angst vor einer sehr viel subtileren Form der ›Übernahme‹ – nämlich um die Furcht vor ›Miszegeneration‹ und einer daraus resultierenden ›Verdunkelung‹ des weltweiten Genpools. Der *Black Planet* wäre, vom Weltraum aus gesehen, weiterhin so blau wie bisher; die chromatische Veränderung beträfe vielmehr seine Bewohner. Hintergrund für die Argumentation ist, wie gesagt, ein ökologisches Katastrophenszenario: die in den 1980er Jahren zunehmende Angst vor der Zerstörung der die Erde vor UV-Strahlen schützenden Ozonschicht durch Fluorkohlenwasserstoff, und die mit dieser Angst einhergehende Furcht vor Hautkrebs.²⁰

20 Doch nicht nur geschichtliche, auch geographische Gegebenheiten können die Transformationen millennialistischer Motive beeinflussen. So spielt die in der Johannes-Apokalypse geschürte Furcht vor kataklysmischen Erdbeben und Flutwellen (vgl. Apk 16: 18) im Werk von Public Enemy, den Last Poets, Afrika Bambaataa sowie dem unten analysierten Busta Rhymes kaum eine Rolle – sie alle leben und arbeiten an der amerikanischen Ostküste. Solche Ängste werden eher von Rappern, welche mit der seismischen Bedrohung durch den San-Andreas-Graben leben, thematisiert, etwa von dem in der Bay Area beheimateten Kollektiv Quannum: »It's like the Bible says: / The Final Days, / The tidal wave, / The earth to quake, / The storm

Auch wenn das Stück »Fear of a Black Planet« beim ersten Hören wegen seiner polyrhythmischen Textur, aufgrund der Übereinanderschichtung von Samples, Sirenen und gescratchten Textfragmenten (der Titel sowie der unvollendete Halbsatz »People are afraid of ...«) und wegen der Vielzahl seiner musikalischen Teile wie kaum gezähmtes Chaos anmutet, so ist es doch extrem schematisch aufgebaut und folgt einer klaren Dramaturgie. Es besteht aus vier Strophen sowie zwei verschiedenen Refrains, welche alternierend im Anschluss an die Strophen folgen, wobei sich die ersten drei Strophen jeweils an ein (männliches) Gegenüber wenden, und die vierte das Gesagte abschließend zusammenfasst.

In der ersten Strophe adressiert Chuck D – unterstützt durch gelegentliche Einwürfe von seinem Respondenten, dem »free-spirited trickster« (Lipsitz 1994: 17) Flavor Flav (eigentlich William Drayton) – den Vater einer möglichen weißen Geliebten:

Man, don't you worry 'bout a thing
'Bout your daughter, no she's not my type,
(FLAVOR FLAV: But supposin' she said she loved me?)
Are you afraid of the mix of black and white?
Livin' in a land where the law say
Mixing of race makes the blood impure,
She's a woman, I'm a man,
But by the look on your face
See ya can't stand it. (Public Enemy 1990b)

Sie sei ja gar nicht sein Typ, beruhigt Chuck D den Vater. *Wenn* seine Tochter allerdings in ihn verliebt wäre und mit ihm Kinder bekommen wollte, dann, so mutmaßt der Rapper, würde der Vater wohl Angst vor genetischer ›Verunreinigung‹ seiner Enkelgeneration bekommen – und wüsste sich damit in Übereinstimmung mit der im Land vorherrschenden Meinung. Denn auch wenn ein *De jure*-Verbot inter-ethnischer Eheschließungen in den USA seit einer Entscheidung des Obersten Gerichtshofs aus dem Jahr 1967 (Loving v. Virginia) nicht mehr existiert, so lebt doch sowohl in der öffentlichen Wahrnehmung wie auch in der Rechtsprechung die während der Sklaverei durchgesetzte so genannte *one-drop rule* fort: jene Regel, der zufolge ein/e US-Amerikaner/in dann als

to raise, / Simultaneously / Smack the land mass / Bordering / California« (Quannum 2003). Ähnlich hatten schon Pfingstler-Hymnen wie »The Signs of the Times« knapp hundert Jahre zuvor das große Erdbeben in San Francisco von 1906 als Zeichen der Endzeit besungen (vgl. Spencer 1990: 175-176).

African-American gilt, wenn er oder sie auch nur einen ›Tropfen‹ ›schwarzen Bluts‹ in sich trägt (vgl. Davis 2001: 4-6, 31-50; Mencke 1976: 37-98).

Auf diese (weit über das Epistemologische hinausgehende und das ›Schwarze‹ als Wesenskern essentialisierende) Art der Rassendefinition spielt der erste Refrain an, welcher von einer an einen überdrehten Wissenschaftler gemahnenden Stimme – möglicherweise von einem entfernten Nachfahren des Genetikers Yacub – vorgetragen wird:

Black man, black woman: black baby.

White man, white woman: white baby.

White man, black woman: black baby.

Black man, white woman: black baby.

War das ursprüngliche Ziel der *one-drop rule* die allmähliche Vermehrung der Sklavenpopulation gewesen, so zeigt sich hier die Ironie dieser diskriminierenden Regel: Wenn tatsächlich jedes nicht-weiße Kind, jeder Nachkomme eines gemischten Paares als *black* bezeichnet wird, so wird die Erde vermutlich tatsächlich eines Tages ein ›schwarzer Planet‹ sein. Doch bevor es so weit ist, sind immer noch viele rassistische Vorbehalte, etwa von Seiten eifersüchtig über ihre Schwestern wachender Brüder, aus dem Weg zu räumen. An diese richtet sich die zweite Strophe:

Man, you need to calm down, don't get mad,

I don't need your sister,

(FLAVOR FLAV: But supposin' she said she loved me?)

Would you still love her

Or would you dismiss her?

What is pure? Who is pure?

Is it European, I ain't sure,

If the whole world was to come

Through peace and love

Then what would we be made of?

Es ist bezeichnend für den Machismo-Diskurs im Rap, dass Frauen hier nur als bloße Verhandlungsmasse, als algebraische Funktionen in einer patriarchalischen Gleichung auftauchen: Die Gesellschaft der Männer konstituiert sich erst durch den »Frauentausch« (Irigaray 1979: 191 et passim). Durch die nonchalante Art, mit welcher er dem Bruder klarmacht, dass er dessen Schwester gar nicht ›brauche‹, dass es ihm nur um einen rein theoretischen Punkt, um eine Gedankenspielerlei geht, etabliert sich der Sprecher als selbstbewusster Afro-Amerikaner. Er distanziert

sich damit vom rassistischen Klischee eines unterwürfigen ›Uncle Tom‹, der – in den polemischen Worten von Malcolm X – »is always begging you [weiße Amerikaner, F.W.] for what you have or begging you for a chance to [...] marry one of your women« (Malcolm X 1989: 28).

Denn der sexuelle Kontakt zwischen Euro- und Afro-Amerikanern war über viele Jahrhunderte heftig umstrittenes Terrain, und zwar nicht nur von weißer Seite aus. Dies erklärt sich unter anderem daraus, dass Mischlingskinder zur Zeit der Sklaverei häufig das Resultat von Vergewaltigungen von Sklavinnen durch ihre Herren gewesen waren – mit dem Bürgerkrieg und der Abschaffung der ›peculiar institution‹ kam die Miszegeation denn auch zunächst fast vollständig zum Erliegen (vgl. Benthien 1999: 212). Dennoch war die Vermischung von ›Schwarz‹ und ›Weiß‹ zu diesem Zeitpunkt schon weit fortgeschritten; so dichtete der ehemalige Sklave Joshua Simpson 1852 in einem Anti-Kolonisations-Lied über die Unmöglichkeit, die Schwarzen (und mit ihnen den Fluch der Sklaverei, den Noah über seinen Sohn Ham verhängt hatte) zurück nach Afrika zu schiffen:

Our blood is now so far dispers'd
Among the Anglo-race,
To rid this country of the curse
Would need a larger space. (Eaklor 1988: 12)

Der unsichere Zwischenstatus der neu entstandenen Schicht der *mulattoes* führte zu Feindseligkeiten innerhalb der zunehmend unklar umrissenen afro-amerikanischen Community: Aufgrund ihrer Abstammung verlangten viele Mischlingskinder, vor allem solche aus der Intelligenzija der Südstaaten, als Weiße angesehen zu werden; manche von ihnen propagierten sogar die Haltung von Sklaven (vgl. Du Bois 1970a: 388). Die Geschichten solcher Wanderer zwischen den Ethnien – Mulatten, aber auch und besonders *quadroons*, *octoroons* oder gar *hexadecaroons* (also Menschen mit jeweils einem Viertel, einem Achtel respektive einem Sechzehntel afrikanischen ›Blutes‹) – waren im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, in der so genannten *color-line fiction*, überaus populär. Das so genannte *passing*, also das »Durchgehen« als Weißer, sowie die im Laufe des 20. Jahrhunderts zunehmende Zahl von Eheschließungen zwischen Schwarzen und Weißen wurde von vielen Afro-Amerikanern kritisch oder gar hasserfüllt beäugt. Marcus Garvey etwa – und seine Formulierung ruft die zweite Bedeutung von *passing*, »Dahinscheiden«, auf – sprach im Hinblick auf gemischte Ehen von »race suicide« und warf dem von ihm als »near white« beschimpften W.E.B. Du Bois und der NAACP vor, sie strebten danach, Afro- wie Euro-Amerikaner durch all-

mähliche Verwässerung ›auswischen‹ zu wollen (Garvey 1968/69: I, 17 et passim): »W.E.B. Du Bois and his National Association for the ›Advancement‹ of ›Colored‹ people [...] advocate [...] general miscegenation with the hope of [...] wiping out both black and white« (ebd.: II, 84). Nicht zuletzt predigte auch die Nation of Islam strikte Rassen-Endogamie – Elijah Muhammads Ätiologie der Menschenrassen liest sich schließlich als eine Geschichte des genetischen Verfalls, der zunehmenden Kontamination des ursprünglich schwarzen Blutes.²¹

Hatte der Sprecher in der zweiten Strophe von »Fear of a Black Planet« bereits Zweifel angemeldet, dass die ›europide Rasse‹ die Norm darstelle (»What is pure? Who is pure? / Is it European, I ain't sure«), so wird nun im zweiten Refrain die von der Nation of Islam vertretene Lehre, der zufolge eine dunkle Hautpigmentierung die anthropologische Grundfarbe darstelle, aufgegriffen; und zwar von einem Ensemble blechern-verzerrter Stimmen, einem geisterhaften Chor, der klingt, als bestehe er aus ungeborenen Kindern, welche aus einer multi-ethnischen Zukunft allen weißen Skeptikern die unbequeme Wahrheit verkünden:

Excuse us for the news,
You might not be amused,
But did you know white comes from black?
No need to be confused.

Excuse us for the news,
I question those accused:
Why is this fear of black from white
Influence – who you choose?

Das zugrunde liegende Szenario, das hier angedeutet wird, ist einerseits das einer Radiosendung (das CNN der Afro-Amerikaner?), in welcher die »news« von der ›Ursprünglichkeit der Negerschwärze‹ verkündet werden. Andererseits gemahnt der Refrain auch an einen Gerichtstermin,

21 Dennoch war der Begründer der Nation of Islam, Wallace Dodd Fard, herrschender Lehre zufolge »half black and half white«, um chamäleonhaft sowohl von den Afro-Amerikanern akzeptiert zu werden als auch unerkannt unter ihren ›Gegnern‹, den Weißen, wandeln zu können (Malcolm X 1999: 182). Hier wird die (unterstellte oder tatsächliche) Furcht der Weißen vor der verborgenen ›dunklen‹ Identität ›gemischtrassiger‹ Menschen – wie sie in der deutschsprachigen Literatur etwa in Heinrich von Kleists »Die Verlobung in St. Domingo« (1811) Ausdruck fand – positiv umgedeutet. Bei Kleist ist es die (inkorrekt als »Mestizin« bezeichnete) *quadroon* Toni, welche dank ihrer Hellhäutigkeit arglose Weiße während der Revolution unter Jean Jacques Dessalines auf Hispaniola in den tödlichen Hinterhalt zu locken vermag (vgl. Kleist 1978).

bei dem rassistische Weiße auf der Anklagebank sitzen: »I question those accused«. Und in der folgenden Strophe geht der Sprecher sogar noch einen Schritt weiter:

Man, I don't want your wife,
Stop screamin', it's not the end of your life,
(FLAVOR FLAV: But supposin' she said she loved me?)
What's wrong with some color in your family tree?
I don't know,
I'm just a rhyme sayer,
Skin's protected against the ozone layer,
Breakdown 2001!
Might be best to be black
Or just brown,
Countdown.

Wenn er einem weißen Mann die Frau ausspannen würde, so der Sprecher, dann könne dieser noch froh sein: Denn eine braune Hautfarbe, so die Argumentation, wird die Generation seiner Kinder möglicherweise vor dem Hautkrebs retten – Chuck D spricht in diesem Zusammenhang gelegentlich auch von »Pigmentneid« (*pigment envy*) (Perkins 1991: 44). Hier hält der apokalyptische Ton Einzug in die Argumentation: Die dominante Hierarchisierung zwischen Weiß und Schwarz wird angesichts der Zerstörung der Ozonschicht umgedreht, und »to be black« wird für die Euro-Amerikaner zum unerreichbaren Ideal (wie auch die prägnante Alliteration der betonten Silben »best« und »black« betont) – »just brown«, ist demgegenüber eine minderwertige Qualität, aber dennoch das Beste, was den Nachkommen einer weißen Frau passieren kann. Das Wort »brown« steht jedoch sowohl syntaktisch als auch phonetisch gefährlich nahe an dem Wort »Countdown«, welches die für das Jahr 2001 prophezeite Apokalypse einläutet.

Es mag merkwürdig erscheinen, dass einer sich graduell vollziehenden Katastrophe wie der Zerstörung der Ozonschicht ein Countdown vorangehen sollte, und dass für dessen Vollendung ein genaues Datum genannt wird – hier der (mathematisch korrekte) Beginn des dritten Millenniums nach Christi Geburt. Doch wie Perry Miller formuliert: »Catastrophe, by and for itself, is not enough« (Miller 1956: 239). Um nicht nur als kontingentes Naturphänomen, sondern als Teil eines göttlichen Plans gelten zu dürfen, muss die apokalyptische Katastrophe einem vorherbestimmten Schema folgen, einem Ablauf, an dessen Ende Gottes erwähltes Volk, hier also der »black man of Asia«, triumphiert und die Gegner unterliegen. Was Public Enemys millennialistische Mahnrede jedoch von

vielen anderen unterscheidet, ist der vergleichsweise konziliante Ton, mit dem die in den drei ersten Strophen vorgetragene »Predigt-Histörchen« in der vierten Strophe subsumiert werden:

I've been wonderin' why
 People livin' in fear
 Of my shade
 (FLAVOR FLAV: Or my high top fade),
 I'm not the one that's runnin',
 But they got me on the run,
 Treat me like I have a gun,
 All I got is genes and chromosomes,
 Consider me black to the bone,
 All I want is peace and love on this planet
 (Ain't how that [*sic*] God planned it?)

Nicht kataklysmische Zerstörung, sondern »peace and love on this planet« seien das eigentliche Ziel des göttlichen Plans, verkündet der Sprecher – Voraussetzung für ein solches friedliches Miteinander sei allerdings, dass rassistische Weiße ihre Vorstellungen von Segregation und Überlegenheit aufgeben, und dass sie Afro-Amerikaner nicht länger aufgrund ihrer Hautfarbe oder ihrer Frisuren (wie dem unter HipHoppem der '80er und frühen '90er Jahre beliebten »high top fade«) als Gangster verdächtigen.

An die Seite des Eros, um den es in den ersten drei Strophen ging, gesellt sich hier nun also dessen Schwester-Emotion: die christliche Kardinaltugend der Agape, der altruistischen, auf das Wohl der Mitmenschen zielenden Liebe. Dass Gott ein Schwarzer sei, hatte knapp 100 Jahre zuvor schon Bischof Turner proklamiert: »God is a Negro« (zitiert in Gruesser 2000: 11). Mit seinem Angebot, den gefallen und dem Verderben geweihten weißen Teil der Menschheit zu erlösen, stellt sich die Rapper-*persona* in »Fear of a Black Planet« nun in die Tradition der so genannten »Black Messiahs«, wie es sie in der anglo-amerikanischen Literatur seit der Figur des Uncle Tom (der masochistische Messias), Henricus Blakus (der strafende Messias) und Oroonoko (der »edle Wilde«, welcher Christus-gleich die Eigenschaften der beiden anderen Figuren in sich vereint) immer wieder gegeben hat (vgl. Moses 1982: 49-66; Gates, Jr. 1988b: 193-210).

Wie Wilson Jeremiah Moses gezeigt hat, versöhnt der Mythos des »schwarzen Messias« das Gefühl der radikalen Andersheit und Abgesondertheit, welches Afro-Amerikaner in Nordamerika seit ihrer Ankunft als Sklaven empfunden haben müssen, mit ihrem grundlegenden Glauben,

dass auch sie Amerikaner seien, und dass sie darüber hinaus eine entscheidende Stellung innerhalb der amerikanischen Gesellschaft innehaben. Es ist gerade ihr Status als »anderes Volk«, der es ihnen ermöglicht, ihren Beitrag zur Erfüllung des gesamt-amerikanischen Heilsplans zu leisten (vgl. Moses 1982: xii). So ist der Sprecher in »Fear of a Black Planet« – all seiner machistisch-millennaristischen Rhetorik zum Trotz – sogar willens, sein Erbgut, seine »genes and chromosomes«, zu geben, um das amerikanische Volk vor der drohenden Apokalypse durch ultraviolette Strahlen zu retten. In diesem Sinne könnte man ihn durchaus als modernen Messias verstehen, und seine Aufforderung zur inter-ethnischen Partnerschaft als angewandte Form der Eucharistie: Das ist mein Blut, das ist mein Leib. Nehmt, denn es ist alles, was ich habe.

Doch bei weitem nicht alle Rapper verstehen sich als mögliche Retter des amerikanischen Volkes. Besonders im Gefolge des zynischen, Waffengewalt, Drogenkonsum und Frauenverschleiß verherrlichenden so genannten *gangsta rap*, der seit Beginn der 1990er Jahre den *message rap* von Gruppen wie Public Enemy zunehmend an den äußeren Rand der popkulturellen Wahrnehmung gedrängt hat, avancierten moralisch fragwürdige Anti-Helden wie der Zuhälter, der bezahlte Killer oder der Mafia-Pate zu den dominanten Heroen der HipHop-Kultur. Im Bereich des eschatologisch inspirierten Five Percenter-HipHops führte dies analog zu einer Aufwertung von Helden, welche eher Abgesandte des Antichristen zu sein schienen denn neue Messias-Figuren. Ein besonders eindrückliches Beispiel für eine solche Fortschreibung apokalyptischen Denkens bietet der Rapper Busta Rhymes.

Busta Rhymes

Busta Rhymes wurde 1972 als Trevor Smith geboren – sein Künstlername leitet sich von dem afro-amerikanischen Ausdruck »bustin rhymes« für das besonders eloquente Extemporieren von Reimen her. Zunächst ein Mitglied der Gruppe Leaders of the New School, verfolgt Busta Rhymes seit Mitte der 1990er Jahre eine äußerst erfolgreiche Solokarriere, und bereits sein erstes Album aus dem Jahr 1996 wies auf die intensive Beschäftigung des Rappers mit der Apokalypse hin. Es trug den ominösen Titel *The Coming* (eine Anspielung auf das *Second Coming*, die Wiederkehr Christi), verkündete gleich zu Anfang, dass bis zu diesem Ereignis nur noch wenig Zeit bleibe (»We don't have too much time left to take time for granted. There's only 4 years left« [Busta Rhymes 1996]), und endete mit dem programmatisch betitelten Stück »The End of the World«.

Abbildung 4: Busta Rhymes, *Extinction Level Event*

Das Thema sollte den Rapper, ein Mitglied der Nation of Gods and Earths, bis zur Jahrtausendwende immer wieder beschäftigen – wie Elijah Muhammad schien auch Busta Rhymes davon überzeugt zu sein, dass mit dem Jahr 2000 eine globale Katastrophe eintreffen werde. Doch auch Busta Rhymes hielten die eigenen düsteren Prognosen nicht davon ab, weiter an seiner Zukunft als *global player* des HipHop zu arbeiten. 1997, auf seiner zweiten Platte *When Disaster Strikes*, ließ er in ebenso hohem Tonfall wie holpriger Grammatik verkünden: »As we approach the current time frame of 1997, with approximately two and a half years before the year 2000, repeatedly it has been reported that there will be a time soon approaching that a major disaster will be striking all levels of existence« (Busta Rhymes 1997). Ihren stärksten Ausdruck fand diese latente *pre-millennial tension* jedoch auf Busta Rhymes' letztem Album vor der Jahrtausendwende: auf der Platte *Extinction Level Event: The Final*

World Front von 1998, welche das Aussterben der Menschheit bereits im Titel führt.

Das Ende ist nah: »I can't hardly wait«

Das Album-Cover von *Extinction Level Event: The Final World Front* bereitet den/die Hörer/in auf den dominanten Topos der Platte vor. Aus der Vogelperspektive blicken wir auf die Downtown von Manhattan, beziehungsweise auf das, was noch von ihr übrig geblieben ist. Die gesamte Szene ist in feurigen Rottönen gehalten, denn die Metropole wird gerade von einem riesigen Feuerball verschlungen: ein Szenario in der »klassischen« prämillennialistischen Tradition von »Satan's metropolis engulfed in righteous flames«, wie es uns aus der Bibel – aus den Beschreibungen der Zerstörung von Babylon oder von Sodom und Gomorrha – vertraut ist, und welches in den 1970er und '80er Jahren durch Katastrophen- und Science-Fiction-Filme populär wurde (Davis 2000: 355).

Die Anlehnung an kinematographische Vor-Bilder ist bezeichnend: Denn wie kaum ein anderes Pop-Genre des ausgehenden und des neuen Jahrtausends spiegelt die HipHop-Kultur den vielbeschworenen »pictorial turn« der westlichen Industriegesellschaften wider (vgl. Mitchell 1994: 11 et passim) – »in the 90's«, schreibt Nelson George, »hip hop became the most image-driven part of pop music« (George 1999: xiii). Die aufwändigen Fotomontagen, die In-Szene-Setzungen und Kostümierungen von Rappern auf ihren Pressefotos, auf Album-Covern und in CD-Booklets zeugen von der Wichtigkeit, welche in dieser ja eigentlich dem ephemeren gesprochenen Wort und Klang gewidmeten Kunstform dem statischen Bild beigemessen wird. Daneben ist es aber maßgeblich eben auch das *bewegte* Bild – das Fernsehen und vor allem Kino – welches für die Mythologien vieler Rapper prägend geworden ist: So wie sich einst Afrika Bambaataa in einer Geste der doppelten Nachahmung nach einem afrikanischen Krieger aus dem britischen Film *Zulu* benannte, wählte der Wu-Tang Clan seinen Namen unter dem Eindruck von billigen Kung Fu-flicks der 1970er Jahre, während Busta Rhymes' Texte zumeist von Figuren aus dystopischen Katastrophen- und Action-Filmen bevölkert sind.

Das Album *Extinction Level Event: The Final World Front* beginnt denn auch nicht mit einem Musikstück, sondern mit einem so genannten *skit*: mit einer kurzen dramatischen Szene, die man sich auch verfilmt vorstellen könnte. Es handelt sich um den Dialog zwischen einem (seiner Stimme nach zu urteilen: mutmaßlich weißen) Vater und seinem kleinen Sohn (Busta Rhymes 1998a). Auf ein liebliches Glöckchenklingeln hin, welches das Eintauchen in eine heile Mittelklasse-Märchen-Welt sugge-

riert, hören wir die neugierige Stimme des Kindes – es kann nur mit Mühe die Worte artikulieren, vielleicht ist es drei oder vier Jahre alt –: »Daddy, what's it gonna be like in the year two thousand?« »Well, sweetheart, for your sake, I hope it'll be all peaches and cream«, antwortet der Vater in stereotyper Vorabendserienvater-Manier. Doch was als harmlose *soap opera* beginnt, wird sehr schnell zum apokalyptischen *horror flick*:

But I'm afraid the end-time is near: the cataclysmic apocalypse referred to in the scriptures of every holy book known to mankind. It will be an era fraught with boundless greed and corruption, where global monetary systems disintegrate leaving brother to kill brother for a grain of overcooked rice. The nations of the civilized world will collapse under the oppressive weight of parasitic political conspiracies which remove all hope and optimism from their once faithful citizens. Around the globe, generations of polluters will be punished for their sins, unshielded by the ozone layer they have successfully depleted, left to bake in the searing naked rays of light. Wholesale assassination serves to destabilize every remaining government, leaving the starving and wicked to fend for themselves. Bloodthirsty renegade cyborgs created by tax-dodging corporations reap havoc / pissed-off androids tired of being slaves to a godless and gutless system / where the rich get richer and the poor get fucked over and out / unleash total world-wide destruction by means of nuclear holocaust / annihilating the terrified masses / leaving in its torturous wake nothing but vicious, cannibalistic, mutating, radiating and horribly disfigured hordes of Satanic killers bent on revenge / but against whom? / there are so few left alive / starvation reigns supreme / forcing unlucky survivors to eat anything and anyone in their path / massive earthquakes crack the planet's crust like a hollow eggshell / causing unending volcanic eruptions / the creatures of the seven seas / unable to escape to certain death upon land / boil in their liquid prison / disease encircles the earth / plagues and viruses with no known cause or cure laying waste to whatever draws breath / and humankind / having proven itself to be nothing more than a race of ruthless scavengers / falls victim to merciless attack at the hands of interplanetary alien tribes who seek to conquer what shard remains / this is extinction level event / the final world front / and there's only / one / year / left.²²

»Wow, that's cool«, antwortet der Sohn unverdrossen, als hätte ihm sein Vater gerade von einem bevorstehenden Kinobesuch erzählt: »I can't hardly wait«. (Tatsächlich gemahnt seine Formulierung an eine Szene aus Roland Emmerichs Film *Independence Day*, an die Äußerung eines

22 Die Querstriche in meiner Transkription markieren die zunehmende Rhythmisierung, welche im Verlauf des Textes stattfindet.

durchgedrehten Angelenos, der kurz vor der Annihilation von Los Angeles durch Außerirdische die Bedrohung mit den Worten beschreibt: »This is so cool!«)

Die verschiedenen Aspekte, welche dem Vater zufolge zum Untergang der Welt führen werden, sind aus der Bibel hinlänglich bekannt: der Zusammenbruch politischer und ökonomischer Systeme, gefolgt von geologischen Katastrophen wie Erdbeben und Vulkanausbrüchen, welche die Desintegration menschlicher Kulturleistungen auf der Ebene der Natur widerspiegeln und damit die Unausweichlichkeit und Determiniertheit des Geschehens bestärken. Weiteres Ungemach droht der Menschheit zudem von kosmischer Seite, allerdings nicht von rächenden Engeln oder siebenköpfigen Ungeheuern, sondern von deren pop-modernen Pendants: blutdürstigen und extrem schlecht gelaunten »cyborgs«, künstlichen Menschen, wie sie in apokalyptischen Science-Fiction-Filmen der 1980er Jahre, etwa *Blade Runner* und *Terminator*, wüteten. Hinzu kommen Untergangsszenarien, wie sie für Apokalypsevorstellungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts populär waren und uns zumeist bereits aus den oben verhandelten Rap-Texten bekannt sind: nuklearer Holocaust, Zerstörung der Ozonschicht und AIDS (»viruses with no known cause or cure«).

In seiner Ästhetik folgt die Litanei des Vaters – denn seine Replik ist, je länger sie andauert, je mehr, keine Antwort auf die Frage des Sohnes, sondern eine Bußpredigt – durchgängig der Strategie des »mehr ist mehr«: Das Reiskorn, aufgrund dessen sich Brüder nach alttestamentarischem Vorbild gegenseitig umbringen, ist »overcooked«; die »cyborgs« sind von Firmen gebaut worden, welche nicht einmal ordnungsgemäß Steuern zahlen; und auf die durch Krieg, Katastrophen und Kannibalismus dezimierte Menschheit werden schlussendlich auch noch die aus der Nation of Islam-Mythologie vertrauten interplanetarischen Rächer losgelassen.²³ Zudem werden diese kataklysmischen Ereignisse nicht nur erzählt, sondern zugleich akustisch »gezeigt«: Die Rede des Vaters wird von einer Klang-Collage aus Explosionen, Maschinengewehrsalven und menschlichen Schreien begleitet, welche die Fiktion des Vater-Sohn-Gesprächs aufbricht und den heimischen Dialog zum Katastrophen-Hörspiel erweitert.

23 Ob es sich hier allerdings um eine bewusste Bezugnahme auf das Glaubenssystem der Nation of Islam handelt, oder ob das Bild der »interplanetary alien tribes« nicht doch eher populärkulturellen Einflüssen wie den oben genannten Hollywood-Filmen geschuldet ist, ist aufgrund der eklektischen Weise, mit welcher der HipHop verschiedenste Einflüsse appropriiert und collagiert, kaum zu beantworten.

Diese Hypertrophierung der Ereignisse und Eindrücke verleiht dem Schreckensszenario eine durchaus komische Komponente – auch bei der Schilderung der drohenden Apokalypse ist weniger manchmal mehr. Diese Komik wird noch verstärkt durch den enthusiastischen Kommentar des Kindes, das eben Gehörte sei »cool«, und es könne das Ende der Welt kaum erwarten: »I can't hardly wait«. In einer medial überdeterminierten Welt, in der sich die Bilder tatsächlicher Desaster mit den Darstellungen inszenierter Katastrophen beinahe bis zur Unkenntlichkeit vermengt haben, und in welcher Berichterstattung und Unterhaltung zum Infotainment verschmolzen werden, in einer Welt also, in der alles zum beinahe gleichwertigen Simulakrum ohne erkennbaren außermedialen Referenten wird, kann auch die Apokalypse nur noch als Event wahrgenommen werden – und sie ist ein Event, dessen Entertainment-Wert für eine/n durch die westlichen Medien konditionierte/n Zuhörer/in besonders hoch ist. So wurden denn auch die Anschläge auf das World Trade Center am 11. September 2001 – welche die Titelmontage von Busta Rhymes' Album auf beunruhigende Weise vorweg zu nehmen scheint – von vielen Überlebenden und Augenzeugen als Äquivalent einer filmischen Erfahrung beschrieben: »After four decades of big-budget Hollywood disaster films, ›It felt like a movie‹ seems to have displaced the way survivors of a catastrophe used to express the short-term unasimilability of what they had gone through: ›It felt like a dream‹« (Sonntag 2003: 22).

Bei aller Konzentration auf den spektakulären Inhalt der Rede scheint der Sohn daher gar nicht zu bemerken, welche Veränderung mit der Stimme seines Vater einhergeht: Hatte diese zunächst noch ein volles Timbre, so wird sie zunehmend tiefer, frakturiert, verzerrt, bis sie schließlich der Stimme eines jener Monster aus den Horrorszene gleicht, welche der Vater beschreibt. Die Rede von der Apokalypse verwandelt den Vater in einen ihrer Protagonisten – da das Ende der Welt immer nur diskursiv konstruiert werden kann, besteht es ganz und gar aus Text: Es ist, in den Worten Jacques Derridas, »auf *fabulöse Weise* [...] *textuell*« (Derrida 1985: 101-102). Solange es nicht stattgefunden hat, solange es also ein »Nicht-Ereignis« ist, existiert es »nur dadurch [...], daß man von ihm spricht, und nur dort, wo man von ihm spricht« (ebd.: 103). Der Sohn müsse gar nicht auf das Ende warten, beschwichtigt der Vater seinen Sohn denn auch zum Schluss der Szene: »You don't have to [wait]. Because here it is«. Die wahre Katastrophe, so suggeriert dieses Intro, lauert längst hinter den Fassaden einer Gesellschaft, für die apokalyptische Prophezeiungen zum Pop abgeschliffen sind. Das erste gerappte Stück auf *Exinction Level Event* macht denn auch vor solchen

Ambiguitäten nicht halt und gibt sich den daraus resultierenden Spannungen lustvoll hin – es ist eine äußerst tanzbare Rap-Jeremiade.

Das Ende ist da: »Everybody Rise«

Der Titel dieses Stücks, »Everybody Rise«, lässt eine ganze Reihe von widersprüchlichen Deutungen zu, die sich im breiten Spektrum zwischen Pop, Politik und Prophetie bewegen. Erstens, ganz profan: Der Sprecher fordert seine Zuhörerschaft dazu auf, aufzustehen und zu tanzen. Zweitens: Es handelt sich bei dem Sprecher um eine Art Aufrührer, der zur politischen Erhebung, zur Insurrektion aufruft. Drittens: Der Sprecher gebietet über die Toten und ruft sie zur Auferstehung vor dem Jüngsten Gericht. Oder viertens: Er ruft zur Rapture, jenem Moment, wenn die wahren Gläubigen gemäß dem Thessalonicher-Brief in die Lüfte erhoben werden, um den Kataklysmen der Apokalypse zu entkommen – *everybody, rise!* Auf jeden Fall legt die Imperativform nahe, dass sich der Sprecher in einer Machtposition befindet und über seine Zuhörer/innen gebieten kann: Er ist ein Sänger oder Seher, ein Prediger, ein Prophet, und das Selbstbewusstsein, mit dem er spricht, zeigt, dass er sich bei den bevorstehenden katastrophischen Ereignissen auf der richtigen Seite wähnt.

Der Text beginnt mit der rhythmisch skandierten Auflistung jener Städte und Staaten in Nordamerika, an denen das *rising* zu geschehen habe. Die Art und Weise, wie der Rapper das Wort »Rise!« herausbrüllt, legt dabei die endzeitliche Dringlichkeit dieser Aufforderung nahe; zugleich nimmt das langgezogene, gequälte [a:], in welches Busta Rhymes das Wort münden lässt, die Schreie jener Verdammten vorweg, welche ihr nicht Folge leisten werden:

New York, Jersey, Philly, B'more,
D.C., Virginia, Atlanta, everybody:
Rise!

(Come on!) N.C., L.A., Texas, Detroit,
Chicago, Miami, N.O., Cleveland:
Rise!

(Come on!) Denver, Boston, Nashville, Seattle,
Albany, Kansas City, everybody:
Rise!

(Come on!) Buffalo, St. Louis, New Haven, Kentucky,
Oakland, Phoenix, Vegas, everybody:
Rise! (Busta Rhymes 1998b)

Nachdem er *pars pro toto* – durch die Benennung urbaner Zentren und einzelner Bundesstaaten – den nordamerikanischen Kontinent als Schauplatz der apokalyptischen Ereignisse abgesteckt hat, stellt sich der Sprecher zunächst als Angehöriger seiner *posse*, der so genannten »Flipmode Squad«, vor und versammelt seine »Jünger« um sich – »my niggers«, wie er sie paternalistisch-besitzergreifend bezeichnet:

Come on!

I be that live motherfucker from the Flipmode Squad,
Let me adjust this shit properly and hit you real hard,
Then we effected hard shit that sounds so beautiful,
Right now! Couldn't find a better time more suitable,
Just send out a signal and round up all my niggers recruitable,
Type of nigger that tortures your ass, stick some shit in your cuticle,
Wait a minute, let me talk to all my niggers at hand,
I wanna get all of my niggers, y'all just follow the plan.

Der Sprecher bedient sich hier wie im gesamten Text nicht nur zahlreicher »Kraftwörter«, sondern auch vieler Begriffe, die ihn als Angehörigen der Nation of Gods and Earths ausweisen. Der Ausdruck »live motherfucker« beziehungsweise »live nigger« steht beispielsweise für einen Five Percenter, »god« dient als Anrede für einen Glaubensbruder, das Wort »seed« für den Nachwuchs und »physical« für den Körper als Sitz und Inbegriff des göttlichen Potentials, welches gemäß dem Supreme Alphabet jedem einzelnen Five Percenter innewohnt: *Arm, Leg, Leg, Arm, Head* = *ALLAH* (vgl. Nuruddin 1994: 113, 118). Als mit göttlichen Fähigkeiten begabtes Wesen hat der Sprecher natürlich einen »plan«, wie er verheißt, ein Rezept, wie der drohenden Apokalypse zu entkommen sei. Nur die umgehende Aneignung und Vermehrung von Kapital, so seine zentrale Botschaft, könne am Jüngsten Tag die Erlösung bringen:²⁴

Just get money an' capitalize an' hold on to your stack,
Fuck the slouches, we keep it movin', ain't no lookin' back,

24 Ähnlich assoziieren Public Enemy auf ihrem Album *Apocalypse 91 ... The Enemy Strikes Black* die Letzten Tage als Zeit der finanziellen Umverteilung: »'Cause it's all about money / When it comes to Armageddon / Mean I'm gettin' mine« (Public Enemy 1991).

A lotta lost motherfuckers stuck on what they gonna be,
 That ain't goin' be me, gotta get it before the year 2G.
 To all my niggers, better do your thing and get yours quick,
 Oh man, the whole shebang, nigger, fuck the bullshit,
 I meant this, ever relentless for droppin' these bombs,
 Gettin' paper, securin' shit for my seed an' my mom's,
 For my physical and my entire Flipmode Squad,
 My own dad did fertilize my mom, peace to the gods!
 Hold it down for live niggers in the name of hip-hop,
 Off on another path, them niggers made the strugglin' stop.
 Fuck that, I'm here to fight for mine an' that be your ass,
 If you were the government tryin' to do away with my cash,
 One of the most extraordinary that comes from a place
 Where your man will stab you in the back and smile in your face,
 Take all 'em type of niggers off the face of the earth
 An' do away with all them niggers before I get to them first.
 So fluid niggers gon' get it an' run right through it,
 Get with us to all of my niggers who know how to do it,
 Survival of the most fit for real niggers, no doubt,
 Get what's yours from out this fucker 'fore your time ran out,
 Get what's yours from out this fucker 'fore your time ran out,
 Get what's yours from out this fucker 'fore your time ran out.

Busta Rhymes rappt seine Botschaft mit jener atemberaubenden Geschwindigkeit, die sein Markenzeichen ist, und betont so auf der Ebene des *discours*, was er auf der Ebene der *histoire* verkündet: »do your thing and get yours quick«. Gilt es doch, die rettenden Dollar-»papers« noch vor der Apokalypse, vor dem Jahr 2000 anzuhäufen: »gotta get it before the year 2G«. Dass die Zahl dieses Schwellenjahres hier nicht mit dem sonst üblichen Kürzel »2K« (wie 2 *kilo*), sondern mit »2G« abgekürzt ist, ist symptomatisch: Der Buchstabe G steht im HipHop-Slang unter anderem für das Wort *grand* und bezeichnet eine 1000-Dollarnote – dass er hier für »1000 Jahre« eingesetzt wird, zeigt die enge Verquicktheit, welche in der Rhetorik von Busta Rhymes zwischen Millennialismus und Materialismus herrscht. Das (wohl um des Reimes willen) grammatikalisch modifizierte Darwinsche *survival of the fittest* (»survival of the most fit«) wird daher auch konsequenterweise zu einem Überleben der Reichsten und Skrupellosesten umgedeutet: Nur die Liquiden – jene »fluid niggers«, die stets nach vorne schauen und sich nicht darum sorgen, was sie *sind*, sondern darum, was sie *haben* (»A lotta lost motherfuckers stuck on what they gonna be, / That ain't goin' be me, gotta get it before the year 2G«) – werden in der Lage sein, die Millenniums-Bar-

riere zu durchbrechen (»run right through it«) und so in das irdische Paradies zu gelangen. In der Tat scheint Busta Rhymes das Jahr 2000 als eine Art Mauer oder Nadelöhr zu begreifen, durch welches die finanziell Gerechtfertigten gelangen müssen, wenn sie des Gottesreiches teilhaftig werden wollen: »I'll see the survivors on the other side when we are rebuilding the new beginning«, wie er im Beiheft zu *Extinction Level Event: The Final World Front* verkündet (Busta Rhymes 1998c: 15).²⁵

Dabei schreckt er nach eigenem Bekunden auch vor Gewaltanwendung nicht zurück; selbst Regierungsvertreter müssen auf der Hut sein, wenn sie bei ihm Geld einstreichen wollen: »Fuck that, I'm here to fight for mine an' that be your ass, / If you were the government tryin' to do away with my cash«, wie er trotzig verkündet. Er und die von ihm adressierten Anhänger sind eben ruchlose »real niggers«: »dangerous agents, nightmarish caricatures of the worst of the dispossessed«, wie Robin D.G. Kelley diese Form der Selbstanrufung charakterisiert (Kelley 1996: 139). Denn wie Niklas Maak treffend bemerkt, gehört zur »Erotik des Untergangs [...] das Phantasma der Hölle als moralfreiem Raum«, gehört zur Faszination des Weltendes immer auch die mit diesem verbundene Aufhebung ethischer Normen (Maak 1999: 17). Im Angesicht der Apokalypse, unter dem Auge der auf den letzten Stundenschlag zurasenden Uhr tritt eine Art moralischer, politischer und juridischer Ausnahmezustand ein, eine karnevaleske Zwischenzeit, in der die auf langfristiges friedliches Miteinander hin ausgerichteten Gesetze und Regeln nicht mehr gelten und jeder sich selbst der Nächste ist – und mit einem Mal scheint alles erlaubt zu sein: »Get what's yours from out this fucker 'fore your time ran out«.

Die Liaison, die Millennialismus und Materialismus hier eingehen, mag auf den ersten Blick befremdlich erscheinen – doch lässt sich eine solche Verbindung bis zur Johannes-Offenbarung zurückverfolgen. Wie Adela Yarbro Collins gezeigt hat, ist auch dem letzten Buch der Bibel die Verherrlichung von Reichtum und Luxusgütern nicht fremd – höchstens deren ungerechte Verteilung: »[W]ealth as such was not rejected in the Apocalypse. The problem was that the *wrong people* had power and wealth« (Collins 1984: 158, meine Hervorhebung). So wird in Offenbarung 5: 12 gesagt, das Lamm Gottes sei »würdig, zu nehmen Kraft und Reichtum«; und die Beschreibung des Neuen Jerusalem lässt erahnen,

25 Auf dem Cover ihres Albums *There's a Poison Goin On* – welches einen afrikanischstämmigen Jungen zeigt, der offenbar als Einziger inmitten von mit Gasmasken geschützten Weißen unbeschadet ein bio-chemisches Armageddon überlebt – deuten Public Enemy die Jahrtausendschwelle sogar wortwörtlich als »Wand«: »the millenium [*sic*] for many is the wall«.

dass es sich bei der himmlischen Ansiedlung um eine Stadt von ungeheurer Pracht handeln muss:

Und die Stadt ist viereckig angelegt, und ihre Länge ist so groß wie die Breite. [...] Und ihr Mauerwerk war aus Jaspis und die Stadt aus reinem Gold, gleich reinem Glas. Und die Grundsteine der Mauer um die Stadt waren geschmückt mit allerlei Edelsteinen. [...] Und die zwölf Tore waren zwölf Perlen, [...] und der Marktplatz der Stadt war aus reinem Gold wie durchscheinendes Glas. (Apk 21: 16-21)

Theologen wie Martin Luther King, Jr. haben diese Bibelstelle rein allegorisch zu deuten gesucht: Das Neue Jerusalem, so King in seiner Predigt »Three Dimensions of a Complete Life«, sei als Sinnbild eines erfüllten Erdenlebens zu verstehen, welches neben dem Streben nach Selbsterfüllung auch die altruistische Sorge um andere und das spirituelle Heil umfasse (vgl. King, Jr. 1972). In HipHop-Kreisen hingegen scheint sich weitestgehend eine literalistische Lesart durchgesetzt zu haben: Der ungebremste Materialismus, den Busta Rhymes in »Everybody Rise« predigt, ist ein Aspekt der HipHop-Kultur, der (neben Machismo, misogynie und Homophobie) von Kritikern gerade auch innerhalb der afro-amerikanischen Community am häufigsten und schärfsten angegriffen wird.

Um das Image des HipHop besorgte Rapper wie Schoolly-D haben daher versucht, das offensive Streben ihrer Kollegen nach Reichtum (vor allem in Form von Goldschmuck, Markenkleidung und teuren Automobilen) kulturell zu kontextualisieren und als Erbe afrikanischer Traditionen zu erklären: Die Zurschaustellung von Reichtum sei dort wie auch im HipHop kein Selbstzweck, sondern diene als sichtbares Zeichen körperlicher und verbaler Macht (vgl. Keyes 1996: 242).

Ähnlich hat Richard Shusterman gezeigt, dass die Geschichte der Sklaverei dazu beigetragen haben mag, materiellem Besitz jenen Stellenwert zu verschaffen, den er in Teilen der heutigen afro-amerikanischen Kultur innehat: Besitz war für frühe Afro-Amerikaner stets *conditio sine qua non* für körperliche Unabhängigkeit gewesen; wenn Sklaven sich oder ihre Angehörigen freikaufen wollten, mussten sie zuvor zu vergleichsweise großem Wohlstand gekommen sein. Diese symbolische Verknüpfung von Reichtum und Freiheit, so Shusterman, lebe möglicherweise bis heute fort: »For underground rappers, then, commercial success and its luxury trappings may function essentially as signs of an economic independence which enables free artistic and political expression« (Shusterman 1991: 623). Oder wie der Rapper LL Cool J es aus-

drückt: »Being black, man. They don't wanna see you with money. Money makes you equal« (zitiert in Toop 2000: 165).

Darüber hinaus mögen auch Blues-Traditionen ihre Spuren im Image des skrupellosen *gangsta*-Rappers hinterlassen haben: Die großmäulige Art und Weise, wie Busta Rhymes seine Verachtung für gesellschaftliche Konventionen, moralische Werte und mögliche Widersacher herausbrüllt, weist ihn als legitimen Erben der heroischen *badmen* aus der frühen afro-amerikanischen Folklore aus – diese waren zwielichtige Figuren zwischen Mensch, Zauberer und Dämon, Personen am Rand der Gesellschaft, die christliche Werte in ihr Gegenteil verkehrten und dafür gleichermaßen bewundert und gefürchtet wurden (vgl. Roberts 1989: 171-222; Spencer 1992: 104-114).

Nicht zuletzt befindet sich Busta Rhymes mit seiner raubtierkapitalistischen *gangsta*-Jeremiade aber auch in der Gesellschaft fast der gesamten zeitgenössischen US-Gesellschaft. Wie Michael Eric Dyson schreibt: »Rap's voracious materialism [...] feeds on an undisciplined acquisition, accumulation, and consumption of material goods that has pervaded most segments of American society« (Dyson 1993: 278). »Everybody Rise« ist somit auch ein Zerrspiegel US-amerikanischer Realitäten, ein Brennglas, das ins Fäkal Sprachlich-Unverhohlene vergrößert, was sonst nur im Stillen betrieben oder ersehnt wird. Was Busta Rhymes vom Mainstream unterscheidet, ist lediglich die Lautstärke, Radikalität und Chuzpe, mit der er seine lasterhaften Lehren verkündet und, sozusagen *in effigie*, für den Rest der Gesellschaft auf der Bühne und auf Vinyl auslebt. Er spielt, wenn man so will, in einer Komödie der Tabubrüche und der apokalyptischen Grenzüberschreitungen – in einer endzeitlichen »comedy of transgression« (vgl. Rosen/Marks 1999). Einen theologisch durchdachten oder politisch praktikablen Entwurf für das Leben im neuen Jahrtausend will oder kann er nicht bieten.

... the end is in the beginning and lies far ahead

Auf das Ausbleiben der von ihm so beharrlich prophezeiten Prousie im Jahr 2000 sollte Busta Rhymes recht souverän reagieren. Auf die Platte *Anarchy* aus dem Umbruchsjahr 2000 – über die Peter Shapiro knapp befand: »[It] suffered from Busta being unable to change his flow one iota and the world not ending« (Shapiro 2001: 204) – folgte 2001 ein Album, das mit seinem Titel nicht Zerstörung oder Chaos, sondern Entstehung, Schöpfung, Neubeginn signalisierte: *Genesis*. Genesis, das bedeutet zum einen ganz neutral »Anfang, Ursprung« (zu altgriechisch *gignesthai*,

»geboren werden«) – es ist aber natürlich auch der Name des ersten Buches der Bibel. Dies mag nach Busta Rhymes' jahrelanger Obsession mit dem *letzten* Buch der Bibel überraschend sein, ist jedoch, nach dem Ausbleiben der Apokalypse, von fast zwingender Konsequenz. Denn wenn das Buch der Offenbarung zu Ende gelesen und zugeschlagen ist, dann kann man nur wieder von vorn beginnen – ganz im Sinne von Meyer H. Abrams: »The shape of history implied by Revelation is a circular one which constitutes, as Karl Löwith has put it, »one great detour to reach in the end the beginning« (Abrams 1984: 346).

Mit einer solch behutsam-positiven Umdeutung der Zeit-Geschichte stand Busta Rhymes zu Beginn des neuen Jahrtausends nicht allein da. »Countdown to Apocalypse: One«, verkündete der Wu-Tang Clan auf seiner Single »Gravel Pit« im Jahr 2000 und legte damit scheinbar einmal mehr nahe, dass der Untergang der Welt unmittelbar bevorstehe (Wu-Tang Clan 2000). Doch die Eins, welche die Apokalypse einzuzählen vorgibt, entbehrt hier ihres Kontexts, eines Paradigmas, einer Reihe: Ohne vorhergehende oder nachfolgende Ziffern, welche eine Bewegungsrichtung vorgeben, ist die Eins gewissermaßen »neutral«, ist sie nicht die letzte Silbe vor dem ultimativen *zero*, sondern jene Zahl, mit der die natürlichen Zahlen erst beginnen. Die *one* wird somit zu einem möglichen Wendepunkt, zum Anfang einer Zahlenfolge, die sich mit *two, three, etc.* potentiell bis ins Unendliche fortsetzen ließe. Zudem steht das Wort »One« im HipHop-Jargon als Kurzform für »One Love« und dient als freundschaftliche Formel zur Verabschiedung – ein Ausdruck, der ursprünglich dem rastafarischen Idiom entstammt und die Einheit aller Menschen vor Gott bezeichnet. Wer sich so verabschiedet, und sei es auch am Ende eines Countdowns, der rechnet nicht mit einem feindseligen Konflikt, sondern zählt vielmehr darauf, sich bald in Liebe, Einheit und auf Erden wieder zu sehen.

Schließlich veröffentlichte der renommierte New Yorker *slam-* und *spoken word*-Dichter Saul Williams im Jahr 2001 sein erstes, von brachialen *break beats* und atemlos-assoziativen Texten getriebenes HipHop-Album *Amethyst Rock Star*. Auf diesem erteilt Williams gleich im ersten Stück dem ungebremsen Materialismus des HipHop eine Absage (»My Adidas are three years old, like my daughter« [Williams 2001b] – ein Seitenhieb auf Run-D.M.C.s Statussymbol-Verherrlichungs-Klassiker »My Adidas«), und sucht dann über die Traditionslinie afrikanischer Rhythmik eine rettende Brücke aus dem Chaos der Gegenwart zurück zu afrikanischen Hochkulturen zu bauen:

In a past life I was a woodcarver's knife:
The sharpened blade of a woodcutter,

The eldest son of the chief's brother:
 A maker of drums.
 We scraped the insides of goat hides
 To seek the hollows where sound resides,
 Offering the parts we did not use
 To invoke the muse.

In afrikanischen Religionen war die Herstellung einer Trommel aufgrund ihres besonderen Status, wie Jon Michael Spencer bemerkt, nicht nur ein handwerklicher, sondern stets auch ein religiöser Akt: »To the African the drum was a sacred instrument possessing supernatural power that enabled it to summon the gods into communion with the people« (Spencer 1990: 135-137). Die monotheistischen Götter des Christentums oder des Islam (wie auch die gnostischen Gottheiten der Five Percenters) sind in Williams' Text denn auch auffällig abwesend. An ihre Stelle tritt eine postmoderne Melange aus altgriechischen Göttinnen wie den Musen, astrologischen Konzepten wie dem bevorstehenden Zeitalter des Wassermanns (welches laut New Age-Glaube als Zeit irdischer Glückseligkeit auf das momentane Zeitalter der Fische folgen und, wie in prämillennialistischen Szenarien, von globalen Katastrophen eingeläutet werden soll), und Gottheiten wie Seth, der gemäß der ägyptischen Mythologie seinen Bruder Osiris tötete und in Stücke zerteilte – gerade so, wie es Jahrtausende später DJs mit den primordialen Trommel- und Herzschlägen des afrikanischen Kontinents tun sollten:

Dissection of drum beats like Osiris by Seth,
 Break beats into fourteen pieces,
 Dissembled chaos, organized noise,
 A patchwork of heartbeats to resurrect true b-boys,
 Be men,
 Let's mend the broken heart of Isis,
 Age of Aquarius,
 Mother nature is furious,
 While you rhyme about being hardcore,
 Be heartcore,
 What is it that we do art for?

Wozu schreiben wir Texte, weshalb bauen wir Instrumente – »What is it that we do art for?« Die Kunst kann, wenn man Saul Williams' Argumentation folgen mag, die Apokalypse aufhalten. Die Kartenleser, welche die Zukunft deuten, und die Wahrsager, die den Vogelflug beobachten, können dem Weltende eine Absage erteilen; vielleicht nur *metapho-*

rically speaking, also »im übertragenen Sinne«; vielleicht aber auch *metaphorically speaking*, also »indem sie im übertragenen Sinne sprechen« – in Bildern, Tropen, Metaphern, wie sie in der Literatur, in der Dichtung und nicht zuletzt auch in Rap-Texten zu finden sind:

Calling tarot readers and sparrow feeders
 To cancel the Apocalypse
 Metaphorically speaking
 Metaphorically speaking.

Wenn die Apokalypse ganz aus Text besteht; wenn sie keine Existenz außerhalb jener Diskurse besitzt, die von ihr sprechen; wenn sie also mit bloßen Worten beschworen werden kann – dann kann sie mit ebensolchen Worten auch gestoppt werden. Das Ende der Welt ist nicht gottgegeben und keine historische Notwendigkeit; es findet immer wieder aufs Neue statt, je nachdem, wann, wo, wie und durch wen von ihm gesprochen wird. Doch warum war und ist eigentlich immer wieder von ihm die Rede? Zu welchem Zweck sprachen, rappten oder sangen Sklaven und Showmen, Pfarrer und Politiker immer wieder vom Untergang der Welt, wie sie sie kannten? Um einige der Funktionalisierungen, welche der millennialistische Diskurs in der afro-amerikanischen *orature* erfuhr, geht es im folgenden, abschließenden Kapitel.