

STATT EINES ENDES: TO WHAT END?

Fuck la terre, si je meurs voici mon testament ...

(MC Solaar 2001)

Auch wenn Saul Williams dazu aufruft, die Apokalypse abzusagen: Mehr als zweieinhalb Jahrtausende nach der Abfassung des Buches Hesekiel scheint die Denkfigur des Millennialismus wenig von ihrer Attraktivität eingebüßt zu haben. Im Gegenteil, durch die *glocalization* des afro-amerikanischen HipHop, durch seine fast weltweite Dissemination und die damit einhergehende Weiterverarbeitung seiner Formen und Motive in anderen Kulturen hat sich auch die Rede von der Apokalypse weiter verbreitet – und verändert.¹ Für den französischen Rapper MC Solaar etwa markiert der Tag des Jüngsten Gerichts jenen Moment, wenn die Hungerlöhner (*smicards*) und illegalen Einwanderer in den *banlieues* von Paris endlich mediale Aufmerksamkeit erhalten – Aufmerksamkeit, wie sie sonst nur Prominenten zuteil wird. Die Gruppe DaBrains aus dem Senegal klagt in »Axirou Zaman« (*Das Ende der Welt*) den Verfall der Sitten unter den Musliminnen und Muslimen in ihrer Heimatstadt Dakar an (DaBrains 2001). Den aus dem schwäbischen Mittelstand kommenden Deutsch-Rappern Die Fantastischen Vier schließlich begegnet die Apokalypse eher mittelbar, sie wird ihnen von einem betrunkenen (und mutmaßlich afro-deutschen) Bekannten am Ende eines ausgedehnten Kneipenabends gepredigt: »Die einen glauben an den Sturm, die andern an das Beben, / Und der Typ behauptet eben: Es wird Regen geben« (Die Fantastischen Vier 1992).²

Woher rührt diese anhaltende Faszination für den Untergang? Warum inspirieren die biblischen Apokalypsen immer neue Generationen zu

- 1 Der Ausdruck »*glocal*« beziehungsweise »*glocalization*« ist ein Hybrid aus den Worten *global* und *local* und bezeichnete zunächst im Marketing-Jargon die Anpassung weltweit vermarkteter Produkte an regionale Gegebenheiten. In den Kulturwissenschaften beschreibt er das komplementäre und/oder konkurrierende Verhältnis homogenisierender und heterogenisierender Kräfte, wie sie aus dem Zusammentreffen globaler und lokaler Kunstformen erwachsen (vgl. Robertson 1995: 25-44).
- 2 Zur Frage der »Authentizität« solcher nicht-afro-amerikanischen Aneignungen, vgl. Bennett 2000: 133-137, der sich gegen eine ethnische Essentialisierung von Kunstformen wie Rap richtet.

Deutungen der Letzten Dinge? Möglicherweise ist es gerade die proteische Natur des millennialistischen Diskurses, welche diesen für Neuinterpretationen so attraktiv macht. Je nach historischem und sozialem Kontext und je nach politischer Ausrichtung lässt sich die Rede vom Weltende nicht nur mit verschiedensten Inhalten verknüpfen, sondern auch vollkommen unterschiedlich funktionalisieren: Sowohl die amerikanische Regierung mit ihrer Vision einer ›Vollendung der Weltgeschichte‹ als auch die Attentäter des 11. September, welche sich gewaltsam gegen diese Vision wandten, kann beziehungsweise konnten sich in ihrem Denken und Handeln auf millennialistische Traditionen berufen (vgl. Moltmann 2001b: 39).

Die afro-amerikanische *orature* im Allgemeinen und millennialistische Rap-Texte im Speziellen bündeln nun, wie ich meine, solche sehr unterschiedlichen Funktionalisierungen und vereinen sie nicht selten in *einem* Text: Noch aus dem hoffnungsfrohesten, eine glänzende Zukunft besingenden Spiritual spricht eine tiefe Traurigkeit über die Gegenwart. Noch bei der donnerndsten apokalyptischen Warnpredigt in Moll schwingt, gleichsam als parallele Dur-Tonart, ein Lobgesang auf den Körper im Diesseits mit. Viele endzeitliche Rap-Texte sind, in den Worten von Cornel West, ein »paradoxical cry of desperation and celebration« (zitiert in Walser 1995: 212). Folgende Funktionen des millennialistischen Diskurses, welche ich im Lauf dieser Studie herauszuarbeiten versucht habe, mögen – einzeln oder in Kombination mit anderen – für die Popularität endzeitlichen Sprechens im HipHop verantwortlich sein.

1. *Wer vom Ende der Welt spricht (beziehungsweise rappt oder singt), will gehört werden.* Roland Barthes sagte: »There is a decibel threshold that must be crossed for discourse to be heard« (zitiert in Chow 1993: 386). Äußerlich kann eine solche Lautstärke in der HipHop-Kultur mühelos mithilfe massiver Verstärker-Anlagen erreicht werden. Um aber auch eine ›inhaltliche Dezibelgrenze‹ zu überschreiten, bedarf es eines Motivs, welches die Legitimation der Heiligen Schrift, die Wucht der Tradition und die Lautstärke eines Erdbebens in sich trägt. »My job is to write shocking lyrics that will wake people up«, definierte der Rapper Chuck D einmal seine Aufgabe (zitiert in Walser 1995: 193). Und was könnte schockierender, lauter, aufweckender sein als die Nachricht vom baldigen Ende der Welt?

2. *Wer vom Ende der Welt spricht (rappt, singt), will nicht verstanden werden.* Zumindest nicht von Uneingeweihten – wie Jacques Derrida bemerkt: »Nothing is less conservative than the apocalyptic genre. And as it is an apocryphal, masked, coded genre, it can use the detour to mislead another vigilance, that of censorship« (Derrida 1992: 59). Bereits zu Zeiten der Sklaverei diente der millennialistische Diskurs dazu, subver-

sive Botschaften unkenntlich zu machen und weiße Hörer/innen vom Verständnis auszuschließen – eine Funktion, die noch heute, unter veränderten politischen Bedingungen, fortlebt: »What developed as a necessary mode of communication has become an integral part of the language system of blacks, though the necessity is not as great as it was in the beginning« (Holt 1999: 333). Rap-Texte, und gerade solche, welche sich der apokalyptischen Bildhaftigkeit der Nation of Islam und ihrer Splittergruppen bedienen, mögen mit 100 Dezibel von einem *soundsystem* verkündet werden – für uneingeweihte Mithörer/innen bleiben sie dennoch oft so unverständlich wie ein frakturiertes und codifiziertes Graffiti-tag.

3. *Wer vom Ende der Welt spricht, sagt die Wahrheit.* »Whoever takes on the apocalyptic tone comes to signify to, if not tell you something«, schreibt Derrida an anderer Stelle. »What? The truth, of course, and to signify to you that it reveals the truth to you [...]. Not only truth as the revealed truth of a secret on the end or of the secret of the end. Truth itself is the end, the destination, and that truth unveils itself is the advent of the end. [...] The structure of truth here would be apocalyptic« (Derrida 1992: 53). Hätten die apokalyptischen Dichter und Propheten seit zweieinhalbtausend Jahren tatsächlich immer nur vom Ende der Welt berichtet, würde ihnen vermutlich längst niemand mehr zuhören. Die ›Wahrheiten‹, welche im apokalyptischen Rap verkündet werden, handeln daher vielmehr von der Gegenwart, von jenen Umständen, welche zur Apokalypse führen könnten, es aber hoffentlich niemals tun werden: Rassismus, Krieg, Umweltzerstörung. *The end* ist nicht das Ende, sondern die Verkündigung dieser Wahrheit. Das Ziel ist, dass es nicht zum Ende kommt.

4. *Wer vom Ende der Welt spricht, übertreibt.* Wird eine *signification*, wie Derrida sie beschreibt, also eine Betonung des eigenen Sprechakts unter Zurücknahme des Verweises auf den Referenten, auf die Spitze getrieben, so kann die ›Wahrheit‹ des Inhalts zugunsten jener der Verkündigung auf der Strecke bleiben. »From the nasty tales of Stagolee in the 1800s to H. Rap Brown in the '60s«, sagt Ice-T, »most of rap is nothing more than straight-up black bravado« (Ice-T 1994: 94). Natürlich wird der Rapper Canibus am Tag des Jüngsten Gerichts nicht mit einem weißen Rauschebart gottgleich am Himmel erscheinen, und auch Busta Rhymes wird eine globale Katastrophe trotz seines Reichtums vermutlich nicht überleben. Die Rede von der Apokalypse verwandelt sich in solchen Texten zu einer ultimativen Form des *dissing*, einem kosmischen Platzhirschverhalten, mittels welchem sich die Kontrahenten im immer lauter werdenden Getöse des millennialistischen Diskurses zu übertönen suchen – zum wahrhaft apokalyptischen Signifyin(g).

5. *Wer vom Ende der Welt spricht, unterhält.* Schon Platon mutmaßte, dass die Betrachtung des Leidens anderer Menschen Lust verursachen kann (vgl. Platon 1988: 164-165). Im Mittelalter waren Darstellungen der Hölle oder des Jüngsten Gerichts oft ein Vorwand gewesen, um Menschen in ihren Todesqualen zeigen zu können. Und 1757 schrieb Edmund Burke: »I am convinced we have a degree of delight, and that no small one, in the real misfortunes and pains of others« (Burke 1958: 45). Diese Lust an den Schmerzen anderer ist den Spirituals, welche vor allem von der Erlösung der Unterdrückten, kaum aber von der Bestrafung der Unterdrückten sprechen, noch fremd – doch spätestens mit den Allmachtsfantasien des Blues und erst recht mit jenen des *gangsta*-Raps wird sie zu einem weiteren wichtigen Movens des millennialistischen Diskurses. Die Rede vom Weltende und vom Jüngsten Gericht dient hier nicht der historischen Illumination der eigenen Situation, dem Aufbau einer apokalyptischen Drohkulisse oder der rhetorischen Unterwerfung eines missliebigen Konkurrenten; sie dient schlicht dazu, die Zuhörer/innen durch apokalyptische Szenarien zu schockieren, sie die Grenzen ihrer ästhetischen Belastbarkeit ausloten zu lassen und dadurch – möglicherweise – zu unterhalten. Da die in diesen Fantasien geschilderten »misfortunes« in der Regel nicht »real« sind, sich die endzeitlichen Szenarien also erkennbar innerhalb der »signposts of fictionality« abspielen, ist zudem nicht einmal eine moralische Verurteilung des Betrachters zu befürchten (vgl. Cohn 1999: 109-131): »No moral charge attaches to the representation of these cruelties. Just the provocation: can you look at this?« (Sontag 2003: 41). *Can you listen to this?*³

6. *Wer vom Ende der Welt spricht, inszeniert eine Tragödie.* Indem Rap-Texte übertreiben und unterhalten, unterstreichen sie nicht zuletzt immer wieder ihre eigene Gemachtheit, ihren fiktionalen Charakter – ihre Theatralität (vgl. Klein/Friedrich 2003: 143-161). Man könnte sie daher, wie schon die Apokalypse des Johannes, als Textvorlagen für eine »tragische Performance« verstehen. Am Anfang der Johannes-Offenba-

- 3 Es ist auffällig, dass – aller *keeping it real*-Rhetorik, welche den HipHop dominiert, zum Trotz – bei den meisten Rappern keine Lust an tatsächlichem, »außerliterarischem« Leiden erkennbar ist. Dies zeigt sich vielleicht am deutlichsten an den Reaktionen auf die Anschläge vom 11. September 2001: Rapper wie Busta Rhymes oder Jeru the Damaja, die vor dem Anschlag noch Darstellungen von in New York wütenden apokalyptischen Infernos auf ihre Plattendesigns hatten drucken lassen (Jeru the Damaja posiert auf dem Titelfoto für *The Sun Rises in the East* [1994] als Brandstifter vor einer Fotomontage mit den brennenden Türmen des World Trade Centers), hielten sie sich nach den Anschlägen mit vergleichbaren Provokationen und Tabubrüchen zurück. Eine bemerkenswerte Ausnahme stellt der Rapper Paris dar: Die Vorderseite seiner 2003 erschienenen Platte *Sonic Jihad* zielt das Foto eines Passagierflugzeugs, welches auf das Weiße Haus zurast.

nung heißt es: »Selig ist, der da liest und *die da hören* die Worte der Weissagung und behalten, was darin geschrieben ist; denn die Zeit ist nahe« (Apk 1: 3, meine Hervorhebung). Dieser Satz wird gelegentlich als Hinweis dafür interpretiert, dass die Apokalypse, in Übereinstimmung mit der frühchristlichen Liturgie, zum lauten Vortrag vor Publikum (der Gemeinde) gedacht war; möglicherweise übernahm ihr Autor sogar dramaturgische Formen und Strategien aus dem antiken griechischen Drama (vgl. O’Leary 1994: 66). Fest steht, dass die Offenbarung maßgeblich aus jenen drei Elementen besteht, welche Aristoteles als Grundpfeiler der tragischen Fabel definierte: *anagnorisis*, *peripeteia* und *pathos*.

Die Anagnorisis oder »Wiedererkennung« ist laut Aristoteles »ein Umschlag von Unkenntnis in Kenntnis« (Aristoteles 1982: 35) – in der Johannes-Apokalypse entspricht ihr die Enthüllung der göttlichen Wahrheit, die eigentliche »Offenbarung« der endzeitlichen Ereignisse, zuerst vor dem Seher Johannes, dann vor den Gerechten beziehungsweise den Verdammten. Im dramaturgisch effektivsten Fall, so Aristoteles, wird diese Enthüllung von einer Peripetie begleitet, einem »Umschlag dessen, was erreicht werden soll, in das Gegenteil« (ebd.) – auch dies ist in der Apokalypse der Fall: »Und ich sah die Seelen derer, die enthauptet waren um des Zeugnisses von Jesus und um des Wortes Gottes willen [...]; diese wurden lebendig und regierten mit Christus tausend Jahre« (Apk 20: 4). Diese Umkehrung der innerweltlichen Verhältnisse wird in der Offenbarung nicht zuletzt von einem gehörigen Maß an Pathos, also »schwere[m] Leid«, begleitet (Aristoteles 1982: 37): »Und die andern wurden erschlagen mit dem Schwert, das aus dem Munde dessen ging, der auf dem Pferd saß. Und alle Vögel wurden satt von ihrem Fleisch« (Apk 19: 21). Adela Yarbro Collins hat daher argumentiert, dass die Johannes-Offenbarung als Skript für eine endzeitliche Tragödie, für eine »kathartische Performance« zu verstehen sei. Indem die Apokalypse Furcht und Widerwillen (»fear and resentment«) hervorrufe und so ihre Zuhörer/innen diese Gefühle *in effigie* durchleiden lasse, ermögliche sie ihnen eine Katharsis, eine »Reinigung von derartigen Erregungszuständen« (Aristoteles 1982: 19): »By projecting the tension and the feelings experienced by the hearers into cosmic categories, the Apocalypse made it possible for the hearers to gain some distance from their experience. It provided a feeling of detachment and thus greater control« (Collins 1984: 161).

Eine ähnliche Funktion haben, wie ich argumentieren möchte, die millennialistischen Motive in Texten der afro-amerikanischen *orature*: Indem sie Ängste (zum Beispiel vor der Weltwirtschaftskrise, vor dem Kalten Krieg) oder Hassgefühle (gegen die Sklavenhalter, gegen »the Man«) formulieren und in endzeitliche Katastrophen- und Vergeltungs-

szenarien betten, erlauben sie es, ebendiese Gefühle im Rahmen eines kollektiven Rituals zu verhandeln und auf einer symbolischen Ebene zu lösen. Verstärkt wird dieser kathartische Effekt der Texte zudem durch Musik und Tanz. Schon die kollektive, vom *chanted sermon* herbeigeführte »spirit possession« der afro-amerikanischen Gemeinde war, in den Worten von Jon Michael Spencer, eine »source of emotional catharsis« (Spencer 1990: 138). Entsprechend haben die »funky rhythms« des Hip-Hop, so Cornel West, »basically a ritualistic function: music for cathartic release at the black rituals of parties and dances« (West 1992: 293). Eine solche gemeinschaftliche Katharsis dient, wie Olly Wilson bemerkt, nicht zuletzt der Stärkung und dem Zusammenhalt einer kulturellen Gruppe (vgl. Wilson 1999: 169) – sei dies nun eine Kirchengemeinde oder eine HipHop-*posse*. Zugleich rückt eine rituelle Reinigung von Gefühlen der Deprivation aber möglicherweise die tatsächliche Beseitigung der sozio-politischen Umstände, welche diese Gefühle bedingen, in weitere Ferne: Wer seine Frustrationen kreativ bewältigt, muss sie nicht in politische oder soziale Agitation umwandeln.⁴

7. *Wer vom Ende der Welt spricht, inszeniert eine Komödie.* Dennoch haben millennialistische Rap-Texte durchaus das Potential, die Welt zu verändern. Allerdings nicht im Sinne einer kruden Appellstruktur, welche Lösungen anbieten und Wege zur Zerstörung oder Erneuerung vorzeichnen könnte, sondern im Rahmen einer »politics of imagination«: durch die performative Erschaffung von »subjunctive worlds« (Frederick Turner), von konjunktivischen Gegenwelten, in denen alternative Entwürfe zum Status quo geprobt werden können – Paralleluniversen, die den Möglichkeitssinn der Zuhörer/innen erweitern und so für neue politische Denkweisen öffnen sollen (vgl. Schechner 1982: 116). Die Apokalypse kann daher nicht bloß eine Tragödie sein; bisweilen ist sie auch eine Komödie, ein Spiel, welches die (zumindest zeitweilige) Inversion der vorherrschenden Werte und Hierarchien feiert.

In den meisten »subjunctive worlds« – sei es nun die ›Vierte Welt‹ von George Clinton, der Schwarze Planet von Public Enemy oder das Millennium des Materialismus von Busta Rhymes – herrschen die Gesetze des Karnevals, jenes (in den Worten von Michail Bachtin) »komi-sche[n] Drama[s] vom Absterben der alten und der Geburt der neuen

4 Nicht zuletzt ist der Gegensatz zwischen dem militanten politischen Auftreten vieler Rapper einerseits und der fehlenden Umsetzung der von ihnen formulierten Ideen andererseits wohl der Abwesenheit einer breiten politischen Basis geschuldet; wie Ernest Allen, Jr. schreibt: »[I]n the absence of a mass-based social movement, message rap remains enmeshed in a ›politics of recognition‹, a captive of its own youthful subjectivity – thereby (and contrary to all appearances) posing no particular threat to the political status quo« (Allen, Jr. 1996: 183; vgl. George 1999: 154-155).

Welt« (Bachtin 1995: 191). Indem Rapper wie Chuck D und Flavor Flav die Ankunft eines Millenniums der Hybridität verkünden, in welchem sich weiße Amerikaner noch danach sehnen werden, ihre Gattinnen von Afro-Amerikanern ausgespannt zu bekommen, feiern sie die fröhliche Relativität der Werte: die Möglichkeit, dass alles auch ganz anders sein könnte – umgekehrt, aber nicht falsch. Wenn sie diese karnevaleske Umkehrung der Welt zudem in der zeitgenössischen »Sprache des Marktplatzes«, also mit den im Rap üblichen Fäkal- und Genitalwörtern beschwören, so beerdigen sie nur lachend alte Konzepte. Denn »[w]enn die alte sterbende Welt mit Kot beworfen, mit Urin übergossen und mit einem Hagel von skatologischen Flüchen überschüttet wird«, dann ist dies laut Bachtin nicht etwa ein Zeichen ihres Niedergangs, ihres Verfalls, gewissermaßen der Anfang vom Ende; nein es ist vielmehr »ihre *fröhliche Beerdigung*, die auf der Lachebene dem Aufschütten des Grabs mit Erde entspricht oder der Aussaat in die Ackerfurche (in den *Schoß* der Erde)« (ebd.: 217). Wer weiß: Wenn die alte Erde also immer wieder verflucht, totgeredet und mit frischen millennialistischen HipHop-Texten gedüngt wird, dann mag aus ihren brachliegenden Furchen tatsächlich eines Tages eine neue sprießen. *Fuck la terre*.

