



FLORIAN WERNER

RAPOCALYPSE

Der Anfang des Rap
und das Ende der Welt



[transcript]

Kultur- und Medientheorie

Florian Werner
Rapocalypse

Florian Werner promovierte in Amerikanistik und lebt als freier Autor in Berlin. Er ist Texter und Musiker in der Gruppe Fön. 2005 veröffentlichte er den Erzählband *Wir sprechen uns noch* bei dtv.

FLORIAN WERNER

Rapocalypse.

Der Anfang des Rap und das Ende der Welt

[transcript]

Die vorliegende Arbeit wurde 2006 als Dissertation an der Universität Tübingen angenommen und durch ein Stipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes sowie durch die Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg unterstützt.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2007 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung & Innenlayout:

Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: »Storm Shadow«, Stanley Donwood;

© Stanley Donwood

Lektorat & Satz: Florian Werner

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-89942-608-3

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis

und andere Broschüren an unter:

info@transcript-verlag.de

INHALT

Einleitung

11

›Orature‹

13

›Millennium‹ und ›Millennialismus‹

18

Forschungslage und Gliederung

20

1. Der Anfang vom Ende: Ursprünge und Formen des Millennialismus

27

Die biblischen Wurzeln des Millennialismus

28

Formen und Konjunkturen des Millennialismus

37

2. Die Amerikanisierung des Millenniums und die Christianisierung der Sklaven

47

Wurzeln und Anfänge des nordamerikanischen Millennialismus

47

Christentum und Sklaverei

54

3. Die Spirituals

61

Entstehung und Formen der Spirituals

61

Millennialistische Motive in den Spirituals

65

›Hybridität‹

72

**4. »Ethiopia shall soon stretch out her hands unto God«:
Das Neue Jerusalem in Afrika**

81

Samuel Hopkins und der Beginn der afrikanischen
Kolonisationsbewegung

83

Pro-Colonization Songs?

91

›Signifyin(g)‹

100

Anti-Colonization Songs!

105

Ausblick

111

**5. »God's gonna set this world on fire«: Visionen der Endzeit
im chanted sermon und im Blues**

117

The chanted sermon

118

The Blues

140

Ausblick

150

**6. Zwischen Prämillennialismus und Popkultur: Rastafarianis-
mus, die Nation of Islam und die Nation of Gods and Earths**

155

Blick über den Black Atlantic: Rasta, Reggae und Rap

156

»Drop the bomb on the Yacub crew«: Die apokalyptische Mythologie
der Nation of Islam unter Elijah Muhammad

164

Die Nation of Islam nach Elijah Muhammad: Warith ud-Deen, Louis
Farrakhan und die Nation of Gods and Earths

176

»But heaven and hell exist within«: Geistige Auferstehung und das
Millennium finanzieller Unabhängigkeit

184

**7. »Them lips foretold these apocalypse«:
Millennialistische Motive im Rap**

193

The Last Poets

193

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

206

Afrika Bambaataa und John Lydon: »World Destruction«

214

Public Enemy: »Fear of a Black Planet«

225

Busta Rhymes

234

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

245

Statt eines Endes: To what end?

249

Zitierte Werke

257

DANK

Die vorliegende Arbeit wurde 2006 als Dissertation an der Universität Tübingen angenommen. Mein Dank gilt meinem Doktorvater Bernd Engler, der mich stets unterstützt und meine Arbeit mit Humor und Geduld begleitet hat. Ich danke der Studienstiftung des Deutschen Volkes für die ideelle und materielle Unterstützung sowie der Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg. Ich danke sehr herzlich den Teilnehmer/innen und Organisator/innen des Doktorandenforums »Utopien«, besonders Hanno Paul und Roland Hain. Ich danke Niamh Leypoldt, die mir bei den Transkriptionen der historischen Aufnahmen unschätzbare Hilfe leistete, außerdem Angelica Ammar für ihre Arabisch- und Martina Lüdike für ihre Französischkenntnisse; etwaige Fehler stammen von mir. Ich danke von Herzen Philipp Bühler, Michael Ebmeyer, Andreas Kubik, Günter Leypoldt, Tilman Rammstedt und David Roesner für ihre Kritik, Korrekturen, Gespräche und Freundschaft. Ich danke Adam Coutu und Jesse Locker für apokalyptisch-musikalische Initialzündungen. Mein besonderer Dank gilt Stanley Donwood dafür, dass sein Bild »Storm Shadow« die Vorderseite dieses Buches zieren darf. Ohne Svenja Flaßpöhler wäre diese Arbeit nichts geworden und nichts wert. Ihr, meinen Eltern und meinem Bruder Tobias ist sie in Liebe gewidmet.

EINLEITUNG

I understand that time is running out ...

Yo, I was looking out my window, man,
When I heard these sounds,
Looked up into the sky,
Saw the moon turn to blood.

... Run nigger!
'Cause time is running ...

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.

... Time is
running running running
Running running running ...

Holy men with force fields
Levitatin' space ships,
Earthquake hits,
United States splits,
Projects turn to snake pits.

... Time's done run out!¹

Hört man sich die Texte zeitgenössischer HipHop-Platten an, so könnte man den Eindruck gewinnen, dass das Ende der Welt unmittelbar bevorsteht: Der Mond wird rot wie Blut, der Einsatz chemischer Waffen stellt die moralische Integrität der gesamten Menschheit infrage, Erdbeben reißen den nordamerikanischen Kontinent in Stücke, soziale Wohnungs-

1 The Last Poets 1970a; Wyclef Jean 1997; Time Zone 1984; Gravediggaz 1997a.

bauprojekte verwandeln sich in Schlangengruben – die Zeit neigt sich unerbittlich ihrem Ende zu. Doch was in seiner Thematik, umgangssprachlichen Wortwahl und popmusikalischen Umsetzung bestürzend aktuell anmutet, kann sich auf eine lange Vorgeschichte berufen: Konzepte des Millennialismus durchziehen die gesamte afro-amerikanische *orature*, von frühen Spirituals über die *fire and brimstone*-Rhetorik schwarzer Volksprediger bis hin zu heutigen Rap-Texten.

Eschatologische Denkmuster, die sich auf die apokalyptischen Bücher der Bibel beziehen, lassen sich für den nordamerikanischen Raum seit dem 17. Jahrhundert nachweisen. Bereits puritanische Geistliche der ersten Generation wie John Cotton mutmaßten, die Siedler in Neu-England könnten zu den Wegbereitern des tausendjährigen Reichs Gottes auf Erden gehören, und der *revivalist* Jonathan Edwards gab zur Zeit der Großen Erweckungsbewegung in den 1740er Jahren der Hoffnung Ausdruck, die Konvertierung der afrikanischen Sklaven zum Christentum werde die baldige Wiederkehr Christi beschleunigen. Die apokalyptischen Bücher des Alten und Neuen Testaments mit ihrem Versprechen einer kollektiven, innerweltlichen, oftmals wunderbaren und zudem unmittelbar bevorstehenden Erlösung eigneten sich aber auch in besonderer Weise für die Aneignung durch eine diasporische und von ihrem kulturellen Kontinuum abgeschnittene Gruppe wie die der afro-amerikanischen Sklaven.

Die Konjunktur endzeitlicher Wirklichkeits- und Geschichtsdeutungen in afro-amerikanischen Texten scheint dabei jedoch nicht Ausdruck einer Unterwerfung unter vorherrschende Diskurstraditionen der jüdisch-christlich geprägten westlichen Kultur zu sein, sondern kann im Gegenteil als Anzeichen einer subversiven Strategie der Um-Schreibung des kulturell Dominanten verstanden werden. Diese Transformation zeigt sich vor allem in der »Entstellung« (Bhabha 1994: 105) und Revision traditioneller heilsgeschichtlicher Rollenzuweisungen: Die Afro-Amerikaner inszenierten sich in Texten millennialistischer Prägung oft als Volk Israel; der Antichrist, der in frühesten Zeugnissen afro-amerikanischer Kultur häufig noch als »schwarzer Mann« dargestellt worden war, wurde »weiß«; und das Gelobte Land wurde vom Nahen Osten zunächst nach Kanada, später in die befreiten Nordstaaten, schließlich in den Nordosten von Afrika oder gar in den Weltraum verschoben.

In diesem Buch möchte ich die wichtigsten Transformationen, welche das Konzept des Millennialismus im afro-amerikanischen Diskurs durchlief, anhand von Textbeispielen vor allem aus dem Bereich der *orature* nachzeichnen: beginnend mit den Spirituals, als frühester überlieferter Äußerung der afrikanischstämmigen Sklaven, über politische Lieder aus der Zeit der afrikanischen Kolonisationsbewegung, über welt-

liche Blues-Stücke und so genannte *chanted sermons* von afro-amerikanischen Predigern bis hin zum Rap, dem rhythmischen Sprechgesang der zeitgenössischen HipHop-Kultur. Dabei versuche ich zu zeigen, wie sich die Rede von der Endzeit unter je unterschiedlichen historischen Bedingungen veränderte: wie millennialistische Texte also einerseits geschichtliche Prozesse reflektierten und in ein lineares millennialistisches Geschichtsbild einzubetten versuchten; wie sie andererseits aber auch bisweilen die Sprache der apokalyptischen Bücher der Bibel benutzten, um politische, soziale oder kulturelle Gegebenheiten im Sinne einer endzeitlichen Heilserwartung zu verändern. Wir haben es hier also nicht mit einer durchgängigen Tradition zu tun, sondern eher mit einer Abfolge sich ausdifferenzierender millennialistischer Diskurse, die bald im Bereich des Religiösen, bald im Bereich der politischen Rhetorik oder in der postmodernen Unterhaltungskultur angesiedelt und entsprechend verschieden sein können. Dennoch ziehen sich millennialistische Motive gewissermaßen als ›rote Diskursfäden‹ durch die Formen der afro-amerikanischen *orature* und verknüpfen so diese sehr unterschiedlichen Genres.

Viele der in diesen Texten verhandelten Themen, oder zumindest Spuren von ihnen, lassen sich bis in die Gegenwart, und ganz besonders in Rap-Texten nachweisen. Denn wie die meisten oralen Formen fungiert auch der Rap als eine Art kollektives Gedächtnis, als Sprachspeicher, in dem sich die Diskurse vorangegangener Epochen ›sedimentiert‹ haben und aus welchem sie – angereichert mit neuen, aktuellen Fragestellungen – wieder aufgerufen werden können. Das Fortleben solcher millennialistischen Motive im Rap stand am Anfang der folgenden Überlegungen; endzeitliche Rap-Texte bilden mithin auch den Fluchtpunkt und das Ende dieser Studie. Bevor ich mein Vorgehen jedoch weiter beschreibe, möchte ich die für meine Fragestellung zentralen Begriffe erläutern und die gegenwärtige Forschungslage skizzieren.

›Orature‹

In Anlehnung an das Wort *literature* bezeichnet der Begriff *orature* zunächst Textformen, welche einem *oral discourse*, einem primär mündlichen Diskurs entspringen: Texte also, deren Rezeption in der Regel eher auditiv denn visuell (durch stummes ›Augen-Lesen‹) und eher kollektiv als einzeln stattfindet – beispielsweise Lieder, Predigttexte oder Reden. Der performative und kollektive Charakter dieser Gattungen schlägt sich dabei in ihrer syntaktischen, semantischen und phonetischen Form nieder.

Zum einen zeichnen sich orale Texte oft durch sprachliche Redundanz oder, positiver ausgedrückt, durch *Abundanz* aus: Das mehrmalige Formulieren des gleichen Sachverhalts auf verschiedene Weise wie auch die Wiederholung bestimmter Wörter oder formelhafter Phrasen erlauben es dem Sprecher/der Sprecherin, auf dem Weg zur nächsten Aussage geistig innezuhalten, und führen gleichzeitig zur Kohärenzbildung und Rhythmisierung des gesprochenen Textes – in den Worten von Walter J. Ong: »Formulas help implement rhythmic discourse and also act as mnemonic aids [...], as set expressions circulating through the mouths and ears of all« (Ong 1982: 35). Ähnlich dient auch die starke lautliche Bindung oraler Texte – etwa durch Reime, Alliterationen und Assonanzen – als mnemotechnisches »Skelett«, welches die einzelnen Teile verzahnt und einander im Textkörper zuordnet.

Da sie sich an ein (tatsächlich vorhandenes oder fiktives) Publikum richten, neigen orale Texte zweitens häufig dazu, ihr/e Gegenüber mit einzubinden, zum Beispiel durch die direkte Ansprache in der zweiten Person. Dabei sind sie in der Regel nicht um Objektivität oder Distanz bemüht, sondern versuchen, ihre Zuhörer/innen durch synästhetische oder antagonistische Bildhaftigkeiten zu fesseln: »By keeping knowledge embedded in the human lifeworld, orality situates knowledge within the context of struggle« (Ong 1982: 44). In der HipHop-Kultur äußert sich diese streitlustige Seite der *orature* vor allem im so genannten *dissing* (kurz für *disrespecting*), dem möglichst elaborierten und oft von martialisches Drohungen begleiteten Beschimpfen von Konkurrenten. Eine solche Verbindung zwischen sprachlicher und körperlicher Gewalt findet sich in fast allen primär mündlichen Kulturen, da dort die Übermittlung von Nachrichten – in Ermangelung von Speichermedien – zwangsläufig immer auch mit der körperlichen Präsenz zumindest eines Teils der Gegner einhergeht; auch der in solchen Kulturen häufig anzutreffende Glaube an die performative Kraft des gesprochenen Wortes rührt vermutlich hierher (vgl. Ong 1982: 31-33).

Drittens schlägt sich der mündliche Charakter solcher Texte häufig in der Betonung der Lautlichkeit der gesprochenen Sprache nieder, dem, was Roman Jakobson als die »poetische Funktion« der Sprache bestimmt hat (vgl. Jakobson 1987: 62-94). So schrieb Frederick Douglass 1845 über die Entstehung der afro-amerikanischen Volkslieder: »The slaves [...] would compose and sing as they went along, consulting neither time nor tune. The thought that came up, came out – *if not in the word, in the sound*; – and as frequently in the one as in the other« (Douglass 1993: 46, meine Hervorhebung). In den 1920er Jahren setzte die Blues-Sängerin Bessie Smith (wie viele Jazz- und Scat-Sänger/innen nach ihr) ihre Stimme wie ein Instrument ein und erzielte dabei »with the most ba-

nal, inconsequential, and indeed *non sequitur* lyrics [the same musical effect] as with those of the highest poetic quality, which she often misquoted« (Murray 1999: 104). Die erste Rap-Single aus dem Jahr 1979 schließlich begann mit den Worten: »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« (Sugarhill Gang 1992). Was Edward Kamau Brathwaite von der karibischen *orature* gesagt hat, darf also auch für die nordamerikanische und ganz besonders für den Rap gelten: »The poetry [...] is based as much on sound as it is on song. [...] The noise that it makes is part of the meaning« (Brathwaite 1995: 311; vgl. Gates, Jr. 1988a: 67).

Selbstverständlich finden sich Kennzeichen der *orature* bisweilen auch in der *Literatur*, etwa in Formen der »fingierten Mündlichkeit«, wie Paul Goetsch sie nennt (vgl. Goetsch 1985: 202-218). Denn wie Goetsch festgestellt hat, können sich »die Konzeptionen von gesprochener und geschriebener Sprache [...] in jedem Medium verwirklichen« (ebd.: 207) – es kommt also nicht unbedingt auf die Unterscheidung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit schlechthin an, sondern vielmehr auf die textuellen Strategien, welche mit der mündlichen beziehungsweise schriftlichen Tradition assoziiert werden. Tatsächlich haben wir es im Folgenden denn auch mit sehr unterschiedlichen Formen der *orature* zu tun, wobei das jeweilige Speichermedium immer wieder erkennbar auf die Textgestalt Einfluss nimmt.

Die Spirituals wurden zum Beispiel erst viele Jahrzehnte nach ihrer Entstehung niedergeschrieben – die erste nennenswerte Auswahl von Liedtexten erschien im Juni 1867 in der Zeitschrift *The Atlantic Monthly* – und zwar, da sich viele Afro-Amerikaner nach dem Bürgerkrieg von den Spirituals, als künstlerischem Erbe und Relikt der Sklavenezeit, abgewandt hatten, zunächst ausschließlich von Weißen (vgl. Johnson 1999: 70). Diese brachten nun ihre je eigenen Erwartungshaltungen, kulturellen Codes und Horizonte mit und beeinflussten dadurch (wie bereits durch ihre schiere Anwesenheit) die von ihnen notierten Ergebnisse. Thomas Wentworth Higginson etwa, der Colonel eines Regiments befreiter Sklaven und der Verfasser des genannten *Atlantic Monthly*-Artikels, scheint bei seiner Niederschrift der vermeintlich »unverfälscht-naiven«, ja gleichsam »natürlichen« Spirituals (er bezeichnet sie unter anderem als »strange plants« und vergleicht sie mit Vögeln und Insekten [Higginson 1867: 685]) vom Geist der Romantik beseelt gewesen zu sein – sein großes Vorbild war Sir Walter Scott und dessen Sammlung schottischer Volkslieder. Er war also, als Schriftsteller wie auch als ehemaliger Soldat der Nordstaaten und als Gegner der Sklaverei, ein durchaus interessierter Beobachter mit klaren literarischen und politischen Zielen. Darüber hin-

aus war sich Higginson den Problemen des von ihm vorgenommenen Medienwechsels durchaus bewusst; so gesteht er freimütig, dass er manchmal Schwierigkeiten gehabt habe, sich die Worte der Spirituals vollständig zu merken oder sie adäquat zu verschriftlichen: »The words will be here given, as nearly as possible, in the original dialect; and if the spelling seems sometimes inconsistent, or the misspelling insufficient, it is because I could get no nearer« (ebd.). Durch ihre Niederschrift wurden die proteischen, sich von Aufführung zu Aufführung verändernden Spirituals zum einen sistiert, also einer so arbiträren wie festen Form unterworfen; zum anderen wurden sie in gewissem Maße musealisiert und dem analytischen Zugriff eines breiten, lesenden (und zumeist weißen) Publikums unterworfen: Aus dynamischer, wandelbarer »energeia« wurde, in der Terminologie Wilhelm von Humboldts, ein abgeschlossenes, handhabbares »ergon« (vgl. Zumthor 1984/85: 82).

Die Bedeutung des Speichermediums ist auch bei afro-amerikanischen »Kunstliedern« wie den im Zuge der Abolitionismus-Bewegung aufkommenden Anti-Colonization Songs erkennbar: Diese setzen zwar auch Strategien der Mündlichkeit wie Reim, Rhythmus und die Verwendung dialektaler Eigenheiten ein, und sie waren ebenfalls für den kollektiven Vortrag bestimmt – doch haben sie, anders als die Spirituals, namentlich bekannte Verfasser, welche diese Stücke in Zeitschriften und Liederbüchern veröffentlichten. Hier geht also die schriftliche Form dem mündlichen Vortrag voran und strukturiert ihn maßgeblich vor.

Demgegenüber tragen die von mir diskutierten Bluesstücke und Predigttexte aus den 1920er und '30er Jahren wieder stärker den Charakter einer primären Oralkultur; doch sind auch sie in ihrer Form erkennbar von ihrem Speichermedium geprägt – den entscheidenden Einschnitt markiert hier die Erfindung des Phonographen im Jahr 1887, durch den die menschliche Stimme ins Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit überführt wurde. Zwar gewähren solche frühen Audio-Aufzeichnungen einen faszinierenden Eindruck von den vokalen Techniken afro-amerikanischer Prediger und Blues-Sänger sowie von den endzeitlichen Themen, über die sie sangen und sprachen; aber auch die Produktion dieser Texte war natürlich medienspezifischen Einschränkungen unterworfen. So fällt auf, dass sämtliche als Tondokumente überlieferten Predigten aus dieser Zeit ausgesprochen kurz sind, und dass das abschließende »Amen« oft recht überraschend, ja abrupt verkündet wird – dies erklärt sich aus dem Format der damals üblichen Victrola-Platten, die lediglich eine Abspielzeit von drei Minuten erlaubten. Und auch die Bedingungen des Marktes werden eine Rolle bei der Wahl der Themen und deren mündlicher Ausgestaltung gespielt haben; so wurde 1931 eine Platte mit Aufnahmen des Predigers Jordon Jones mit den Worten angekündigt:

»This record will be bought by white people as well as negroes. The subject is true to negro superstition, they will like it and the white people will buy it for the kick they get out of it« (zitiert in Spencer 1992: 131).

Von Anfang an fand die Produktion, Aufzeichnung und Verbreitung afro-amerikanischer *orature* also weitgehend innerhalb des weißen Diskurses, unter den Vorzeichen eines euro-amerikanisch dominierten Marktes statt, mit weißen Herausgebern, Plattenproduzenten, Geschäftsführern und einer Zuhörerschaft, die weit über jene der unmittelbaren Sprechsituation hinausging.² Hierin gleichen bereits die frühen Verschriftlichungen und Phono-Aufzeichnungen von afro-amerikanischen Formen der *orature* heutigen Rap-Texten: Auch diese wenden sich oft textimmanent an ein afro-amerikanisches (und meist depraviertes) Publikum – ihr *tatsächliches* Publikum entstammt aber nicht selten der weißen Mittelschicht, und dieses nimmt mit seinen ästhetischen Vorlieben und Erwartungen zumindest mittelbar Einfluss auf die veröffentlichten Songs und deren Texte. Bereits Ende der 1990er Jahre machten »Weiße« mehr als 70% der US-amerikanischen HipHop-Hörerschaft aus (vgl. Aaron 2004: 216); wenig später avancierte der Euro-Amerikaner Eminem zum weltweit erfolgreichsten Rapper. Diese wenigen Beispiele mögen verdeutlichen, wie problematisch es ist, essentialisierende Kategorien wie »schwarz« und »weiß« (oder auch »afro-amerikanisch« und »euro-amerikanisch«) auf kulturelle Phänomene wie Musik und Oratur anzuwenden: Was als »schwarz« gilt – sei es nun eine Musikrichtung, eine Textgattung oder ein Idiolekt – ist das Ergebnis von kulturellen Konventionen und nicht selten Folge von Hetero- und Autostereotypisierungen, also von fremden beziehungsweise eigenen Erwartungshaltungen und Zuschreibungen. Wenn ich diese Begriffe im Folgenden verwende, dann im Bewusstsein solcher fragwürdigen, aber eben dennoch kulturell und politisch wirkungsmächtigen Konventionen.

- 2 Streng genommen beginnt diese Entwicklung noch früher, lange vor den ersten Aufzeichnungen der Spirituals: Bereits im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert besuchten weiße Schaulustige sonntags den Congo Square (heute Louis Armstrong Park) in New Orleans, um Sklaven bei ihren musikalisch-religiösen Ritualen und beim Tanzen zuzusehen – dieser Platz war einer der wenigen Orte in Nordamerika, wo den Sklaven der Gebrauch von Trommeln erlaubt war. Für Michael Ventura markiert dies einen gewaltigen Einschnitt, den Beginn der afro-amerikanischen Populärkultur: »For the first time in the New World, African music and dancing was presented both for Africans and whites as an end in itself, a form on its own. Here was the metaphysics of Africa set loose from the forms of Africa. [...] In Congo Square, African music was put into a Western form of presentation« (zitiert in Sylvan 2002: 60-61).

›Millennium‹ und ›Millennialismus‹

Die Bedeutung des Begriffs ›Millennium‹ wurde zum Ende des vergangenen Jahrtausends hin im allgemeinen Sprachgebrauch stark erweitert. So wurde der Begriff nicht nur (linguistisch korrekt) zur Beschreibung des neu anbrechenden dritten Jahrtausends nach Christus benutzt, sondern auch, um die Schwelle zu dieser neuen Epoche, das Sylvesterfest 1999/2000, zu benennen: ›Happy Millennium!‹³ Im engeren, theologischen Sinne beschreibt das Wort das tausend Jahre (lat. *mille anni*) währende Reich Gottes auf Erden, welches Christus gemäß der Johannes-Offenbarung auf Erden errichten wird, nachdem er wiedergekehrt ist und den Teufel in Ketten gelegt hat: »Und er ergriff den Drachen, die alte Schlange, das ist der Teufel und der Satan, und fesselte ihn für tausend Jahre, und warf ihn in den Abgrund und verschloß ihn und setzte ein Siegel oben darauf, damit er die Völker nicht mehr verführen sollte, bis vollendet würden die tausend Jahre. Danach muß er losgelassen werden eine kleine Zeit« (Apk 20: 2-3).⁴

- 3 Auf die im Vorfeld dieses Jubiläums ausgetragene Debatte, dass es sich bei dem 1. Januar 2000 gar nicht um den mathematisch korrekten Anbruch des neuen Jahrtausends handele, möchte ich hier nur am Rande hinweisen. Dieser Streit belegt zumindest die Wichtigkeit, welche solch markanten Daten beigemessen wird. In der Tat wiederholte sich hier ein Disput, der in Deutschland in ähnlicher Form schon hundert Jahre zuvor ausgetragen worden war – als nämlich Kaiser Wilhelm II. die Centenarfeiern gegen den Widerstand Bayerns auf den Jahreswechsel 1899/1900 festlegen ließ. Die meisten anderen europäischen Länder, die Vereinigten Staaten sowie der Vatikan begingen den Anbruch des neuen Jahrhunderts erst ein Jahr später (vgl. Brendecke 1999: 224-231).
- 4 Bibelstellen stehen hier wie im Folgenden in Klammern hinter dem jeweiligen Zitat. Deutschsprachige Zitate beziehen sich auf die revidierte Fassung der Lutherbibel (*Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers* [1999]), englischsprachige Zitate auf *The Bible: King James Version* (1997). Obwohl es neuere amerikanische Übersetzungen wie die American Standard Version von 1901 gibt, ist die Sprache der King James Bible von 1611 doch für die meisten der von mir verhandelten Texte prägend gewesen. Dafür mag es verschiedene Gründe geben: Zum einen ist das archaische Englisch der King James-Version »schon ganz mit historischem Edelrost überzogen« (um eine Formulierung Thomas Manns zu benutzen), was dem/der Sprecher/in, der/die es verwendet, die Autorität einer langen linguistischen und religiösen Tradition verleiht (Mann 1993: 7). Zum anderen empfiehlt sich die King James-Version durch ihr Alter gerade solchen Gläubigen, welche die Bibel für das tatsächliche ›Wort Gottes‹ beziehungsweise eine göttlich inspirierte Niederschrift halten (hierzu können wir die meisten evangelikalen Christen sowie, mit Einschränkungen, die Mitglieder der Nation of Islam rechnen): Jede Revision oder Neuübersetzung muss gemäß einer solchen Auffassung als Verfälschung und Eingriff in das Gotteswort empfunden werden. Nicht zuletzt lag der Text der King James Bible sowohl Noah

Dieses Millennium kann zwar durchaus mit dem Anbruch eines neuen Jahrtausends zusammenfallen – muss es aber nicht. Dennoch scheinen Jahrhundert- und mehr noch Jahrtausendschwellen auf viele Menschen eine enorme Faszination auszuüben und endzeitliche Geschichtsdeutungen geradezu herauszufordern, wie Frank Kermode bemerkt: »The ends of centuries and *a fortiori* of millennia are very convenient termini, either of the world or of epochs. Their attraction lies partly in their cyclical character [...], and partly in the fact that they mark or threaten a linear ending« (Kermode 1995: 251). In der Tat beherrschte ein solcher »millennialer Mystizismus«, wie ich das Ineinander-Teleskopieren von »Millennium« (als Beginn eines neuen Jahrtausends) und »Millennium« (als kosmische Zäsur, als Anbruch eines neuen Zeitalters) in Anlehnung an die Begrifflichkeit Henri Focillons nennen möchte, vor dem Jahr 2000 auch die Texte vieler afro-amerikanischer Rapper.⁵

Year by year,
All the sense disappears,
Nonsense perseveres,
Prayers laced wit' fear,
Beware: 2 triple 0 is near. (Public Enemy 1998)

In Anlehnung an den theologischen Gebrauch des Wortes Millennium beschreibt der Begriff »Millennialismus« jene Summe endzeitlicher jüdisch-christlicher Diskurse, die vom baldigen Anbruch eines Gottesreichs auf Erden (oder zumindest einer grundsätzlichen Veränderung der innerweltlichen Machtverhältnisse) sprechen. Norman Cohn, dessen große Studie über endzeitliche Bewegungen im Mittelalter als Impulsgeber für die zeitgenössische historiographische, literatur- und kulturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Konzept des Millennialismus gelten darf, nennt fünf Schlüsseladjektive, welche diese Varianten der Eschatologie (in ihrer »reinsten« Form beziehungsweise ihrer radikalsten Ausprägung) charakterisieren. Demnach ist die Erlösung im Millennium

collective, in the sense that it is to be enjoyed by the faithful as a collectivity;
terrestrial, in the sense that it is to be realized on this earth and not in some other-worldly heaven;

Websters bowdlerisierter Common Version von 1833 als auch der für viele evangelikale Christen in den USA prägenden Scofield Reference Bible von 1909 zugrunde.

- 5 In seinem Buch *L'An Mil* prägte Focillon den Begriff des »zenturialen Mystizismus«, demzufolge Menschen in der westlichen kalendarischen Tradition dazu neigen, ihre Ängste und Hoffnungen auf Jahrhundert- beziehungsweise Jahrtausendwenden zu projizieren (vgl. Kermode 1995: 252).

imminent, in the sense that it is to come both soon and suddenly;
total, in the sense that it is utterly to transform life on earth, so that the new dispensation will be no mere improvement on the present but perfection itself;
miraculous, in the sense that it is to be accomplished by, or with the help of, supernatural agencies. (Cohn ³1970: 13, meine Hervorhebungen)

Besonders im Moment des Kollektiven und des Innerweltlichen unterscheidet sich der Millennialismus von solchen Formen der Eschatologie, welche eine *individuelle* Erlösung *nach* dem Tode verheißen, die Architektur der innerweltlichen Machtverhältnisse aber grundsätzlich unangestastet lassen. Die millennialistische Denkfigur setzt also voraus, dass die Welt, so wie sie ist, überhaupt der Verbesserung oder gar der grundlegenden Änderung bedarf – und wie wir im nächsten Kapitel sehen werden, entstanden die meisten millennialistischen Texte in Situationen des Exils und der Verfolgung, in Situationen also, in welchen die Welt von der betroffenen diasporischen Gruppe zweifellos als verbesserungswürdig erlebt werden musste. Zugleich ist das Konzept des Millennialismus durch den Glauben an einen deterministischen Verlauf der Geschichte gekennzeichnet: Die Weltgeschichte wird also, vereinfacht gesagt, als ein einheitlicher Prozess betrachtet – als Verlauf, der von einem kosmischen Konflikt zwischen den Mächten des Bösen und des Guten, der Dunkelheit und des Lichts bestimmt ist, an dessen Ende jedoch der Sieg des Guten und Hellen steht.

Forschungslage und Gliederung

Die Erforschung millennialistischen Denkens hat in den vergangenen Jahren eine enorme Konjunktur erfahren. Anzeichen hierfür sind im anglo-amerikanischen Sprachraum neben dem Erscheinen zahlreicher Arbeiten zur Rolle endzeitlichen Denkens im Puritanismus und zu millennialistischen Phänomenen in der zeitgenössischen Kultur die Veröffentlichung der dreibändigen *Encyclopedia of Apocalypticism* im Jahr 1999 sowie der *Encyclopedia of Millennialism and Millennial Movements* im Jahr 2000. Trotz dieser Fülle an Arbeiten, und trotz der Ubiquität millennialistischer Denkmuster in der afro-amerikanischen *orature*, ist das Thema des vorliegenden Buches bisher eine Forschungslücke geblieben: Selbst breit gefächerte Studien wie Daniel Wojcikis *The End of the World As We Know It* oder Paul Boyers *When Time Shall Be No More*, welche sich sonst durch die unvoreingenommene Behandlung zahlreicher außerkanonischer und populärkultureller Texte auszeichnen,

ignorieren die Verwendung millennialistischer Topoi in der afro-amerikanischen *orature* fast vollständig.

So ist es nicht überraschend, dass sich Maxine Lavon Montgomery im Vorwort zu ihrem 1996 erschienenen Buch *The Apocalypse in African-American Fiction* noch dazu verpflichtet fühlte zu bekräftigen, dass der Diskurs des Millennialismus in der afro-amerikanischen Tradition überhaupt existiert: »This book's primary purpose is to substantiate the assertion that [...] there [is] an apocalypticism in the African-American tradition [...]« (Montgomery 1996: 1). Ihre Arbeit beschränkt sich allerdings auf Beispiele aus der afro-amerikanischen Prosa. Neben Montgomerys Buch existieren zwar noch Arbeiten aus der Befreiungstheologie beziehungsweise der Homiletik (vgl. Cone 1970), Studien zur Rolle des Millennialismus innerhalb der Nation of Islam (vgl. Lee 1996; Gardell 1996; Walker 1990), sowie einzelne Artikel zur Verwendung millennialistischer Topoi in der zeitgenössischen afro-amerikanischen Populärkultur (vgl. Wershler-Henry 1995); eine ausführliche literaturwissenschaftliche Studie zu millennialistischen Konzepten in der afro-amerikanischen *orature* liegt indes noch nicht vor.

Der Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist die momentan wohl populärste Form der afro-amerikanischen *orature*: der Rap, also der in der HipHop-Kultur gedeihende rhythmisierte Sprechgesang. Millennialistische Rap-Texte bilden den Fluchtpunkt, aber bei weitem nicht das ausschließliche Thema meiner Studie. Ich versuche vielmehr, zum einen die ästhetischen Wurzeln dieser zeitgenössischen Kunstform – vor allem in den Spirituals, im Blues und in afro-amerikanischen Predigttexten – nachzuzeichnen, und zum anderen die Ursprünge des millennialistischen Diskurses und seinen Weg durch diese Formen, durch die Geschichte der afro-amerikanischen *orature* bis hin zum Rap aufzuzeigen. Mein Vorgehen ist daher weitestgehend chronologisch; nur am Ende der einzelnen, jeweils einer Form der *orature* und ihrem »historischen Epizentrum« gewidmeten Kapitel erlaube ich mir kurze Vorausblicke auf die Wirkungen, welche die in der jeweiligen Epoche begonnenen Diskurse noch in heutigen Rap-Texten entfalten.

Im ersten, einführenden Kapitel skizziere ich die historischen Entstehungsbedingungen und Inhalte der wichtigsten apokalyptischen Bücher der Bibel – Passagen, auf welche die von mir verhandelten Spiritual-, Blues-, Predigt- und Rap-Texte immer wieder Bezug nehmen und deren Kenntnis für das Verständnis dieser Texte unerlässlich ist. Dabei zeige ich, dass die meisten (sowohl jüdischen als auch frühchristlichen) Apokalypsen unter Bedingungen der politischen Unterdrückung und/oder kulturellen Deprivation entstanden – unter Bedingungen also, die auch in späteren Jahrtausenden immer wieder zur verstärkten Rezeption der apo-

kalyptischen Bücher der Bibel und zur Formierung endzeitlich orientierter Gruppierungen führen sollten. Welche unterschiedlichen Ausprägungen das millennialistische Denken dabei erfahren kann, zeige ich anhand eines Überblicks über die kategorial verschiedenen (und historisch kontingenten) Phänomene des Prä-, Post- und Amillennialismus – Umformungen, die der millennialistische Diskurs bis ins 18. Jahrhundert hinein erfuhr.

Im zweiten Kapitel beschreibe ich den historischen und theologischen Boden, auf dem der Millennialismus der afro-amerikanischen Sklaven allererst entstehen konnte: nämlich das millennialistische Selbstverständnis der puritanischen Pilgerväter, welche sich in ihren Texten (wie später die Sklaven) oft in Analogie zu den Israeliten des Alten Testaments inszenierten – als erwähltes Volk auf einem »Errand into the Wilderness«.⁶ Anhand von Passagen aus den Werken bedeutender nordamerikanischer Theologen der ersten drei Generationen (unter anderem John Cotton, Samuel Sewall und Cotton Mathers) zeige ich, wie die puritanische Mission in Neu-England zunehmend als endzeitlich orientiertes heilsgeschichtliches Unterfangen gedeutet wurde, und wie zugleich die Christianisierung der afro-amerikanischen Sklaven als Versuch verstanden werden konnte, das Kommen des Millenniums zu beschleunigen – ein Gedanke, den ich im vierten Kapitel, bei der Analyse der afrikanischen Kolonisationsbewegung, noch einmal ausführlicher aufgreife.

Im dritten Kapitel beschreibe ich die Strategien wie auch die Konsequenzen dieser Zwangskonvertierung: Zum einen gewährte das Christentum – in der selektiv verstümmelten Form, in der es den Afro-Amerikanern zumeist vermittelt wurde – vielen Sklaven Trost, indem es die Belohnung innerweltlichen Leidens »in der nächsten Welt« verhiess. Zum anderen ermöglichte die im wahrsten Sinne »revolutionäre« Vorstellung einer kommenden Apokalypse, eines Jüngsten Gerichts und irdischen Himmelreichs jedoch auch, die Freiheit *in dieser Welt* zu denken – eine Denkfigur, die später etwa in der schwarzen Befreiungstheologie eines James H. Cone aufgegriffen werden sollte. Nach einer Einführung in die musikalischen und formalen Eigenheiten der Spirituals – als einer der frühesten überlieferten Formen der afro-amerikanischen *orature* – und einer Diskussion ihrer Wurzeln im afrikanischen kulturellen und religiösen Diskurs diskutiere ich anhand einer Auswahl von Spiritualtexten die je verschiedenen Ausprägungen, welche millennialistisches

6 Die Formel vom »Errand into the Wilderness« verdankt sich dem puritanischen Geistlichen Samuel Danforth, der am 11. Mai 1670 eine Predigt mit dem Titel »A Brief Recognition of New England's Errand into the Wilderness« gehalten hatte (vgl. Miller 1956: 2).

Denken unter den Vorzeichen der Sklaverei annehmen konnte. Dabei beschreibe ich auch den Prozess der »Hybridisierung« (Bhabha 1994: 112 et passim), welcher eine doppelte Lesart eschatologischer Topoi möglich machte und es den Sklaven so erlaubte, biblisches »Rohmaterial« mit verschlüsselten, subversiven Inhalten anzureichern.

Dennoch bleiben die Spirituals, zumindest in ihrer Oberflächenstruktur, noch stark einem *individuellen* Erlösungsgedanken verhaftet – das Element der kollektiven, umwälzenden und destruktiven Veränderung, welches die Apokalypse beinhaltet, ist ihnen fast vollständig fremd. Diese Seite des millennialistischen Denkens findet erst mit der Abolitionismus-Bewegung, welche sich seit Ende des 18. Jahrhunderts, verstärkt ab circa 1830 für die Abschaffung der Sklaverei einsetzte, in den afro-amerikanischen Diskurs.⁷ Beginnend mit Traktaten des (weißen) Theologen Samuel Hopkins zeige ich im vierten Kapitel, wie der Gedanke an das kommende Reich Gottes in Nordamerika bereits im 18. Jahrhundert – vor allem unter dem Eindruck des amerikanischen Unabhängigkeitskrieges – mit der Forderung nach Befreiung der afro-amerikanischen Sklaven verknüpft wurde. Im Zuge der aufkommenden Abolitionismus-Bewegung wurde der Kontinent Afrika – als mutmaßliche »natürliche« Heimat der Sklaven – dabei zunehmend millennialistisch besetzt und die Umsiedlung befreiter Sklaven als wichtiger Schritt in Richtung des Millenniums gedeutet. Als diskursive Werkzeuge zur Popularisierung und Durchsetzung dieses Projekts dienten weißen Kolonisationsgesellschaften wie der American Colonization Society dabei nicht zuletzt postmillennialistisch gestimmte Lieder, welche den Sklaven und *freedmen* die Auswanderung in die neu gegründete Kolonie (und spätere Republik) Liberia schmackhaft machen sollte. Wie ich zeige, reagierten Afro-Amerikaner wie der Dichter Joshua Simpson auf solche Persuasionsstrategien ihrerseits mit Liedern, welche versuchten, die millennialistischen Verheißungen der Kolonisationslieder mit rhetorischen Strategien wie der Parodie oder dem bewusst eingesetzten »Palimpsest« (vgl. Genette 1993) zu hinterfragen, um so die wahre Motivation hinter den Plänen der afrikanischen Kolonisationsbewegung hervortreten zu lassen. Der Gedanke an das Millennium äußert sich dabei im Gewand einer afro-amerikanischen Trope, welche auch für die später verhandelten Rap-Texte wichtig werden wird: im Gestus des bitter-ernsten und zugleich aggressiv-ironi-

7 Das Erstarken der Abolitionismus-Bewegung (von lat. *abolere*, »zerstören«) in den 1830er Jahren verdankte sich wesentlich dem Vorbild der englischen Kolonien, in denen die Sklaverei 1833 abgeschafft worden war. Ihre Ziele wurden mit der Emancipation Proclamation 1863, beziehungsweise mit der Ratifizierung dieser Proklamation im Jahr 1865, zumindest *de jure* erfüllt.

schen »Signifyin(g)« (vgl. Gates, Jr. 1988a: 51 et passim). Schließlich beschreibe ich das Fortwirken des afrikanischen Kolonisationsgedankens – über die anti-kolonialistische Haltung eines David Walker sowie, als Gegenpol, die pro-kolonialistischen endzeitlichen Spekulationen des Theologen Henry McNeal Turner – bis ins zwanzigste Jahrhundert, wo der Gedanke an Afrika als millennialistisches »Mnemotopia« durch die Dichtung und politische Rhetorik Marcus Garveys und über die von ihm maßgeblich beeinflusste Religion des Rastafarianismus in den populärkulturellen Diskurs und so auch in den Rap gelangen sollte.

Das fünfte Kapitel widmet sich zunächst dem *chanted sermon* des afro-amerikanischen Predigers. Wie ich zeige, wird der apokalyptische Ton in dieser Epoche zur Trope des afro-amerikanischen Predigers schlechthin. So dient die Sprache der Johannes-Offenbarung in Predigttexten des frühen 20. Jahrhunderts der eschatologischen Aufladung historischer Umbrüche wie der Weltwirtschaftskrise und schreibt sich in apokalyptische Bußpredigten ein, wie sie etwa von Black Billy Sunday oder T.N.T. Burton gehalten wurden. Zugleich kann der für die afro-amerikanische Homiletik typische Sprechgesang als »Missing Link« zwischen dem religiösen Diskurs der Spirituals und dem säkularen Genre des Blues gedeutet werden: Prediger wie Moses Mason traten gleichzeitig auch als *bluesmen* auf (Mason etwa unter dem Namen »Red Hot Ole Man Mose«), und während sie sich bei der Performance ihrer Predigten musikalischer Register wie der Pentatonik, dem Singen von *blue notes* und der stakkatohaften Rhythmisierung bedienten, trugen sie umgekehrt auch die Sprache der Apokalypse in das weltliche Liedgut der Afro-Amerikaner. Wie ich zeige, findet der ursprünglich kollektivistische Gedanke an das Millennium dabei Eingang in eher individualistisch argumentierende Blues-Stücke wie Slim Duckett und Pig Norwoods »You Gotta Stand Judgement for Yourself« oder Robert Johnsons »If I Had Possession Over Judgment Day«. Im Wechselspiel zwischen Inhalt und Form, zwischen *logos* und *glossa* (dem »performativen Überschuss«), welches sich im *chanting* der Prediger und Blues-Sänger äußert, zeigt sich hier bereits eine Ambivalenz, die sich auch in zeitgenössischen Rap-Texten nachweisen lässt: Das Sprechen von der Endzeit changiert immer wieder zwischen Ermahnung und Entertainment, zwischen der Klage über die drohende Zerstörung und der »Erotik des Untergangs« (Maak 1999: 17), zwischen der Angst vor einer düsteren Zukunft und deren gegenwärtiger ritueller Bewältigung.

Nun schreiben Rap-Texte zwar Traditionslinien der schwarzen Kirchen und des Blues fort – allerdings wurden diese Linien im Lauf des 20. Jahrhunderts, auf dem Weg von den Gotteshäusern und *store front churches* der Südstaaten in die Ghettos der New Yorker Bronx, wo in den

1970ern der HipHop entstand, erheblich verändert. Diese Veränderung vollzog sich abseits des religiösen »Mainstream«, insbesondere durch die 1930 gegründete afro-amerikanische Nation of Islam, welche sich einerseits als Hybrid aus puritanischen und islamischen Traditionen begreifen lässt, andererseits aber auch Beziehungen zum Rastafarianismus Marcus Garveyscher Prägung aufweist. Im sechsten Kapitel beschreibe ich daher zunächst die Entstehung des Rastafarianismus und dessen Einfluss auf die HipHop-Kultur sowie die Ideologie der Nation of Islam. Anschließend zeichne ich die Geschichte der Nation of Islam in Nordamerika nach und zeige dabei den enormen Einfluss, den die apokalyptische Mythologie der Black Muslims und hier besonders der Splittergruppe der so genannten Nation of Gods and Earths auf die Texte heutiger Rapper ausübt.

Mit *close readings* von für ihre Epoche emblematischen und für folgende Generationen prägenden Rap-Texten – jeweils einem aus den 1970ern, einem aus den '80ern, einem aus den '90ern sowie einem, welcher kurz vor der Jahrtausendwende entstand – komme ich im siebten Kapitel zum Flucht- und Angelpunkt meiner Studie. In diesem Kapitel versuche ich, die in den vorangegangenen Kapiteln entwickelten Diskursfäden im Laufe der Textanalysen noch einmal engzuführen. Denn gerade poetische Formen wie der Rap und musikalische Formen wie der HipHop zeichnen sich – aufgrund der von ihnen bevorzugten Verfahren der Zitation beziehungsweise des musikalischen Sampling (also der digitalen Speicherung und Wiedergabe bestehender Sounds) – durch eine extrem hohe Verweisdichte und Intertextualität aus. Gleichzeitig reagieren sie, bei aller Verwurzeltheit in der afro-amerikanischen Tradition, sensibel auf zeitgenössische politische und kulturelle Phänomene. Die dringlichsten Probleme vermitteln sie dabei wiederum in der Bildhaftigkeit des Millennialismus: The Last Poets, die »godfathers of the message rap« (Toop 2000: 119), führen mit Djali-Gedichten wie »Run Nigger« (1970) Formen und Themen des Black Arts Movements fort und legen zugleich den Grundstein für folgende Generationen von Rappern. Africa Bambaataa und John Lydons »World Destruction« aus dem Jahr 1984 reagiert auf die Furcht vor einer nuklearen Apokalypse, wie sie zur Zeit des Kalten Krieges herrschte. Public Enemys »Fear of a Black Planet« von 1990 greift das Thema der »Miszegeneration« auf, welches seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert die apokalyptische Imagination weißer Nordamerikaner beschäftigt hatte, und kombiniert es mit ökologischen Katastrophenszenarien. Busta Rhymes schließlich aktualisiert mit Texten wie »Everybody Rise« (1998) das puritanische Genre der Jeremiade und verknüpft es auf irritierende Weise mit Strategien des so genannten *bad*

nigger blues der 1920er Jahre und dem millennialen Mystizismus des ausgehenden 20. Jahrhunderts.

In einem abschließenden Ausblick versuche ich thesenhaft zu erfassen, welche Funktionen das Motiv des Millennialismus in afro-amerikanischen Texten der Mündlichkeit erfüllen kann, und welche Gründe für die bis ins 21. Jahrhundert anhaltende Popularität dieses Motivs verantwortlich sein mögen. Zunächst möchte ich jedoch die frühesten Anfänge des millennialistischen Denkens im ersten Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung beschreiben.

1. DER ANFANG VOM ENDE: URSPRÜNGE UND FORMEN DES MILLENNIALISMUS

Beginning with the aftermath ...
(Williams 2001a)

... the end is in the beginning and lies far ahead.
(Ellison 2001: 6)

Das englische Wort *end* kann zweierlei bedeuten. Es kann einerseits den »Abschluss« einer Handlung oder Zeiteinheit bezeichnen: *the end of the world* wäre demnach die Zerstörung, der *terminus*, das Ende der Welt, wie wir sie kennen. Andererseits kann *end* aber auch das »Ziel« einer Handlung oder zeitlichen Entwicklung benennen – eine Bedeutung, die bis ins achtzehnte Jahrhundert auch noch im deutschen Wort *Ende* enthalten war. *The end of the world* könnte also auch der *telos*, eine angestrebte Erfüllung und Vollendung der Weltgeschichte sein. In dieser Spannung zwischen Zerstörung und Ziel, zwischen Ausgang und Anfang bewegt sich fast alle Rede vom »Ende« der Welt.

Ob nun die Menschheit als Ganzes ein gemeinsames Ziel hat, auf das sie sich zu bewegt, ist natürlich fragwürdig, auch wenn die *métarécits*, die »Großen Erzählungen« (vgl. Lyotard 1979: passim), dies immer wieder nahe gelegt haben. Aber auch ob die Zeit »an sich«, also unabhängig von der Weltgeschichte und jenseits politischer oder wirtschaftlicher Zielsetzungen, jemals zu einem Abschluss kommen wird, ist kaum zu beantworten – und wie Malcolm Bull gezeigt hat, gibt es keinen logischen Grund, der gegen die Vorstellung einer Welt ohne zeitliches Ende spricht (vgl. Bull 1995: 1). Dennoch scheint die Vorstellung einer sich grenzen- und ziellos in Richtung Ewigkeit ausdehnenden Weltgeschichte schwer vorstellbar zu sein, ja sogar tiefes moralisches Unbehagen auszulösen:

That the world should have ends, in the sense of a terminus and a telos, is not self-evident. But although the idea of a world without end or purpose is logically coherent, infinite duration is difficult to conceive, and the notion of eter-

nal aimlessness repugnant to the moral imagination. In practice, therefore, most are inclined to attribute at least one end to the world. (ebd.)

Ähnlich argumentiert Frank Kermode, der selbst in der Tatsache, dass das Ticken einer Uhr im Englischen onomatopoetisch als *tick-tock* (und nicht als *tick-tick*, also als beliebig fortführbare Wiederholung des immer gleichen Wortes) wiedergegeben wird, eine Sehnsucht nach Anfang und Ende zu erkennen meint: »[O]ur interest in endings – endings of fictional plots, of epochs – may derive from a common desire to defeat chronicity, the intolerable idea that we live within an order of events between which there is no relation, pattern, mutuality, or intelligible progression« (Kermode 1995: 250). In der Tat scheinen die Gesellschaften fast aller Kulturen und historischen Epochen nicht nur Mythen des Ursprungs zu kennen, in welchen sie versuchen, ihre Herkunft zu erklären und damit ihre Position in der Gegenwart zu legitimieren, sondern auch Geschichten vom Ende – als Ziel und/oder als Abschluss.

Die biblischen Wurzeln des Millennialismus

Der früheste überlieferte Text, der von einer Vollendung der Zeit spricht, stammt vermutlich aus dem 15. Jahrhundert vor Christus, aus dem Mund des persischen Propheten Zoroaster (dem späteren »Zarathustra« Friedrich Nietzsches). Eschatologische Visionen, also Ausblicke auf die »Letzten Dinge« (griechisch *ta éschata*), finden sich auch in zahlreichen anderen antiken und vorantiken Literaturen, unter anderem in der Ugaritischen, Akkadischen, Babylonischen, Ägyptischen, Kanaanitischen, Griechischen und der Römischen Schriftkultur (vgl. Cohn 1995: 21-37). Da diese Texte, als Voraus-Schauen eines transzendenten Planes, für sich in Anspruch nehmen, ein Wissen zu vermitteln, das den Zuhörer/innen oder Leser/innen bis dato verborgen war, bezeichnet man sie auch als Apokalypsen, als »Enthüllungen« der Zukunft – zu griechisch *apokályptein*, »enthüllen, offenbaren«.

Ihren ersten Höhepunkt erfuhr das Genre der Apokalypse in der Jüdischen Kultur, weshalb der amerikanische Historiker Paul D. Hanson die Zeit zwischen 587 v. Chr. und der Makkabäischen Ära als apokalyptische Morgendämmerung, als »Dawn of Apocalyptic« bezeichnet hat (Hanson ²1979). So erwähnt eine jüdische Quelle aus dem ersten Jahrhundert n. Chr. das Vorhandensein von nicht weniger als siebenzig verschiedenen Apokalypsen (vgl. Boyer 1992: 22) – allerdings sind von diesen nur die wenigsten kanonisiert worden und so in das Alte Testament eingegangen. Oft beschreiben die in diesen apokalyptischen Schriften

festgehaltenen Visionen einen Konflikt zwischen einander entgegengesetzten kosmischen Kräften, zwischen Gut und Böse, Licht und Dunkel, Ordnung und Chaos, welcher schließlich in einen Endkampf mündet. Und wie es bei fast allen binären Strukturen der Fall ist, legt ein solcher Konflikt zwischen zwei Parteien eine Hierarchisierung nahe: Die Apokalypsen erzählen in der Regel nicht von einem gleichgültigen, wertneutralen Ende, sondern neigen dazu, eine der beteiligten Parteien in erheblichem Maße zu favorisieren. So fallen ›Ende‹ und ›Ende‹, *terminus* und *telos* zusammen – im Abschluss der Welt entfaltet sich auch ihr Ziel. Die meisten Offenbarungen verheißen die bevorstehende Bestrafung des ›Bösen‹ bei gleichzeitiger Belohnung der Tugendhaften, und ein darauf folgendes paradiesisches Zeitalter; entweder, bei zyklischen Geschichtsvorstellungen, als Rückkehr zu einem primordialen Urzustand, oder, bei linearen Geschichtsvorstellungen, als finales Erreichen einer Epoche der Glückseligkeit.

Diese frühen Apokalypsen erfüllten also in gewisser Hinsicht die Rolle einer ›symbolischen Theodizee‹: einer Rechtfertigung Gottes angesichts des Auseinanderklaffens von ideal möglicher beziehungsweise utopisch entworfener und real existierender Welt. Sie konnten (und können) zwar nicht beantworten, warum unter einem wohlmeinenden, allwissenden und allmächtigen Gott – einem Gott also, dem alles Leid in der von ihm geliebten Welt bekannt ist, und der es auch beheben könnte – eben dieses Leid möglich ist. Aber sie entwarfen das Bild einer unmittelbar bevorstehenden Bestrafung jener innerweltlichen Kräfte, die das Leid (in der Regel als Agenten böser kosmischer Mächte) verursachten, und einer auf diese Bestrafung folgende Epoche der Glückseligkeit, in der die Theodizee-Frage letztlich obsolet wäre.

Es ist daher nicht verwunderlich, dass die meisten Apokalypsen in geschichtlichen Momenten entstanden, als das Leid besonders groß war und die geschichtliche Erfahrung daher in eklatantem Widerspruch zum Glauben an einen wohlmeinenden, allwissenden und allmächtigen Gott stehen musste. In den Worten von Paul D. Hanson (er spricht konkret von der Situation des Volkes Juda im 6. Jahrhundert v. Chr.):

[T]he harsh realities of this world made discernment of divine intention amid historical events increasingly difficult for persons taking their directions from a vision of divine drama. [...] At the point where the disappointments of history lead a group to embrace [the perspective of apocalyptic eschatology] as an ideology, using it moreover to resolve the contradictions between traditional hopes and frustrating historical realities [...], we can speak of the birth of an apocalyptic movement. (Hanson ²1979: 432)

Die meisten biblischen Apokalypsen entstanden unter solchen Rahmenbedingungen, zu historischen Momenten, als diejenigen, an welche sich die Texte richteten, von Exil, kultureller und religiöser Verfolgung oder Tod bedroht waren. Bernard McGinn merkt zwar an, dass dies nicht für alle apokalyptischen Schriften gelte – es gilt aber für alle, die heute noch rezipiert werden und kulturell produktiv sind; mit Paul Boyer: »these are the ones who survive as living texts« (Boyer 1992: 22).

Das Buch Hesekeiel (in neueren Übertragungen auch: Ezechiel) beispielsweise wird auf die Zeit der Babylonischen Gefangenschaft von König Jojachin und seiner Gefolgschaft datiert – einer Gefangenschaft, die im Jahr 597 vor unserer Zeitrechnung begann und sechzig Jahre andauern sollte. Unter dem Eindruck des Exils und vor dem Hintergrund der Zerstörung des Tempels in Jerusalem durch die Assyrer unter König Nebukadnezar im Jahr 587 entstand eine Vision von göttlicher Strafe, aber auch von Hoffnung. Das erste Kapitel datiert die Apokalypse, die Enthüllung des göttlichen Willens vor Hesekeiel, einem Priester am Hofe Jojachins, auf das Jahr 592: »Im dreißigsten Jahr am fünften Tage des vierten Monats, als ich unter den Weggeführten am Fluß Kebar war, tat sich der Himmel auf, und Gott zeigte mir Gesichte. [...] Es war das fünfte Jahr, nachdem der König Jojachin gefangen weggeführt war [...]« (Hes 1: 1-2).

Die Ursache für diese Katastrophe ist laut dem Propheten im Verhalten der Israeliten selbst zu suchen. Die folgenden Kapitel beschreiben in immer neuen Bildern die Schuld der Völker Israel und Juda, welche, so Hesekeiel, »harte Stirnen und verstockte Herzen« hätten (Hes 3: 7) und vom Glauben an ihren Herrn abgefallen seien: »Die Missetat des Hauses Israel und Juda ist allzu groß [...]. Denn sie sprechen: Der HERR hat das Land verlassen, der HERR sieht uns nicht. Darum soll mein Auge ohne Mitleid auf sie blicken, ich will auch nicht gnädig sein, sondern will ihr Tun auf ihren Kopf kommen lassen« (Hes 9: 9-10). Nachdem in dieser Prophezeiung – welche zur Zeit der Abfassung des Buches Hesekeiel durch das Babylonische Exil und die Zerstörung des Tempels historisch bereits erfüllt war – also der Grund für die harte Bestrafung geliefert worden ist, verheißt die Kapitel 37 bis 39 schließlich das Ende des Leidens und der Verbannung, den Sieg über den Fürsten Gog aus dem Lande Magog, und die Rückkehr des Volkes Israel in das Land der Väter:

Am Ende der Zeit wird das geschehen. [...] Und das Haus Israel soll erfahren, daß ich, der HERR, ihr Gott bin, [...] und die Heiden sollen erkennen, daß das Haus Israel um seiner Missetat willen weggeführt worden ist. Weil sie sich an

mir versündigt hatten, darum habe ich mein Angesicht vor ihnen verborgen und habe sie übergeben in die Hände ihrer Widersacher [...]. (Hes 38: 16-39: 23)

Diese doppelte Geste, welche es erlaubt, den Zorn Gottes und die daraus resultierende Bestrafung letzten Endes als Zeichen besonderer Fürsorge zu deuten – wenn zwischen Gott und dem Volk Israel kein besonderer Bund bestünde, müsste er sein erwähltes Volk nicht so außerordentlich hart strafen – wird uns weiter unten wieder begegnen: Im Genre der so genannten »jeremiad« wurde diese Denkfigur im nordamerikanischen Puritanismus äußerst wirkungsmächtig und populär, und durch die Christianisierung der Sklaven wurde sie schließlich auch in die afro-amerikanische *orature* weitergegeben (vgl. Miller 1953: 28-39).

Das Buch Daniel, die bekannteste der jüdischen Apokalypsen, wurde vermutlich um das Jahr 186 v. Chr., während der Besatzung Jerusalems durch die griechischen Seleukiden, verfasst. Der Herrscher Antiochus IV (auch Antiochus Epiphanes, »der Sichtbare«, eigentlich ein Beiname antiker Götter) benannte Jerusalem in Antiochia um, entweihte den Tempel, indem er anstelle des Altars eine Zeusstatue errichtete, verbot den Juden das Feiern des Sabbats und den Ritus der Beschneidung und zwang sie zum Essen von Schweinefleisch. Wie das Buch Hesekiel wurde auch das Buch Daniel vordatiert, und zwar um ungefähr vierhundert Jahre: Es gibt vor, zur Zeit der Babylonischen Gefangenschaft verfasst worden zu sein und kann so, ähnlich dem Buch Hesekiel, bereits bekannte Ereignisse als Prophezeiungen präsentieren; zudem etabliert der Text so eine Parallele zwischen der historischen Situation der Babylonischen Gefangenschaft und der gegenwärtigen Lage kultureller Bedrohung.

Das Buch Daniel enthält einige der bekanntesten Episoden des Alten Testaments: die Geschichte von den drei jüdischen Männern, die aufgrund ihrer Weigerung, ein von Nebukadnezar aufgestelltes Götzenbild anzubeten, in einen Ofen geworfen werden, das Feuer aber unbeschadet überstehen; jene vom Fest des Königs Belsazer und dem von ihm ignorierten, sprichwörtlich gewordenen Menetekel an der Wand seines Festsaals (in Deutschland vor allem durch die Versfassung Heinrich Heines bekannt); die Geschichte von Daniel in der Löwengrube. Daneben enthält es zwei wichtige apokalyptische Passagen. Die erste und bekanntere der beiden handelt von einem Traum des Babylonischen Königs Nebukadnezar. Der König ist durch diesen Traum sehr »erschreckt«, kann sich aber am nächsten Morgen nicht mehr an seinen Inhalt erinnern und fordert daher die Gelehrten seines Landes unter Androhung der Todesstrafe auf, ihm den Traum ins Gedächtnis zurückzurufen und zu interpretieren (Dan 2: 3). Dank einer nächtlichen Offenbarung ist Daniel in der Lage, dieser scheinbar unlösbaren Aufgabe nachzukommen. Nebukadnezar,

sagt Daniel, habe von einer Statue, einem »Bild«, geträumt, das aus verschiedenen Materialien bestand:

Das Haupt dieses Bildes war von feinem Gold, seine Brust und seine Arme waren von Silber, sein Bauch und seine Lenden waren von Kupfer, seine Schenkel waren von Eisen, seine Füße waren teils von Eisen und teils von Ton. Das sahst du, bis ein Stein herunterkam, ohne Zutun von Menschenhänden; der traf das Bild an seinen Füßen, die von Eisen und Ton waren, und zermalmte sie. (Dan 2: 32-34)

Die Deutung des Traums, so Daniel, betreffe die Zukunft von Nebukadnezars Königreich: Er, der jetzige König, sei das goldene Haupt. Auf dieses glänzende Reich würden jedoch drei weitere und zunehmend »geringere« Reiche folgen, deren letztes, jenes aus Ton und Eisen, ein »zerteiltes Königreich« sein werde, »zum Teil [...] ein starkes und zum Teil ein schwaches Reich«, welches daher leicht zu zerstören sei (Dan 2: 41-42): »Aber zur Zeit dieser Könige wird der Gott des Himmels ein Reich aufrichten, das nimmermehr zerstört wird [...]. Es wird alle diese Königreiche zermahlen und zerstören; aber es selbst wird ewig bleiben« (Dan 2: 44). Der Stein ohne Hände, welcher die Statue zerschmettert, so Daniel, sei demnach die Macht Gottes.

Indem es die Geschichte als einen Prozess des zunehmenden Verfalls beschreibt und sich dazu metallurgischer Metaphern bedient, greift das Buch Daniel ein Bild auf, das in ähnlicher Form bereits im 8. Jahrhundert v. Chr. der griechische Dichter Hesiod gebraucht hatte: Dieser beschrieb die Menschheitsgeschichte als Aufeinanderfolge eines Goldenen, eines Silbernen, eines Bronzenen und eines Eisernen Zeitalters, an dessen Ende die Zerstörung der Menschheit durch den Gott Zeus steht. Bemerkenswert ist aber auch die Metaphorik der »Miszegeation«, die Daniel verwendet: Die zwei ungleichen und vergänglichen Reiche »werden sich zwar durch Heiraten miteinander vermischen, aber sie werden doch nicht aneinander festhalten, so wie sich Eisen mit Ton nicht mengen läßt« (Dan 2: 43). Die dieser Formulierung zugrunde liegende Annahme, dass die Vermischung verschiedener »Mischgeblüte« (wie Luther übersetzt) zu Schwäche und letztendlichem Verfall führt, wird uns noch häufiger begegnen – im Zusammenhang mit der afrikanischen Kolonisationsbewegung sowie im siebten Kapitel, in meiner Interpretation von Public Enemy's »Fear of a Black Planet«.

Die zweite apokalyptische Passage des Buches Daniel spiegelt in gewisser Weise die erste, gerade geschilderte wider. Noch einmal geht es um Träume oder »Gesichte«, die es zu interpretieren gilt, nur ist diesmal Daniel selbst der Träumende, und der herrschende König ist inzwischen

Nebukadnezars Sohn Belsazer. Vier große Tiere, träumt Daniel, steigen aus dem Meer, und wie die Füße der von Nebukadnezar erträumten Statue setzen sie sich aus verschiedenen, inkompatiblen Elementen zusammen: Das erste Tier sieht aus wie ein Löwe, hat aber die Flügel eines Adlers und ein menschliches Herz. Das zweite gleicht einem Bären und hat zwischen den Zähnen drei Rippen stecken. Das dritte hat den Körper eines Panthers, Vogelflügel und vier Köpfe. Das vierte Tier schließlich hat eiserne Zähne, zehn Hörner, von denen drei ausgerissen werden, um einem elften, kleinen Horn Platz zu machen, und dieses Horn besitzt »Augen wie Menschaugen und ein Maul; das redete große Dinge« (Dan 7: 8). Eine geheimnisvolle Figur – »einer, der uralt war« – erscheint und vernichtet diese vier apokalyptischen Wolpertinger, woraufhin einer »wie eines Menschen Sohn« aus den Wolken herabkommt, vor den, der uralt ist, gebracht wird und von ihm »Macht, Ehre und Reich [erhält], daß ihm alle Völker und Leute aus so vielen verschiedenen Sprachen dienen sollten. Seine Macht ist ewig und vergeht nicht, und sein Reich hat kein Ende« (Dan 7: 14-15).

Daniel bittet um eine Deutung dieses Traumes und erfährt, dass die vier Tiere, ähnlich wie die Elemente der Statue, für vier aufeinander folgende Königreiche stehen, die auf Erden kommen werden. Das vierte wird von all diesen das schrecklichste sein, und das kleine Horn steht für einen besonders gottlosen König. Er wird »den Höchsten lästern und die Heiligen des Höchsten vernichten und wird sich unterstehen, Festzeiten und Gesetz zu ändern« (Dan 7: 25) – vermutlich eine Anspielung auf die Herrschaft des Antiochus Epiphanes und seine Versuche, das Judentum und seine Rituale zu zerstören. Seine Herrschaft wird andauern, bis schließlich »das Gericht« gehalten wird: »[D]ann wird ihm seine Macht genommen und ganz und gar vernichtet werden« (Dan 7: 26).

In weiteren Gesichten wird im Folgenden wiederholt die Frage aufgeworfen, wann mit diesem Ende der gottlosen Herrschaft und dem großen Strafgericht am Ende der Zeit zu rechnen sei: Dauert die Herrschaft des Bösen noch »eine Zeit und zwei Zeiten und eine halbe Zeit« (Dan 7: 25)? »Bis zweitausenddreihundert Abende und Morgen vergangen sind« (Dan 8: 14)? »[T]ausenddreihundertfünfunddreißig Tage« (Dan 12: 12)? Oder 70 Wochen, wie der Erzengel Gabriel prophezeit (Dan 9: 24)? Und stehen diese 70 Wochen, wie das Buch Jeremia nahe legt, in Wirklichkeit für 490 Jahre? Die »Verständigen« werden verstehen, wann mit dem Ende zu rechnen sei, die Gottlosen hingegen nicht – mit dieser tröstlichen, aber auch tautologischen Erklärung wird Daniel am Schluss des Buches entlassen und aufgefordert, bis zum »Ende der Tage« zu ruhen (Dan 12: 10-13). Im Umkehrschluss ließe sich sagen, dass jeder, dem es gelingt, das Kommen der Apokalypse korrekt zu datieren, zu den »Ver-

ständigen« und ergo nicht zu den Gottlosen gehört – wie wir sehen werden, hat diese Prämisse, zusammen mit der Unbestimmtheit der gemachten Zeitangaben, seit über zweitausend Jahren nicht nur den Propheten Daniel, sondern immer neue Interpretatoren herausgefordert, den Beginn des Gottesreiches zu errechnen.

Der apokalyptische Modus wurde von den frühen Christen übernommen und fand seinen Niederschlag in apokryphen Texten wie der Apokalypse des Petrus, aber auch in zahlreichen kanonisch gewordenen Texten wie den Thessalonicherbriefen des Paulus, dem ersten Korintherbrief sowie dem ersten Brief des Johannes, welcher den einzigen expliziten Verweis auf die berüchtigte Figur des »Antichristen« enthält:

Kinder, es ist die letzte Stunde! Und wie ihr gehört habt, daß der Antichrist kommt, so sind nun schon viele Antichristen gekommen; daran erkennen wir, daß es die letzte Stunde ist. [...] Wer ist ein Lügner, wenn nicht der, der leugnet, daß Jesus der Christus ist? Das ist der Antichrist, der den Vater und den Sohn leugnet. (1Joh 2: 18-22)

Auch die Evangelien enthalten Verweise auf das Ende der Zeit, etwa die so genannte »Kleine Apokalypse« aus dem 13. Kapitel des Markusevangeliums, deren Echo sich auch in Matthäus 24-25 und Lukas 2 wiederfindet. Die bekannteste und wirkungsreichste Apokalypse des Neuen Testaments ist jedoch die Offenbarung des Johannes. Ihre Abfassung wird auf die späteren Jahre der Regierungszeit Domitians datiert, der von 81 bis 96 n. Chr. herrschte: Sie entstand also zu einer Zeit, in der sich Rom bemühte, seine Macht in der Provinz Asien durch Kaiserkult zu konsolidieren. Domitian forderte für sich unter anderem das Epitheton *Dominus et Deus*, »Herrscher und Gott«, und die Weigerung vieler Christen, dem Kaiser gottgleiche Reverenz zu erweisen, konnte mit dem Tod bestraft werden.¹

Die Johannes-Offenbarung ist das letzte Buch des Neuen Testaments und steht somit, nach christlicher Auffassung, in typologischer Analogie zu den prophetischen Büchern des Alten Testaments, auf welche sie in ihrer Bildhaftigkeit immer wieder Bezug nimmt. Aber anders als die jüdischen Apokalypsen hat die Offenbarung die Form eines Sendschreibens: Ihre expliziten Adressaten sind die »sieben Gemeinden in der Provinz Asien« (Apk 1: 4). Ihr Autor nennt sich »euer Bruder« Johannes,

1 Kurz zuvor, unter dem Eindruck der Zerstörung des Tempels durch eine von Domitians Vorgänger Titus geführte römische Armee im Jahre 70 n. Chr., waren die apokryphen jüdischen Bücher Henoch und Baruch sowie das Buch Esra entstanden, welche ebenfalls apokalyptische Passagen enthalten.

vermutlich handelte es sich bei dem historischen Autor jedoch um eine Persönlichkeit von hoher Autorität (Apk 1: 9). Johannes berichtet den sieben Gemeinden von mehreren Visionen und Auditionen, die er auf der Insel Patmos im Ägäischen Meer empfangen haben will – bezeichnenderweise richten sich die in der Apokalypse geschilderten Begebenheiten fast ausschließlich an die Fernsinne Auge und Ohr. Die zukünftigen Ereignisse sind also bereits erkennbar, aber noch nicht fühl- oder riechbar nahe: »Danach *sah* ich, und *siehe*, eine Tür war aufgetan im Himmel, und die erste Stimme, die ich mit mir hatte reden *hören* wie eine Posaune, die sprach: Steig herauf, ich will dir *zeigen*, was nach diesem geschehen soll« (Apk 4: 1, meine Hervorhebungen).

Was folgt, ist eine Reihe kryptischer, immer wieder durch die magische Zahl Sieben strukturierter Offenbarungen. Eine mit sieben Siegeln verschlossene Buchrolle wird geöffnet, und mit jedem Siegel, das erbrochen wird, widerfährt der sündigen Menschheit neues Leid: Die Reiter der Apokalypse bringen politische und soziale Katastrophen, Völker- und Bürgerkrieg, Teuerung, Hungersnot, Pest und Massensterben; hinzu kommen ominöse kosmische Verwerfungen, Erdbeben, Meteoriten, eine Sonnenfinsternis (Apk 6). Sieben Engel erhalten sieben Posaunen, und jeder Fanfarenstoß läutet weitere übernatürliche Katastrophen ein: Ein Drittel des Meeres wird zu Blut, ein Drittel der Sonne, des Mondes und der Sterne erlischt, und die ungläubigen Menschen, jene, die nicht das Zeichen Gottes auf der Stirn haben, werden von Plagen ägyptischen Ausmaßes heimgesucht und schließlich getötet. In Analogie zu Daniel 7 entsteht ein Tier mit zehn Hörnern, sieben Köpfen und dem Körper eines Panthers dem Meer, und ebenfalls wie in Daniel 7 wird die Zeit seiner Herrschaft auf zweiundvierzig Monate, also dreieinhalb Jahre begrenzt (»eine Zeit und zwei Zeiten und eine halbe Zeit«). Begleitet wird es von einem zweiten Tier, das später als »falscher Prophet« bezeichnet wird, einer Art Stellvertreter Satans auf Erden. Dieses Tier wird deutlich mit sowohl religiösen als auch ökonomischen Machtstrukturen in Verbindung gebracht, es zwingt die Menschen, das erste Tier anzubeten, und wer Handel treiben möchte, muss die Zahl des Tiers auf der rechten Hand oder der Stirn tragen: »Hier ist Weisheit! Wer Verstand hat, der überlege die Zahl des Tieres; denn es ist die Zahl eines Menschen, und seine Zahl ist sechshundertundsechszig« (Apk 13: 18).

Wieder kommt siebenfaches Leid über die Menschheit, diesmal aus sieben goldenen Schalen, welche den Zorn Gottes enthalten und von sieben Engeln über der Erde ausgegossen werden: Jene Menschen, die das Zeichen der Bestie angenommen haben, bekommen Geschwüre, das Wasser der Meere und Flüsse wird in Blut verwandelt, die Strahlen der Sonne werden heiß wie Feuer. Beim Ausgießen der siebten Schale ertönt

schließlich eine Stimme vom Himmel und sagt: »Es ist geschehen« (Apk 16: 17). Diese Offenbarung läutet die letzte, wechselhafte Phase des Kampfes zwischen den Mächten Gottes und jenen des Antichristen ein. Die Stadt Babylon, welche durch eine reich geschmückte und betrunkene Prostituierte personifiziert wird (»die Mutter der Hurerei und aller Greuel auf Erden« [Apk 17: 5]) und als Inbegriff für alle eitlen irdischen Begierden steht, wird binnen kurzem zerstört: »Weh, weh, du große Stadt Babylon, du starke Stadt, in einer Stunde ist dein Gericht gekommen!« (Apk 18: 10).² Der Himmel wird aufgetan und Christus kehrt wieder, um das Tier und seine Anhänger mittels eines Schwertes, das »aus seinem Munde« geht, zu richten (Apk 19: 15) – ein faszinierendes Bild von der Wirkungsmacht des gesprochenen Wortes, welches uns in den Selbsteinschätzungen zahlreicher Rapper wieder begegnen wird.

Das Tier und der falsche Prophet werden in den »feurigen Pfuhl [...], der mit Schwefel brannte« geworfen, der Teufel wird gefesselt und in den Abgrund gestürzt (Apk 19: 20) – doch damit ist seine Herrschaft noch nicht vorbei. Aus Gründen, die nicht genannt werden, wird er nach einer Frist von tausend Jahren (dem eigentlichen Millennium) noch einmal für kurze Zeit befreit, um die letzten verbliebenen Heiden um sich zu sammeln und mit den uns bereits aus dem Buch Hesekiel bekannten Mächten von Gog und Magog in die finale Schlacht zu ziehen. Die Beschreibung dieser Schlacht ist sehr kurz: »Und sie stiegen herauf auf die Ebene der Erde und umringten das Heerlager der Heiligen und die geliebte Stadt. Und es fiel Feuer vom Himmel und verzehrte sie« (Apk 20: 9). Die Gräber werden aufgetan, die Toten stehen aus ihren Gräbern auf, das Jüngste Gericht wird abgehalten. Tod und Hölle verlieren ihre Macht, und die Welt, wie wir sie kennen, vergeht: »Und ich sah einen neuen Himmel und eine neue Erde [...]. Und ich sah die heilige Stadt, das neue Jerusalem, von Gott aus dem Himmel herabkommen, bereitet wie eine geschmückte Braut für ihren Mann« (Apk 21: 1-2). Es folgt die wiederholte Bezeugung, dass das Beschriebene »gewiß und wahrhaftig« sei und seine Erfüllung unmittelbar bevorstehe (Apk 22: 6): »Es spricht, der dies bezeugt: Ja, ich komme bald. – Amen, ja, komm, Herr Jesus!« (Apk 22: 20).

2 Für die frühchristlichen Adressaten der Apokalypse figurierte »Babylon« freilich Rom und dessen religiöse Verderbnis.

Formen und Konjunkturen des Millennialismus

Die Struktur der hier vorgestellten apokalyptischen Texte zeichnet sich durch einen radikalen Dualismus aus, der keine bequeme Zwischenposition zulässt: Aus offensichtlichen Gründen kann man nur entweder Gott *oder* dem Antichristen dienen, niemals beiden zugleich. Da der jeweilige Sprecher oder der als Identifikationsfigur in der dritten Person angebotene Prophet (Hesekiel, Daniel, Johannes) immer die Position der unterdrückten Partei einnimmt – und dies ist natürlich stets die Partei Gottes – ist eines der wichtigsten Themen der Apokalypsen der Konflikt zwischen zwei konkurrierenden Autoritäten: zwischen der vorherrschenden weltlichen und der zukünftigen göttlichen. In den Worten von Stephen D. O’Leary: »[T]he Apocalypse is (among other things) a mythic narrative about power and authority, an affirmation of divine and spiritual power over and against the idolatrous claims of state authority« (O’Leary 1994: 55-56).

So wird dem siebenköpfigen Tier in der Johannes-Offenbarung (welches häufig als analoge Figur zu dem zehnhörnigen Tier aus Daniel 7 und dem im ersten Johannes-Brief erwähnten Antichristen interpretiert wird) zwar »Macht [...] über alle Stämme und Völker und Sprachen und Nationen« gegeben (Apk 13: 7) – doch diese irdische Autorität des Bösen, die zum Zeitpunkt des Sprechens noch vorherrscht, ist zeitlich beschränkt: Die Offenbarung nennt die Dauer von 42 Monaten, welche dem Tier gegeben ist, bevor es mitsamt seinen Anhängern vernichtet wird. Wann diese 42 Monate begonnen haben könnten (zum Beispiel mit dem Fall Roms im Jahr 456, oder mit der Absetzung des letzten römischen Kaisers Romulus durch den Hunnen Odoaker im Jahr 476, wie der englische Theologe Joseph Mede [1586-1638] spekulierte [vgl. Smolinski 1999: 40]), und ob diese Zeitangabe wörtlich zu verstehen sei oder nur allegorisch (ob also beispielsweise, wie das Buch Hesekiel nahe legt, ein Tag als ein Jahr zu interpretieren ist),³ hat viele Exegeten der Apokalypse

3 Die Gleichung »1 Tag = 1 Jahr« leitet sich aus Hesekiel 4: 4-6 her, wo jeder Tag, an dem der Prophet Qualen erdulden muss, ein Jahr des Leidens für Israel bedeutet. Es ist interessant, dass sich die meisten mathematischen Auslegungen der Apokalypse dieser Gleichung bedienen, wenn die Bibel doch an mehreren anderen Stellen nahe legt, einen Tag mit 1000 Jahren gleichzusetzen – vermutlich hätte eine solche Art der Berechnung die apokalyptischen Ereignisse denn doch in zu weite Ferne gerückt. Vgl. 2Pet 3: 8: »[E]in Tag vor dem Herrn [ist] wie tausend Jahre [...] und tausend Jahre wie ein Tag«; Ps 90: 4: »Denn tausend Jahre sind vor dir wie der Tag, der gestern vergangen ist, und wie eine Nachtwache«. Diese Stellen wurden gerne zitiert, um die »Große Woche«, also die Zeit zwischen der Schöpfung

beschäftigt – denn wer diese beiden Zahlen kennt, müsste den genauen Anbruch des Millenniums errechnen können. Doch bei allen divergierenden (und gescheiterten) Berechnungsversuchen: Entscheidend ist, dass die Macht des Bösen als zeitlich begrenzt entlarvt wird. Sie ist eine reine Scheinherrschaft, die »wahre«, dauerhafte, göttliche Autorität hingegen harrt noch ihrer Durchsetzung.

Ebenfalls entscheidend für die Dramaturgie der Apokalypsen ist, dass die Zuhörer- beziehungsweise Leserschaft des jeweiligen apokalyptischen Propheten um diese Diskrepanz zwischen Schein und Sein weiß – der momentan Überlegene hingegen nicht, er wähnt sich sicher. Diese Spannung zwischen dem Vorauswissen des apokalyptischen »Publikums« einerseits und der arroganten Hybris und Unwissenheit jener Partei, die in dem apokalyptischen Drama letztlich unterlegen sein wird, andererseits schafft eine Art dramatischer Ironie, welche die Zuhörer- beziehungsweise Leserschaft mit den Unterdrückten des apokalyptischen Dramas verbündet und ihr Leiden erträglicher macht: Wer sich sicher sein kann, dass sein Widersacher letztendlich scheitern wird, kann dessen gegenwärtige Triumphe besser ertragen, ja diese Triumphe können angesichts einer Kraft, die von diesem Gegner unbemerkt »hinter den Kulissen« waltet, beinahe absurd-komisch erscheinen.

Wenn die Grundstruktur der genannten Texte sich durch einen basalen Konflikt zwischen zwei unvereinbaren Mächte auszeichnet – vereinfachend gesagt: zwischen Gut und Böse, und analog dazu zwischen Sein und Schein –, so sind ihre sprachlichen »Oberflächen« ausgesprochen differenziert gestaltet und warten mit einem Fundus psychedelisch anmutender Bildhaftigkeiten auf. In der Terminologie Roland Barthes' könnte man sagen, dass es sich bei den Apokalypsen um in höchstem Maß »skriptible« Texte handelt, um Texte, deren Bedeutung erst im Akt des Lesens (oder Zuhörens) konstituiert wird: »[L]e texte scriptible, c'est nous en train d'écrire« (Barthes 1970: 10).⁴ In der Begrifflichkeit des Semiotikers gesprochen: Die schiere Masse kryptischer Zeichen, wie sie besonders in der Offenbarung des Johannes zu finden sind, und welche sich der problemlosen Zuordnung zu einem Referenten in der Erfahrungswelt ihrer Leser/Hörerschaft entziehen, fungiert als »Initialsignal« (Zymner 1991: 92-96), das Geschilderte als Allegorie zu lesen und für sich selbst neu zu deuten – wer hat schon jemals ein Tier mit sieben

und dem Ende der Welt zu berechnen – dieser Rechnung zufolge würde die Welt, wie wir sie kennen, ihren 7000. Geburtstag nicht überleben.

- 4 Man könnte einwenden, dass dies bei *allen* Texten der Fall ist, dass sich Bedeutung immer erst im Akt des Lesens erschließt, da sie nicht im Text als solchem inhärent sein kann. Ich möchte das Attribut der Skriptibilität, wie ich es hier verwende, daher nur als graduelle, nicht als qualitative Unterscheidung verstanden wissen.

Häuptern, zehn Hörnern und dem Mund eines Löwen gesehen? Die offensichtliche Uneigentlichkeit der genannten Texte hat zahllose Generationen von Interpretatoren dazu ermuntert und es ihnen ermöglicht, die apokalyptischen Bücher der Bibel zu ihren eigenen zu machen. So konnten sie die Vorzeichen des drohenden Endkampfes zwischen Gut und Böse immer wieder neu – ihrer historischen Situation sowie ideologischen oder religiösen Überzeugung gemäß – deuten, konnten die Identität des Antichristen immer neu bestimmen: Kandidaten für diese Rolle waren in den letzten 2000 Jahren so unterschiedliche Anwärter wie Nero, Martin Luther, Napoleon, Adolf Hitler und Henry Kissinger (vgl. Thompson 1996: 21).

Aufgrund der überwältigenden Anzahl uneigentlicher, skriptibler Symbole, die in ihm auftauchen, ist die Offenbarung des Johannes denn auch das »produktivste« apokalyptische Buch der Bibel: Wohl keine andere Apokalypse hat so viele Aneignungen und Weiterschreibungen in der religiösen und politischen Rhetorik, in der Bildenden Kunst (vgl. Halter/Müller 1999; Déceneux 1999), in der Literatur und Musik angeregt. Bernard McGinn hat daher erklärt, dass das literaturwissenschaftliche Interesse an der Johannesoffenbarung sich inzwischen fast vollständig vom eigentlichen Text abgewandt habe und sich beinahe ausschließlich auf dessen Rezeption beziehe (angesichts der oben formulierten These, dass der Text der Apokalypse mit jeder Rezeption neu geschrieben wird, muss dies nur folgerichtig erscheinen):

In itself arcane and full of secret allegories at whose original reference we can only guess, [the Book of Revelation] has offered all the more opportunity to researchers who can with impunity discover in its pages the message they themselves put there out of a sense that so menacing a document [...] can have application only to the unprecedented world-historical crisis of their own moment in time. Consequently the meaning of the book is, almost uniquely, identical with its various applications. (McGinn 1987: 523-524)

Beispiele für solche Aktualisierungen finden sich in fast allen Epochen der christlichen Geschichte.

Tatsächlich durchlief der Glaube an ein kommendes Reich Gottes auf Erden zahlreiche grundlegende Veränderungen, bis er schließlich mit den puritanischen Pilgervätern in die »Neue Welt« (ein Begriff, der durch den Bezug auf Offenbarung 21: 1 bereits ein millennialistisches Versprechen enthält) exportiert wurde. Bei allen Gefahren, die solche Schematisierungen bergen, lässt sich der Millennialismus doch wesentlich in drei Strömungen unterteilen (innerhalb derer es wiederum erhebliche Variationen geben kann). Der so genannte »Prämillennialismus« geht von einer plötz-

lichen sowie in der Regel von Gewalt und Katastrophen begleiteten Wiederkehr Christi *vor* dem Millennium aus. Der ›Amillennialismus‹ plädiert für eine tropologische Interpretation der Johannes-Apokalypse und verzichtet auf eine realistische Auslegung des ›apokalyptischen Fahrplans‹. Der ›Postmillennialismus‹ schließlich argumentiert, dass die Wiederkehr Christi erst *nach* dem tausendjährigen Reich zu erwarten sei, gleichsam als Schlusspunkt und Erfüllung einer langen, graduellen Meliorisationsbewegung, welche Katastrophen prämillennialistischer Prägung unnötig macht. Ich möchte diese drei Strömungen in der Abfolge ihres historischen Entstehens beschreiben.

Prämillennialismus

Der Prämillennialismus ist die älteste und gleichzeitig radikalste Form eschatologischen Denkens – eine Vorstellung von verheerender Vergeltung und Rache, wie sie aus den oben beschriebenen Apokalypsen der exilierten und verfolgten Juden des Alten Testaments sowie jenen der frühchristlichen Gemeinden spricht. Wie J.C. Davis bemerkt, konzentrieren sich prämillennialistisch geprägte Bewegungen eher auf die dem Millennium vorangehende Katastrophe denn auf das daraus resultierende Reich Gottes: »[B]y and large, the millenarians [i.e. Prämillennialisten, F.W.] concentrate on the process of solution, the second coming, and pay little detailed attention to what will emerge from the cataclysm« (Davis 1981: 31).

Angesichts dieser Konzentration auf das zerstörerische Moment der endzeitlichen Ereignisse wird das Millennium von Prämillennialisten am ehesten *ex negativo*, als Verneinung und Umkehrung der vorherrschenden Verhältnisse begriffen: Das Reich Gottes wird all das sein, was jetzt nicht ist. Es ist nicht überraschend, dass prämillennialistische Bewegungen – angefangen mit den jüdischen und christlichen Apokalypsen – zu meist in Situationen der Unterdrückung entstanden, zu Zeiten, in welchen die Betroffenen ihren Hass auf das dominante System nicht in politischen Aktivismus umsetzen konnten, sondern ihre Hoffnungen auf einen von göttlichen Kräften beförderten innerweltlichen Wandel setzen mussten. Es ist diese Form, welche für die meisten der unten verhandelten Texte aus der afro-amerikanischen *orature* prägend ist.

Amillennialismus

Während sich frühe Christen wie Irenaeus, Tertullian und Lactantius angesichts der Christenverfolgungen des dritten und frühen vierten Jahrhunderts n. Chr. noch nach der apokalyptischen Zerstörung des heidni-

schen römischen Imperiums und dem Anbruch des Millenniums sehnten, setzte sich unter anderen Kirchenvätern, beispielsweise bei Origines und Tyconius, bereits eine allegorische Lesart der Johannes-Apokalypse durch. Mit der zunehmenden Bekehrung römischer Bürger zum Christentum und der schließlichen Akzeptanz des Christentums als Staatsreligion wurde auch die ›revolutionäre‹, gegen die herrschenden Hierarchien gerichtete prämillennialistische Lesart der Apokalypse obsolet. Wie Frank Kermode es ausdrückt: »It is not easy for an institution, having moved out of its charismatic phase, to proclaim the imminence of its own demise« (Kermode 1995: 254). Der Hauptpunkt der apokalyptischen Prophezeiung, der Sieg des (aus christlicher Sicht) ›wahren Glaubens‹, war erfüllt worden. Hinzu kamen weitere Gründe, die zu einem Rückgang prämillennialistischen Denkens führten: Durch seine Assoziation mit dem Häretiker Montanus, der sich im Jahr 156 n. Chr. zum Propheten eines Dritten Testaments erklärt hatte, war der Prämillennialismus in Misskredit geraten; die konkrete apokalyptische Naherwartung der ersten Generationen von Christen war enttäuscht worden; zudem wurden im Christentum wieder zunehmend neoplatonische Einflüsse spürbar, welche sich gegen die Vorstellung eines diesseitigen, körperlichen Himmelreiches wandten und stattdessen eine Erlösung durch die Befreiung des Geistes aus den Fesseln des Fleisches propagierten (vgl. Edsman et al. ³1958: 677; Tuveson 1949: 15; Cohn ³1970: 29-36).

Dieser Einfluss ist auch bei Aurelius Augustinus spürbar, der in seiner Schrift *Der Gottesstaat* jene Doktrin der ›realisierten Eschatologie‹ formulierte, die auf dem Konzil von Ephesus im Jahr 431 zur Orthodoxie erhoben werden sollte. Denn dass die auferstandenen Heiligen sich dereinst während des Millenniums unmäßigen fleischlichen Genüssen (»inmoderatissimis carnalibus epulis vacaturos«) hingeben würden, das, so Augustinus, sei für ihn gänzlich unvorstellbar (Augustinus 1969: VI, 284) – er plädierte stattdessen für eine tropologische Interpretation der Johannes-Apokalypse. Das Millennium, argumentierte er, stehe nicht mehr bevor, sondern sei bereits angebrochen, und zwar an Pfingsten mit der Verleihung der *charismata* (der Gaben des Heiligen Geistes) an die Jünger Jesu. Die eschatologische Erwartung wurde also von Augustinus aus der Zukunft in die Gegenwart geholt und – im Sinne von Lukas 17: 20-21 – aus der kosmischen Sphäre in die individuelle verlagert: »Das Reich Gottes kommt nicht so, daß man's beobachten kann; man wird auch nicht sagen: Siehe, hier ist es! Oder: Da ist es! Denn siehe, das Reich Gottes ist mitten unter euch.«

Das millennialistische Paradigma wurde so aus dem Bereich des Politischen in die Sphäre des Persönlichen überführt: Die katastrophalen Auseinandersetzungen der Apokalypse deutete Augustinus nicht mehr als

Kämpfe zwischen verschiedenen Völkern oder Glaubensrichtungen, sondern als individuell zu bewältigende Probleme des oder der Einzelnen. Wie Meyer H. Abrams argumentiert, begründete er durch diese Internalisierung des dualistischen Konfliktes zwischen Gut und Böse jene Tradition der Selbstbefragung und inneren Zerrissenheit, die kennzeichnend für das Christentum besonders puritanischer Prägung ist: »By completing the process of psycho-historical parallelism, Augustine established the distinctive Christian paradigm of the interior life as one of polar self-division, internecine self-conflict, crisis, abrupt rebirth, and the consequent renovation of the way we experience the world« (Abrams 1984: 354). Die meisten mittelalterlichen Kommentatoren der Apokalypse – Beatus von Liébana, Alcuin, Haimo – folgten dieser amillennialistischen, allegorischen Lesart des Heiligen Augustinus.

Es ist jedoch wichtig festzustellen, dass es sich bei den unterschiedlichen Formen des Millennialismus nicht um »monolithische Blöcke« handelt, welche als ausschließliche Auslegung der Apokalypse einer bestimmten Epoche zuzuordnen wären. So erneuerten etwa die Schriften des Joachim von Fiore (1135-1202) das Interesse an einer literalistischen, prämillennialistischen Interpretation und führten die Idee des Millennialismus zurück in die Sphäre der politischen, ja sogar der militanten Auseinandersetzung: Joachim wurde beispielsweise von Richard Löwenherz um eschatologischen Rat befragt, bevor dieser sich 1190 mit seinen Kreuzrittern aufmachte, um das Heilige Land zurückzuerobern.⁵ Und im 13. Jahrhundert waren es Dolcino und seine apostolischen Brüder, welche sich wieder der Persuasionskraft der apokalyptischen Metaphern und des millennialistischen Geschichtsbildes bedienten.

Die Dolcinisten waren die ersten, welche die Schwelle vom rein literarischen zum angewandten Apokalyptizismus überschritten und so die millennialistische Tradition in den Dienst politischer, sozialer und ökonomischer Umwälzungen stellten. Indem sie, wie zahlreiche Millenaristen nach ihnen, ihre Anliegen und Aktionen in einen kosmischen und endzeitlichen Zusammenhang stellten, gaben sie ihnen herausragendes religiöses Gewicht. Zugleich half ihnen die apokalyptische Rhetorik – durch die Macht der in ihr sedimentierten religiösen Tradition, durch die Skriptibilität der apokalyptischen Metaphern, durch den Charakter der Dringlichkeit, welcher der Rede vom nahenden Weltende notwendigerweise innewohnt – bei deren Durchsetzung. Von dieser exhortativen Funktion des apokalyptischen Diskurses schreibt Bernard McGinn:

5 Nach der Joachimitischen Interpretation folgt die Kirchengeschichte den Figuren der Dreifaltigkeit. Demnach folgt auf das Zeitalter des Alten Testaments (als Zeitalter des Vaters) und des Neuen Testaments (als Zeitalter des Sohnes) das Millennium: das Reich des Heiligen Geistes.

»Apocalypticism [...] could be used for a variety of purposes, not only in criticism of the powers of this world, but also in their behalf. The message of the apocalypticists was one of consolation and promise of reward, but there were other dimensions [...] such as those of historical illumination and martial exhortation« (McGinn 1979: 11-12).

Der Millennialismus kann also durchaus von Personen und Gruppen aus unterschiedlichen sozialen Strata sowie mit radikal divergierenden Standpunkten verwendet werden. Denn auch wenn die biblischen Apokalypsen unter Bedingungen der Unterdrückung, Verfolgung oder kulturellen Deprivation entstanden, so kann ihre Rezeption und produktive Weiterverarbeitung doch ebenso von Seiten der Unterdrücker oder Verfolger stattfinden – sei es aus strategischen Gründen, sei es aus Gründen der subjektiven Wahrnehmung, welche nie letztgültig zu verifizieren oder widerlegen sind. Wie Damian Thompson schreibt: »[M]illennarianism often arises from *feelings* of deprivation in matters of status, wealth, security or self-esteem. Furthermore, it will tend to spring up during periods of crisis [...]. In other words, it can occur at almost any time, anywhere« (Thompson 1996: xiv, meine Hervorhebung).

Postmillennialismus

Die von der Reformation bewirkte Übersetzung und Verbreitung der Bibel und die damit einhergehende Demokratisierung der Bibelauslegung – die Deutung der Heiligen Schrift war nun nicht mehr ausschließlich den Priestern vorbehalten – führte zu einer massenhaften Produktion von Apokalypse-Auslegungen im 16. und 17. Jahrhundert: Mehrere tausend Kommentare belegen die ungeheure Popularität, welche die apokalyptischen Bücher in dieser Epoche genossen (vgl. Engler/Fichte/Scheiding 2002: 12). Einer dieser Kommentare, *Apocalypsis Apocalypseos* (»die Offenbarung der Offenbarung«) aus dem Jahr 1609, stammte von dem protestantischen Theologen Thomas Brightman; und dieser kehrte zum ersten Mal die Reihenfolge von Wiederkehr Christi und Anbruch des Millenniums um. Brightman formulierte nämlich die vorsichtige Hoffnung, dass die Menschheit noch *vor* der Wiederkehr des Messias ein Goldenes Zeitalter würde erleben dürfen, ein »golden age, and highest top of holy felicity and happinesse, which mortall men may expect, yea, or thinke of, in this earthly and base habitation« (Brightman 1644: 325). Die Parousie sollte demnach erst *post millennium*, also »nach dem Gottesreich« stattfinden – der Postmillennialist bereitet in gewisser Weise den Boden für das Kommen Christi.

Anders als in prämillennialistischen Spielarten eschatologischen Denkens, welche grundsätzlich von einem negativen Menschenbild und

einem katastrophalen Verlauf der Geschichte ausgehen – einer Geschichte, die nur durch radikales göttliches Eingreifen zu einem guten Ende gebracht werden kann –, offenbart sich im Postmillennialismus, was den Charakter, die Fähigkeiten sowie die Rolle des Menschen innerhalb der Geschichte anbelangt, ein behutsamer Optimismus. Die Naturwissenschaften, Mathematik und Technik wurden nun als Werkzeuge gedeutet, mittels derer die Menschheit ihr Schicksal zwar noch nicht gänzlich selbst in die Hand nehmen konnte, welche ihr aber immerhin von Gott gegeben waren, um den Weg zum irdischen Himmelreich zu finden beziehungsweise dieses mitgestalten zu können. In seinem Glauben an die Kraft der menschlichen Erfindungsgabe hat der postmillennialistische Glaube daher eine starke Ähnlichkeit mit der modernen Idee des Fortschritts, welche sich – so Ernest Lee Tuveson – zumindest teilweise dem Einfluss des Millennialismus verdankt: »[P]rogress [...] resulted in part from the transformation of a religious idea – the great millennial expectation, which became one of the most firmly established ideas in the Protestant mind« (Tuveson 1949: ix-x).⁶

So berechnete der Kommentator Joseph Bellamy exakt das Verhältnis der Seelen, die am Jüngsten Tag gerettet, zu jenen, welche verdammt würden: Für jede verlorene Seele, frohlockte er, würden 17 476¼ erlöst (vgl. Bellamy 1987 [1758]: 457). Bellamys Freund und Kollege Samuel Hopkins (der uns in Kapitel 4, im Zusammenhang mit der afrikanischen Kolonisationsbewegung, wieder begegnen wird) mutmaßte, das Millennium werde eine Zeit des landwirtschaftlichen und technischen Fortschritts sein:

[A]t that time, [...] men will have skill to cultivate and manure the earth, in a much better and more easy way, than ever before; so that the same land will then produce much more than it does now, twenty, thirty, sixty, and perhaps an hundred fold more. [...] And in this way, the curse which has hitherto been upon the ground, for the rebellion of man, will be in a great measure removed. (Hopkins 1971: 49-50)

Und Jonathan Edwards, der Mentor von Bellamy und Hopkins, pries die Erfindung des magnetischen Kompasses als ein Zeichen der göttlichen Vorhersehung (»preparation of providence«), da ohne ihn die Entde-

6 Wie Tuveson zeigt, lassen sich viele Geschichtstheorien der Neuzeit als säkulare Fortschreibungen des christlichen Millennialismus-Gedankens verstehen – nicht zuletzt der historische Materialismus, bei dem Tuveson ebenfalls eine apokalyptisch-dualistische Struktur als treibende Kraft der geschichtlichen Entwicklung erkennt (vgl. Tuveson 1984).

ckung Amerikas und damit die Errichtung des Gottesreiches in der Neuen Welt nicht möglich gewesen wäre (vgl. Edwards 1989: 434-435).

Tatsächlich war die Besiedelung des nordamerikanischen Kontinents durch die englischen Kolonisten immer wieder von millennialistischen Erwartungen und Ängsten geprägt, und die Rhetorik der religiösen und politischen Führer von der Sprache der Apokalypsen getränkt – die ›Neue Welt‹, so ein Ende des 17. Jahrhunderts aufkommender Gedanke, könnte auch die zukünftige Heimat des Neuen Jerusalems sein. Nicht zuletzt wurden die apokalyptischen Bücher der Bibel von den Kolonisten aber auch zur heilsgeschichtlichen Legitimation der Sklaverei herangezogen. Von dieser allmählichen ›Amerikanisierung‹ des Millenniumgedankens sowie von der Christianisierung der afrikanischen Sklaven handelt das folgende Kapitel.

2. DIE AMERIKANISIERUNG DES MILLENNIUMS UND DIE CHRISTIANISIERUNG DER SKLAVEN

Wurzeln und Anfänge des nordamerikanischen Millennialismus

Am 21. November 1620 erreichte die Mayflower mit den puritanischen ›Pilgervätern‹ an Bord nach mehr als zweimonatiger Fahrt das Kap Cod im heutigen Massachusetts; und es ist oft argumentiert worden, dass sich bereits diese ersten englischen Siedler in der Neuen Welt als erwähltes Volk gewähnt hätten, welches sich in vollster Überzeugung seiner herausragenden Rolle im endzeitlichen Heilsplan (in Anlehnung an Offenbarung 12: 6) auf einem »Errand into the Wilderness« befand.¹ So argumentiert Bernard Capp: »Puritan emigration contained a defiant apocalyptic hope. In spreading the Gospel to new lands and establishing new bastions of truth, the settlers felt they were preparing the way for Christ's coming« (Capp 1984: 107).

In der Tat flohen viele Puritaner – sie setzten sich, wie ihr ursprünglich als Schimpfwort geprägter Name nahe legt, für eine ›Reinhaltung‹ des Gottesdienstes von katholischen Einflüssen ein – aus religiösen Gründen über den Atlantik. Ihre Furcht und ihr Hass galten dabei insbesondere William Laud, der 1628 Bischof von London und 1633 Erzbischof von Canterbury wurde (das höchste geistliche Amt in der Anglikanischen Kirche). Laud trat rigoros und intolerant für eine Uniformisierung der Liturgie und für eine barocke Ausschmückung der Kirchengebäude ein – ein Bestreben, das von den auf Schlichtheit und Schmucklosigkeit bedachten Puritanern als ›Re-Katholikisierung‹ verabscheut werden musste: Die römisch-katholische Kirche, darin stimmen die meisten puritanischen Apokalypse-Kommentare überein, ist eines der beiden Bestien aus dem Meer (vgl. Apk 13: 1-2); das andere ist der Papst.

Dennoch wird eine rein religiöse Interpretation den Beweggründen der Puritaner für ihre Übersiedelung nach Nordamerika nicht gerecht.

1 In Offenbarung 12: 6 wird gleichnishaft von einer Frau berichtet, die vor einem Drachen in die Einöde flieht, wo Gott sie jedoch bereits erwartet: »And the woman fled into the wilderness, where she hath a place prepared of God [...]«.

Neben möglichen eschatologischen Motiven waren es wohl auch sehr viel weltlichere *push*- und *pull*-Faktoren, welche die Pilgerväter dazu veranlassten, ihre alte Heimat zu verlassen. So betonten zeitgenössische Traktate, die für eine Kolonisierung des nordamerikanischen Kontinents warben, Faktoren wie Überbevölkerung, Armut und politische Unterdrückung in Großbritannien als Gründe für eine Emigration. Zugleich verhiessen sie den Siedlern eine Verbesserung ihrer wirtschaftlichen Lage durch die Vergabe kostenlosen Ackerlands und stellten die Ausbeutung der amerikanischen Bodenschätze in Aussicht (vgl. Smolinski 1999: 37). Das früheste von millennialistischem Eifer getragene puritanische Dokument stammt erst aus dem Jahre 1639. So argumentiert Reiner Smolinski: »[M]illennialism was certainly a significant facet in the works of the leading ministers of the period. But we must be cautious not to project such fervency back into the settler's [*sic*] motivation for emigrating to New England in the first place – certainly not during the first wave of migration (1620-1640)« (Smolinski 1999: 47-48).

Erst mit der Krise der Stuart-Monarchie, dem darauf folgenden Englischen Bürgerkrieg (1642-49) und schließlich dem puritanischen Interregnum in England erhielt die Predigtliteratur in den nordamerikanischen Kolonien eine entschieden millennialistische Note. Nicht zuletzt diente diese dazu, die Rückmigration desillusionierter Siedler nach England zu verhindern, indem sie die Mission in die Neue Welt als Teil einer *providential history* eschatologisch auflud und zugleich die hierarchisch strukturierte Church of England als leichte Beute des Antichristen diffamierte. Der Bostoner Theologe John Cotton schrieb 1655:

[Let] it be of much praise and thanksgiving to God, that [...] he hath delivered us from the power of this Beast (the Roman Catholick Church) that he hath freed us from making an image to that Beast [...], and that God hath removed us from the marke of this Beast, that we desire not to be accounted Catholicks, nor Hierarchics, nor stand members of a Diocesan, or Provinciaall, or Cathedral, or Nationall Church [...]. (Cotton 1982a: n.p.)²

Mit solchen Diffamierungen und Diabolisierungen europäischer Kirchenstrukturen antworteten die neu-englischen Kirchenmänner und Laien nur in gleicher Münze auf Anschuldigungen, die von Seiten mancher Kirchenvertreter ihres ehemaligen Heimatlandes gemacht worden waren.

2 Der 1655 gedruckte Text basiert auf einer Predigt, die Cotton circa 15 Jahre zuvor in Boston gehalten hatte; das Publikationsdatum mag der Tatsache geschuldet sein, dass Cotton den beginnenden Fall des Antichristen auf 1655 datiert hatte und sein Predigttext in diesem Jahr daher besondere Aktualität erhielt.

Denn die Debatte um die religiöse und politische Identität der Siedlerkolonie (den so genannten *New England Way*), um das Verhältnis zwischen englischem Zentrum und nordamerikanischer Peripherie wurde in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts von beiden Seiten mit im Feuer des Millennialismus geschmiedetem rhetorischem Rüstzeug ausgefochten.

So hatte der englische Theologe Joseph Mede (1586-1638) in seiner Schrift »A Conjecture Concerning *Gog and Magog* in the Revelation« (1650) – in Anlehnung an den Philologen Nicholas Fuller (1557-1626) – gemutmaßt, bei den amerikanischen Ureinwohnern könne es sich um die Horden des Antichristen und beim nordamerikanischen Kontinent daher um das Land Magog handeln: »If it be true which our Fuller endeavourth to prove by severall arguments, That the people of America are Colonies of the nation of Magog [...] there is no cause that any should make any contention more about the names of Gog and Magog [...]« (Mede 1650: vi). Medes Mutmaßung liegt eine dualistische Teilung der Welt in zwei widerstreitende Hemisphären zugrunde, von denen sich die eine – hier die Neue Welt – den Mächten des Antichristen verschrieben hat, die andere – Europa – hingegen die Fahne des wiederkehrenden Messias hochhält.

Diese Grundannahme lebt in gewisser Weise in den Predigten nordamerikanischer Geistlicher fort, auch wenn diese selbstredend der Auffassung sind, dass sich die endzeitliche Landkarte durch die puritanische Mission in die Wildnis Nordamerikas fundamental verändert habe. Increase Mather (1639-1723) argumentierte etwa in seiner Bußpredigt »The Day of Trouble Is Near« (1673, gedruckt 1674): »Without doubt the Lord Jesus hath a peculiar respect unto this place, and for this people. This is Immanuel's Land. Christ by a wonderful Providence hath dispossessed Satan, who reigned securely in these Ends of the Earth, for Ages the Lord knoweth how many, and here the Lord hath caused as it were *New Jerusalem* to come down from Heaven« (Mather 1674: n.p.). Satan, so Mather, habe den nordamerikanischen Teil der Welt zwar einstmals fest im Griff gehabt; hier lebt der Medesche Dualismus also fort. Mit der Ankunft der Pilgerväter aber habe sich die Situation radikal gewandelt, sodass nun auf wundersame Weise das irdische Jerusalem in Neu-England Wirklichkeit geworden zu sein scheine.³

- 3 Noch über 60 Jahre später findet sich ein Echo dieser Auffassung in Jonathan Edwards' Predigtzyklus *A History of the Work of Redemption*. Aus Furcht vor der Kraft des Evangeliums, so Edwards, habe der Teufel einen Teil der Menschheit auf die gegenüberliegende Erdhalbkugel geführt, um sie dort ungestört von christlichen Einflüssen verderben zu können: »[T]he devil had the nations that inhabited this part of the world [...] secure to himself« (Edwards 1989: 434).

Doch trotz dieses postmillennialistischen Optimismus, welcher die englische Kolonie in Massachusetts in den Mittelpunkt des Heilsgeschehens rückt, ist die Predigt »The Day of Trouble Is Near« von durchaus prämillennialistischen Prophezeiungen beherrscht. Dieser scheinbare Widerspruch ist eines der Hauptmerkmale jenes puritanischen Genres, welches in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zur Blüte gelangte, und dem auch diese Predigt angehört: die so genannte *jeremiad*. Wie der Name schon sagt, besitzt dieses Genre strukturelle Ähnlichkeiten mit dem Buch Jeremia, einem der prophetischen Bücher des Alten Testaments. Dies Buch berichtet von den letzten Jahrzehnten vor der Zerstörung des Königreiches Juda durch die Babylonier unter Nebukadnezar, und von den fruchtlosen Versuchen des Propheten Jeremia, die Herrscher von Juda vor den verheerenden Folgen ihres gottlosen Verhaltens zu bewahren. Dennoch galt Jeremia in der späteren jüdischen Tradition als ein Prophet der Hoffnung, da er auch angesichts der bevorstehenden Zerstörung den Glauben an eine glorreiche Zukunft aufrechterhielt.⁴

Eine ähnlich ambivalente Funktion erfüllt die puritanische Jeremiade, deren Entstehung sich aus der Diskrepanz zwischen den eschatologischen Hoffnungen der Puritaner und der diesen Hoffnungen gegenüber als enttäuschend empfundenen säkularen Wirklichkeit erklären lässt.⁵ Die *jeremiad* betont zugleich die Verworfenheit (und daraus erwachsende Gefährdung) der jeweils angesprochenen Gemeinde und deren besondere Erwähltheit: Wenn die Gemeinde Gott gleichgültig wäre, so die typische Argumentation, dann würde er sie nicht so grausam strafen. Die Jeremiade erlaubt es daher, die Omen der bevorstehenden Apokalypse als Zeichen besonderer göttlicher Fürsorge zu deuten – wie schon das Vorwort von »The Day of Trouble Is Near« ankündigt: »The design of this Discourse [...] is not to enfeeble and discourage any of the Lords Servants, but to startle and awaken sleepy sinners [...] that they may not be taken as Fishes in the net [...]« (Oakes 1674: n.p.).⁶

- 4 In gewisser Weise trifft dies dem Theologen Jürgen Moltmann zufolge auf alle Propheten der Endzeit zu: Die jüdischen und christlichen Apokalypsen entwarfen stets auch »Bilder der Hoffnung in den Weltgefahren«, indem sie an die Neuanfänge nach vergangenen Katastrophen erinnerten (Moltmann 2001a: 38).
- 5 Ihren Höhepunkt erlebte das Genre der *jeremiad* in den Jahren nach dem so genannten Half-Way Covenant von 1662. Dieser war eine pragmatische kirchenpolitische und soziale Maßnahme, welche dem zunehmenden Rückgang an Kirchenmitgliedern – auf Kosten der strengen puritanischen Vorschriften für die Teilnahme an den Sakramenten – Rechnung tragen sollte.
- 6 Aufgrund dieser widersprüchlichen argumentativen Vektoren hat Perry Miller angezweifelt, dass die Form der Jeremiade dazu geeignet sei, zur Beseitigung der in ihr kritisierten Missstände beizutragen – im Gegenteil, sie bekräftige geradezu, was sie beklagt: »[Y]ou come to the paradoxical reali-

Von solchen Ambivalenzen und Bedenken ist die 1697 erschienene Schrift *Phaenomena quaedam Apocalyptica* des Bostoner Anwalts (und einstigen Richters bei den Salemer Hexenprozessen) Samuel Sewall (1652-1730) weitgehend frei: »What Concernment hath *America* in these Things!«, ruft er an einer Stelle seines Traktates aus: »*America* is not any part of the *Apocalyptical* Stage« (Sewall 1697: n.p.; vgl. Scheiding 2002). Sewall schreibt wenige Jahre nach der Aufhebung der ursprünglichen Massachusetts Charter durch Charles II. und dem Erlass einer neuen Charta (1691), welche Neu-England nach Jahren der Quasi-Unabhängigkeit von England gleichsam zu einer entlegenen Provinz des Stuart-Reiches degradierte. So ist es nicht überraschend, dass Sewall sich von internen Konflikten (wie Fragen der rechten Kirchenführung in Neu-England) abwendet, sich wieder auf das Verhältnis der nordamerikanischen Siedler zu England besinnt und zu diesem Zweck die oben zitierte, inzwischen fast ein halbes Jahrhundert alte Schrift von Joseph Mede vom Dachboden holt.

Sewalls Traktat befreit den nordamerikanischen Kontinent von den negativen prämillennialistischen Konnotationen, welche Mede ihm zugewiesen hatte, und weist ihm stattdessen einen herausragenden Platz im zu erwartenden endzeitlichen Heilsgeschehen zu: »Of all the parts of the world, which [...] entitle themselves to the Government of Christ, *America's* plea, in my opinion, is the strongest« (Sewall 1697: n.p.). Die Gründe, welche Sewall hierfür anführt, sind unter anderem geographischer und genealogischer Natur und bestechen durch eine Kombination aus traditionell-typologischem und neuzeitlich-pragmatischem Denken: Da Jerusalem westlich von Babylon liegt, müsse das Neue Jerusalem westlich des »Neuen Babylons« liegen; dieses, so Sewall, sei natürlich Rom; und westlich von Rom liege Amerika. Zudem: Da die Reise von London in die Neue Welt genauso lang dauere wie jene von London nach Jerusalem, sei die Lage des Neuen Jerusalems in Nordamerika für pilgerbereite Engländer keineswegs von Nachteil: »*Englishmen* would meet with no Inconvience thereby« (Sewall 1697: n.p.).

Doch Sewall geht noch weiter: Mede's Argument, dass es sich bei den Native Americans um die Nachfahren des von seinem Vater Noah verfluchten Ham handele – eine Attributierung, welche später den afrikanischen Sklaven zukommen sollte –, kehrt er kurzerhand um. Dem ersten Buch Mose zufolge entdeckte Ham den betrunkenen Noah schla-

zation that the jeremiads do not bespeak a despairing frame of mind. There is something of a ritualistic incantation about them; whatever they may signify in the realm of theology, in that of psychology they are purgations of soul; they do not discourage but actually encourage the community to persist in its heinous conduct« (Miller 1956: 9).

fend und nackt in seiner Hütte, wofür seine Nachkommen mit ewiger Knechtschaft gestraft wurden (vgl. Gen 9: 18-27). Da Ham und seine Brüder Sem und Japheth als Stammväter aller Menschen gelten, und da die nordamerikanischen Ureinwohner beziehungsweise später die Bewohner Afrikas von Europäern und Nordamerikanern oft als die verfluchten ›Söhne Hams‹ interpretiert wurden, wurde diese Bibelstelle gerne heranzitiert, um die Vertreibung der Native Americans und später die Versklavung der Afrikaner zu rechtfertigen. Samuel Sewall mutmaßt nun, dass es sich bei den amerikanischen Ureinwohnern keineswegs um die Nachfahren Hams handle, sondern vielmehr um die zehn verlorenen Stämme Israels, bei den Engländern hingegen möglicherweise um die Heerscharen des Antichristen: »And by this Argument it may be more firmly proved that *Englishmen* shall be *Gog & Magog* [...]« (Sewall 1697: n.p.).⁷

Mit seiner Umkehr von Peripherie und Zentrum stellt Sewalls Schrift einen wesentlichen Wendepunkt im millennialistischen Selbstverständnis der nordamerikanischen Siedler dar. Mukhtar Ali Isani hat sie daher als wichtiges Bindeglied zwischen dem frühen Millennialismus puritanischer Denkweise und den eher nationalistisch geprägten Schriften des 18. Jahrhunderts interpretiert; er bezeichnet Sewalls »*Phaenomena*« als »landmark in American millenarian thought both as an extension of the seventeenth-century Puritan vision of New England as a ›Citty upon a Hill‹ or a moral example to the world, and as a forerunner of eighteenth-century pious and nationalistic thought viewing America as the spiritual center of Christendom« (Isani 1972/73: 72). Und Sacvan Bercovitch spricht Sewalls Schrift einen wesentlichen Einfluss auf die zentralen eschatologischen Topoi im Selbstverständnis der späteren Vereinigten Staaten von Amerika zu: »American dream, manifest destiny, redeemer nation, and, fundamentally, the American self as representative of universal rebirth« (Bercovitch 1975: 108).

So greift denn auch Cotton Mather – der Enkel von John Cotton und Sohn von Increase Mather – wenige Jahre später im ersten Kapitel seines

7 Die Debatte über die Herkunft der amerikanischen Indianer geht bereits auf die 1640er Jahre zurück. Antonio Montezinos hatte von ›Jewish Indians‹ berichtet, welche er in den Anden beobachtet haben wollte, und die seinem Bericht zufolge jüdische Riten praktizierten. Diese Meinung wurde 1655 von dem holländischen Gelehrten Menasseh Ben Israel (auf den sich Sewall in seiner Argumentation maßgeblich bezieht) in der Schrift »*The Hope of Israel*« popularisiert (vgl. Engler/Fichte/Scheiding 2002: 15). Angespornt durch Menasseh Ben Israels These übersetzte der Missionar John Eliot, der so genannte ›Apostel der Indianer‹, die Bibel in die Indianersprache Algonquin, um die vermeintlichen verlorenen Stämme zum christlichen Glauben zu bekehren.

Opus Magnum, den *Magnalia Christi Americana* (1702), auf Sewalls Argument zurück:

The learned Joseph Mede conjectures that the American hemisphere will [...] not have a share in the blessedness which the *renovated world* shall enjoy, during the *thousand years* of *holy rest* promised unto the Church of God. [...] However, I am going to give unto the *Christian reader* an *history* of *some feeble attempts* made in the American hemisphere to anticipate the state of the New-Jerusalem [...]. (Mather 1967: I, 46)

Auch wenn Mather Amerikas herausragende Rolle später dahingehend relativieren sollte, dass er England (als »*Ballancing Half of the Globe*«) an der amerikanischen Heilsgeschichte mit teilhaben lässt, stellt sein Bericht von den »Großen Taten Christi in Amerika« doch eine einzigartige Mischung aus nordamerikanischer Historiographie und Heilsgeschichte dar (Mather 1710: 43).

Sie macht einerseits die Besiedlung Amerikas zu einem rein protestantisch-anglophonen Unterfangen, indem sie die Rolle der spanischen, italienischen und französischen »Entdecker« (heute würde man wohl sagen: Eroberer) zu einer historischen Fußnote ohne Langzeitwirkung macht: »If this New World were not found out *first* by the English; yet in those regards that are of all the *greatest*, it seems to be found out more for them than any other« (Mather 1967: I, 43). Andererseits erheben die *Magnalia* den besonderen eschatologischen Status der puritanischen Mission zum historischen »Fakt«. Sie verschweigen und verneinen etwaige weltliche Motivationen für den Exodus nach Neu-England: »[T]o plant the gospel in these dark regions of America [...] was not only a *main end*, but the *sole end* upon which [this English plantation] was erected« (ebd.: I, 45). Zugleich interpretieren sie die Geschichte der ersten zwei Siedlergenerationen in Nordamerika in Analogie zu der Geschichte der Israeliten im ägyptischen Exil (Mather selbst spricht von der »HISTORY OF A NEW-ENGLISH ISRAEL« [ebd.: I, 44]) – eine Lesart, derzufolge Pilgerväter wie William Bradford, John Winthrop oder Cotton Mathers Vater Increase zu neuen Moses-Figuren wurden (vgl. Lowance, Jr. 1984: 207). Durch die *Magnalia* trug Cotton Mather wesentlich zur Konsolidierung jener »usable past« (Smolinski 1999: 37) bei, welche es erlaubte, die puritanische Kolonisation Nordamerikas als rein spirituelles sowie von Gott vorherbestimmtes und geschütztes Unternehmen zu begreifen. Ähnlich wurde auch die Verschleppung der afrikanischen Sklaven aus ihrer Heimat (und später ihre Rückführung nach Afrika) als Teil eines großen göttlichen Heilsplans interpretiert.

Christentum und Sklaverei

Das Mathersche »emplotment« (Hayden White)⁸ der Geschichte Nordamerikas ist natürlich nur eines von vielen möglichen – eines, das beispielsweise die Geschichte der nordamerikanischen Ureinwohner weitgehend unterschlägt (wobei der Begriff der »Geschichte« im Sinne einer an Daten und Ereignissen orientierten *Historiographie* hier problematisch ist, da er der mündlichen Überlieferungsform der Native Americans nicht gerecht wird).⁹ Eine andere amerikanische Geschichte beginnt ein Jahr vor der Landung der Mayflower und etwa 500 Kilometer weiter südlich, in Jamestown in Virginia, wo 1607 eine englische Kolonie gegründet worden war: 1619 wurden dort die ersten 20 afrikanischen Sklaven in das kontinentale, britisch besetzte Nordamerika verkauft. Afrikaner waren zwar bereits knapp 100 Jahre vorher, im Zuge eines (gescheiterten) spanischen Kolonisationsversuchs, auf den nordamerikanischen Kontinent verschleppt worden; doch die Ankunft der Sklaven in Jamestown markiert den Beginn des systematischen Sklavenhandels in Nordamerika (vgl. Reynolds 2002: 25). In den nächsten 200 Jahren – bis 1808, als der Sklavenhandel in den USA verboten wurde – sollten (je nach Schätzung) weitere 10 bis 20 Millionen Sklaven folgen, die meisten von ihnen stammten von der zentralen Westküste Afrikas. Man geht davon aus, dass ungefähr ein Drittel von ihnen bereits während der Überfahrt über den Atlantik – auf der so genannten Middle Passage, dem mittleren Abschnitt des Handelsdreiecks Europa-Afrika-Amerika-Europa – starben.

Häufig wurden die Sklaven bereits an Bord der Schiffe von Angehörigen ihrer eigenen Sprachgruppe getrennt, um die Kommunikation und damit die Möglichkeit zur konzertierten Planung von Flucht oder Aufständen zu verhindern. Aus gleichen Gründen war den Sklaven – die aus Kulturen stammten, in denen Geschichten und Geschichte prinzipiell mündlich weitergegeben wurden – auch das Erlernen von Lesen und Schreiben verboten. Von der neuen Sprache, dem Englischen, wurde ihnen zumeist nur so viel vermittelt, wie für ihre Arbeit und ihre Christia-

8 Mit *emplotment* bezeichne ich nach Hayden White jene Auswahl und Anordnung von Fakten, durch die der Historiograph die von ihm vorgefundene »historische Rohmasse« einer bestimmten narrativen Struktur unterordnet: »By emplotment I mean simply the encodation of the facts contained in the chronicle as components of specific kinds of plot-structures« (White 1978: 46).

9 Anders als die *providential history* der Puritaner beschreibt Mather die Besiedelung Nordamerikas durch die Indianer als Zufall oder Missgeschick: Vermutlich hätten sich bei der Walrossjagd im Osten Sibiriens Eisschollen gelöst und die auf ihnen stehenden Jäger unfreiwillig über die Beringstraße getragen (vgl. Mather 1967: 44-45).

nisierung notwendig war – diese fand in größerem Maßstab ab dem 18. Jahrhundert statt, mit dem bedeutendsten »Erfolg«, im letzten Drittel des Jahrhunderts, durch Methodisten und Baptisten. Die ersten selbständigen schwarzen Gemeinden entstanden in den 1770er Jahren in Georgia (vgl. Southern ³1997: 71-72).

Bei der Bekehrung der Sklaven mag durchaus auch ein missionarischer Gedanke eine Rolle gespielt haben – nicht zuletzt, da die Vollenendung der Weltmission, im nordamerikanischen Kontext also die Christianisierung der Native Americans und der afrikanischen Sklaven, als eine der »klassisch« zu nennenden Voraussetzungen für das Kommen des Reiches Gottes auf Erden gelten darf (vgl. Edsman et al. ³1958: 686). Die vielzitierte Bibelstelle, welche dieses Unterfangen zu legitimieren scheint, steht im Markus-Evangelium:

Wenn ihr aber hören werdet von Kriegen und Kriegsgeschrei, so fürchtet euch nicht. Es muss so geschehen. Aber das Ende ist noch nicht da. Denn es wird sich ein Volk gegen das andere erheben und ein Königreich gegen das andere. Es werden Erdbeben geschehen hier und dort, es werden Hungersnöte sein. [...] *Und das Evangelium muss zuvor gepredigt werden unter allen Völkern.* (Mk 13: 7-10, meine Hervorhebung)

So äußerte etwa der amerikanische Theologe Jonathan Edwards 1739 die Hoffnung, das gradualistisch heraufdämmernde Millennium werde sich durch das allmähliche Verschwinden des »Heidentums« auszeichnen – besonders in »this vast continent of America, that now in so great part of it is covered with barbarous ignorance and cruelty. [...] It may be hoped that then many of the Negroes and Indians will be divines« (Edwards 1989: 472-480). Über solche möglichen religiösen Motivationen hinaus wurde das Christentum jedoch auch in vielfältigster Weise von den Sklavenhaltern instrumentalisiert, um die Versklavung und Unterdrückung der Afrikaner nicht nur gerechtfertigt, sondern nachgerade gottgefällig und notwendig erscheinen zu lassen.

Zum einen wählten die Sklavenhalter bei der Vermittlung der Bibel mit Bedacht solche Stellen aus, welche den unbedingten Gehorsam von Sklaven gegenüber ihren Herren nahe legten: Bevorzugte Zitate waren etwa die Stelle aus dem dritten Kapitel des Kolosserbriefs, in der Paulus zur Aufrechterhaltung irdischer Hierarchien aufruft: »Servants, obey in all things your masters« (Col 3: 22); oder jene aus dem Lukasevangelium, welche die körperliche Züchtigung ungehorsamer Untertanen zu sanktionieren scheint: »And that servant, which knew his lord's will, and prepared not himself, neither did according to his will, shall be beaten

with many stripes« (Lk 12: 47).¹⁰ Ein ehemaliger Sklave erinnerte sich nach der Emanzipation 1865 daran, dass diese Doktrin des unbedingten Gehorsams häufig das einzige Thema war, über das afro-amerikanische Prediger unter den Augen weißer *patterollers* (»Patrouilleure« oder »Aufseher«) überhaupt sprechen durften: »The colored preachers would tell us to obey our mistress and master. That's mostly all they knowed how to say. But if they said something else, the patterollers might stop them« (zitiert in Lomax 1960: 450).

Zum zweiten wurde der biblische Dualismus zwischen Licht und Dunkelheit, schwarz und weiß, zwischen den Mächten des Hellen, Göttlichen, Guten und den bösen Kräften der Finsternis benutzt, um die moralische Verworfenheit und religiöse Verdammtheit der »schwarzen« Afrikaner zu untermauern. Die Übertragung dieser Schwarz/Weiß-Dichotomie auf die Sklaven und deren damit einhergehende Dämonisierung erlaubte es, die Christianisierung der Afrikaner als Teil eines göttlichen Heilsplanes zu deuten, an dessen Ende der Sieg der Mächte des Lichts stand. Wie wirkungsmächtig diese Strategie gewesen sein muss, lässt sich daran ermes sen, dass die europäische ikonographische Vorstellung vom Teufel als einem »schwarzen Mann« von zahlreichen Sklaven übernommen wurde und der Höllenfürst auch in vielen frühen Sklavenerzählungen eine dunkle Hautfarbe hatte (vgl. Spencer 1992: 124-128). (Seine logische Inversion, die Vorstellung eines *white devil*, sollte dieses Konzept im 20. Jahrhundert, in der Mythologie der Nation of Islam, erfahren.) Der »Erfolg« dieser Strategie zeigt sich auch daran, dass die Dichterin Phillis Wheatley in einem ihrer berühmtesten Gedichte gegen eben solche biblisch begründeten Diabolisierungen anschrieb – sie war eine der ersten afro-amerikanischen Dichterinnen, die ihre Werke schriftlich (und nach dem Vorbild europäischer Poetiken und Modelle) verfassen konnte, da ihr von ihren »Besitzern« das Lesen und Schreiben vermittelt worden war:

Some view our sable race with scornful eye,
»Their colour is a diabolic die.«
Remember, *Christians, Negroes*, black as *Cain*,
May be refin'd, and join th' angelic train. (Wheatley 1988: 18)

Bezeichnenderweise geht auch Wheatley – zumindest in diesem sowohl textimmanent als auch verlegerisch an ein vorwiegend weißes Publikum

10 Anders als bei Paulus bezieht sich das Zitat aus dem Lukasevangelium allerdings nicht auf ein irdisches Herr-Knecht-Verhältnis, sondern auf jenes zwischen Christus und einem Menschen, der die Hoffnung auf dessen Wiederkehr aufgegeben hat – es entstammt einer der Gleichnisreden Jesu.

gerichteten Text – von einer ›natürlichen‹ oder gottgegebenen Unterlegenheit der Afrikaner aus: Erst wenn sie »refin'd«, also von ihren Assoziationen mit dem Teufel und dem Brudermörder Kain ›gereinigt‹ sind, dürfen die Afrikaner hoffen, in die Reihen der himmlischen Heerscharen aufgenommen zu werden.

Die Basis dieses Dualismus, das Christentum selbst, hinterfragt Wheatley nicht – wie denn die Christianisierung von vielen Sklaven wohl sogar dankbar angenommen und an die Stelle verloren gegangener afrikanischer Traditionen gesetzt beziehungsweise mit diesen vermengt wurde. Der große Dichter der Harlem Renaissance und Sammler von Spirituals, James Weldon Johnson, schrieb 1925:

Far from his native land and customs, despised by those among whom he lived, experiencing the pang of the separation of loved ones on the auction block, knowing the hard task master, feeling the lash, the Negro seized Christianity, the religion of compensations *in the life to come* for the ills suffered in the present existence, the religion which implied the hope that *in the next world* there would be a reversal of conditions, of rich man and poor man, of proud and meek, of master and slave. (Johnson 1999: 53, meine Hervorhebungen)

Die Verlagerung der Erlösungshoffnungen auf die »next world«, von der Johnson spricht, lag durchaus im Interesse der Sklavenhalter: Denn drittens und letztens konnte die Christianisierung der Afrikaner maßgeblich dazu dienen, ihre Aufmerksamkeit von der Gegenwart auf die Zukunft, von den Qualen, Ungleichheiten und Ungerechtigkeiten des irdischen Daseins auf ein Leben nach dem Tod zu lenken – in den Worten von Houston A. Baker, Jr.: »Protestantism served the master class in its attempts to shift the slave's gaze from the brutalities of the temporal world to the rewards of the hereafter« (Baker, Jr. 1972: 44). Ähnlich argumentiert James H. Cone: »[The] concept of heaven served as an opiate for black slaves, making for docility and submission. [... The] language of heaven was a white concept given to black slaves in order to make them obedient and submissive« (Cone 1972: 78-79).

Wie der amerikanische Theologe H. Richard Niebuhr gezeigt hat, stellt der Puritanismus eine Synthese aus jüdischen und griechischen Einflüssen dar: Während die jüdischen Einflüsse sich unter anderem in der Hoffnung auf innerweltliche Veränderung, wie sie das Konzept des Millennialismus nahe legt, manifestieren, betonen die griechischen Elemente eher ein statisches Gesellschafts- und Geschichtsbild, eine »vision of the eternal« (vgl. Niebuhr 1988 [1937]: 128-131, hier 128). Die erste Denkfigur gewährt, wenn man so will, die Erlösung in einer neuen *Zeit*, die zweite bestenfalls die Erlösung an einem anderen *Ort* – also im Jen-

seits oder »im Himmel«. Wenn man das oben diskutierte revolutionäre Potential der apokalyptischen Bücher der Bibel in Betracht zieht, so ist es nicht überraschend, dass die nordamerikanischen Sklavenhalter bei der Christianisierung der Afrikaner dieses letztere, neo-platonische Element betonten und die Möglichkeit einer Erlösung »in der Welt« so weit wie möglich verschwiegen. Das *hereafter*, das den Sklaven verheißen wurde, bedeutete keine kollektive, innerweltliche oder gar durch göttliches Eingreifen in die Zeitläufte herbeigeführte Erlösung, sondern lediglich ein individuelles Hinübergehen ins Jenseits, eine Belohnung für im Leben erlittenes Leid *nach* dem Tode: »The concept of heaven in black music«, schreibt James H. Cone, »transformed [the slaves'] perceptions of black existence from the nothingness of the present condition of slavery into being-for-the-future« (ebd.: 90).

Dieser so genannte »eschatologische Ausgleich« – in späteren afro-amerikanischen Texten, etwa bei Malcolm X, wird er anschaulicher als »pie in the sky« bezeichnet (Malcolm X 1999: 6 et passim) – gehörte schon von jeher zum persuasiven Instrumentarium der christlichen Ethik (vgl. Edsman et al. ³1958: 674). Und wie Wilson Jeremiah Moses vermutet, gewannen manche Sklaven durch die Akzeptanz ihres vermeintlich gottgewollten Leidens ein Maß an Selbstachtung, ja sie konnten sich dadurch möglicherweise sogar über die Grausamkeiten der Welt erheben: »[B]y meditating on the bruised and battered Jesus, some slaves were able not only to redeem their self-respect, but to share in the divinity of a masochistic God. One could actually embrace one's degraded status by rationalizing that it made one Christlike« (Moses 1982: 54). Es ist der misshandelte, leidende Christus der Evangelien, der bei einer solchen Interpretation des Christentums im Vordergrund steht – nicht der berittene, militante Messias der Johannes-Offenbarung, dessen Kleid »mit Blut besprengt« ist, und welcher ein Schwert trägt, »daß er damit die Heiden schläge; und er wird sie regieren mit eisernem Stabe« (Apk 19: 15).

In der Tat scheinen viele Sklaven dieses »placebo«, wie Houston A. Baker, Jr. den eschatologischen Ausgleich nennt, akzeptiert zu haben (Baker, Jr. 1972: 44) – zumindest nach außen hin: Wie wir an dem obigen Zitat über die Kontrolle von Gottesdiensten und *camp meetings* durch »patterollers« sehen können, unterlag sowohl die Produktion afro-amerikanischer religiöser Texte als auch deren Rezeption und schriftliche Fixierung der Zensur. In schriftlichen Zeugnissen von Afro-Amerikanern (wie etwa in dem genuin afro-amerikanischen Prosagenre des *slave narrative*) finden sich für die Zeit vor dem 19. Jahrhundert denn auch keine millennialistischen Äußerungen (vgl. Bloch 1985: xv). Die Gründe hierfür sind vielfältig: Erstens waren die meisten Afro-Amerikaner, wenn sie

christianisiert waren, zu jener Zeit noch Anglikaner oder Methodisten, gehörten also Konfessionen an, die (anders als etwa die Baptisten) millennialistischen Ideen eher ablehnend gegenüber standen. Zweitens mögen »taktische« Überlegungen eine Rolle gespielt haben: Da sich afro-amerikanische Autoren im 18. Jahrhundert an eine vorwiegend weiße Leserschaft richteten, wollten sie diese möglicherweise von der Gemäßigkeit der afro-amerikanischen Religiosität überzeugen. Drittens und letztens repräsentieren die publizierten Autoren natürlich nur einen kleinen und wenig repräsentativen Ausschnitt afro-amerikanischen Denkens, da die Alphabetisierung unter Sklaven wie auch *freedmen* bis ins 19. Jahrhundert noch gering war.

Die frühesten Zeugnisse afro-amerikanischer *orature*, die Spirituals oder »sorrow songs«, wie W.E.B. Du Bois sie nennt, bedienen sich hingegen sehr häufig millennialistischer Bildhaftigkeiten (Du Bois 1995: 264 et passim) – und hinter diesen Bildhaftigkeiten verbirgt sich nicht nur die Hoffnung auf jenseitige Erlösung, sondern oft genug auch die Aussicht auf Freiheit des Körpers in *dieser* Welt. Um die Entstehung dieser geistlichen Lieder sowie die verschiedenen Formen, welche der Gedanke des Millennialismus in ihnen annehmen konnte, geht es im folgenden Kapitel.

3. DIE SPIRITUALS

Entstehung und Formen der Spirituals

Die Spirituals erregten zum ersten Mal in den 1830er Jahren, zu Zeiten der Abolitionismus-Bewegung, das breitere Interesse weißer US-Amerikaner. Systematisch notiert und gesammelt wurden sie allerdings erst nach der Sklaven-Emanzipation: Die ersten umfangreicheren Sammlungen erschienen 1867, zwei Jahre nach dem Ende des Bürgerkriegs (vgl. Higginson 1867; Allen/Ware/Garrison 1951 [1867]); ab 1871 brachte das berühmte afro-amerikanische Vokalensemble Fisk Jubilee Singers die Spirituals auf seinen Konzertreisen durch die USA und Europa einem nationalen und internationalen (und überwiegend weißen) Publikum näher. Die Ursprünge dieser Lieder gehen jedoch viel weiter zurück – besonders ihre musikalischen Wurzeln, welche, wie W.E.B. Du Bois bemerkt, bis in die Zeit vor der Verschleppung der Afrikaner aus ihrem Heimatkontinent zurückreichen: »The songs are indeed the siftings of centuries; the music is far more ancient than the words [...]« (Du Bois 1995: 267).

Über die genaue Genese der Spirituals ist nicht viel bekannt, da sie nicht dokumentiert wurde beziehungsweise – wie meistens im Fall oraler Dichtung – kaum dokumentierbar war, weil sich die Lieder keiner bestimmten »Autorin«, keinem spezifischen »Autor« zuordnen lassen. Vermutlich entstanden sie in den überlieferten Formen auf den *revivals* und *camp meetings* des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, und zwar teils im kollektiven Gesang, teils aus dem Wechselspiel zwischen einem uns unbekannten Vorsänger/einer Vorsängerin und der ihn umgebenden Gruppe, welche ihn/sie wiederum mit ihren Reaktionen und eigenen, respondierenden Gesangsbeiträgen bei der Performance beeinflussten (vgl. Taves 1999: 80). »The Spirituals«, schreibt James Weldon Johnson,

are true folksongs and originally only intended for group singing. Some of them may be the spontaneous creation of the group, but my opinion is that the far greater part of them is the work of talented individuals influenced by the pressure and reaction of the group. [...] These bards, I believe, made the original inventions of story and song, which in turn were influenced or modified by the group in action. (Johnson 1999: 54-55)

Diese interaktive und performative Entstehungsweise unterscheidet die Spirituals von den auf *einen* Verfasser zurückgehenden Psalmen und Hymnen, die in den meisten weißen Gemeinden gesungen wurden. Man kann sich die Spirituals wohl als eine Art *call and response*-Improvisation über Themen aus der Bibel sowie über einzelne Motive und Fragmente aus populären Kirchenliedern vorstellen – besonders prägend waren die Hymnen von Charles Wesley und Isaac Watts, sowie eine speziell für den Gebrauch in afro-amerikanischen Kirchen herausgegebene Anthologie des Begründers und Bischofs der African Methodist Episcopal Church, Richard Allen (vgl. Southern ³1997: 75-76). Wie der Besucher eines methodistischen *camp meetings* im Jahr 1814 über diese Praxis der ›Kannibalisierung‹ und anschließenden Reorganisierung bestehenden liturgischen ›Materials‹ entsetzt berichtete: »In the *blacks'* quarter, the coloured people get together, and sing for hours together, short scraps of disjointed affirmations, pledges, or prayers, lengthened out with long repetition *choruses*. These are all sung in the merry chorus-manner of the southern harvest field [...]« (zitiert in Southern ³1997: 85).

Der kollektive und oftmals improvisierte Vortrag bedingt einerseits den ›proteischen‹ Charakter der Spirituals – die meisten von ihnen sind in verschiedenen Versionen überliefert, je nachdem, wo, wann und von wem sie gesungen (und von wem sie aufgezeichnet) wurden. Die Vortragsform schlägt sich aber auch in der Struktur der Spirituals nieder, welche durch einen steten Wechsel zwischen solistischen und choralen Passagen bestimmt ist. Durch den Grad an Komplexität, in welcher die Einzel- und Gruppenstimmen miteinander verwoben sind, lässt sich das relative Alter eines Spirituals bestimmen. Bei frühen Spirituals wird für gewöhnlich jede *leading line* des Vorsängers/der Vorsängerin von der Gruppe durch eine Art *cantus firmus*, durch einen festgelegten wiederkehrenden Refrain beantwortet – die Anzahl der Verse ist dabei, je nach der Kreativität des Solisten, beliebig erweiterbar:

VORSÄNGER: I'm-a goin' to tell you 'bout de comin' of de Saviour,

CHOR: Fare you well, Fare you well.

VORSÄNGER: Dere's a better day a-comin',

CHOR: Fare you well, Fare you well;

VORSÄNGER: Oh, preacher, fol' you bible,

CHOR: Fare you well, Fare you well.

VORSÄNGER: Prayer maker, pray no mo',

CHOR: Fare you well, Fare you well;

VORSÄNGER: For de las' soul's converted,

CHOR: Fare you well, Fare you well. (Johnson/Johnson 1969: I, 40)

Die formale Begrenztheit der narrativen, solistischen Passagen liegt dabei sowohl in den politischen und sozialen Rahmenbedingungen der Performances als auch in der unten ausführlicher beschriebenen musikalischen Struktur der Spirituals begründet. Du Bois: »The circumstances of the gathering, [...] the rhythm of the songs, and the limitations of allowable thought, confined the poetry for the most part to single or double lines, and they seldom were expanded to quatrains or longer tales, although there are some few examples of sustained efforts, chiefly paraphrases of the Bible« (Du Bois 1995: 273).

Bei einer zweiten, späteren Form der Spirituals tritt zu diesen beiden Teilen – *leading line* und *response* – noch ein drittes Element hinzu, eine Art »Choral«, der als Weiterentwicklung der einzeiligen Antwort des Kollektivs verstanden werden kann. In der Regel eröffnet dieser Choral den Spiritual und bestimmt maßgeblich seine Form – wie etwa bei jenem berühmten Spiritual, den Du Bois als »song of songs« bezeichnet hat, »Steal Away to Jesus« (Du Bois 1995: 269):

CHOR: Steal away, steal away, steal away to Jesus!

Steal away, steal away home, I ain't got long to stay here.

Steal away, steal away, steal away to Jesus!

Steal away, steal away home, I ain't got long to stay here.

VORSÄNGER: My Lord, He calls me, He calls me by the thunder,

The trumpet sounds within-a my soul,

CHOR: I ain't got long to stay here. (Johnson/Johnson 1969: I, 114-15)

Während diese neuere Form den Einfluss westlicher choraler Formen zeigt, so ist die antiphonale Struktur des vorher zitierten Spirituals noch stark an afrikanischen Modellen orientiert, deren Strophen häufig in Stichomythie, also in von Zeile zu Zeile wechselnder Rede und Gegenrede, angeordnet sind.

War den Spirituals von vielen frühen Kritikern noch jegliche musikalische Originalität abgesprochen worden (eine Kritik, die sich mehr als hundert Jahre später im Fall der HipHop-Rezeption wiederholen sollte), so wurde mit Beginn des 20. Jahrhunderts, vor allem in der Nachfolge der musikwissenschaftlichen Studien von H.E. Krehbiel, ihre eigenständige musikalische Idiomatik erkannt und als originäre künstlerische Leistung der Sklaven gewürdigt (vgl. Krehbiel 1962 [1914]). Besonders vehement wurde diese Position von James Weldon Johnson vertreten, der zwar eingesteht, dass gewisse Parallelen zwischen den afro-amerikanischen Spirituals und der anglo-amerikanischen Hymnodie bestehen, aber zu Bedenken gibt, dass ein Austausch musikalischer Elemente und Ideen

allen volkstümlichen Musikdichtungen eigen ist – ganz gleich, welcher Ethnie ihre Interpretinnen oder Interpreten entstammen:

The Spirituals are purely and solely the creation of the American Negro; that is, as much as any music can be the pure and sole creation of any particular group. [...] Now, the Negro in America had his native musical endowment to begin with; and the Spirituals possess the fundamental characteristics of African music. (Johnson 1999: 50-52)

Wenn Harmonie das vorherrschende Paradigma der westlichen Musiken ist, so ist es in afrikanischen musikalischen Traditionen der Rhythmus: Im Vergleich etwa zu europäischen Musikstücken kommen diese meist mit wenigen Akkorden aus, sind dafür aber durch komplexe polyrhythmische Strukturen gekennzeichnet, also durch die Überlagerung verschiedener rhythmischer Muster, etwa eines binären mit einem ternären Rhythmus (zum Beispiel eines 4/4-Takts mit einem 6/8-Takt). In den Spirituals wurden diese afrikanisch geprägten Rhythmen mit europäischen harmonischen Traditionen verknüpft und so zu einer neuen, hybriden Form gefügt. Der Rhythmus der Spirituals unterscheidet sich mithin grundlegend von den Rhythmen weißer Hymnen des 18. und 19. Jahrhunderts – er ist, wie schon in afrikanischen religiösen Ritualen, untrennbar mit dem Tanz verbunden:

The »swing« of the Spirituals is [...] subtle and elusive because it is in perfect union with the religious ecstasy that manifests itself in the swaying of bodies of a whole congregation [...]. So it is very difficult [...] to sing these songs sitting or standing coldly still, and at the same time capture the spontaneous »swing« which is of their very essence. (Johnson 1999: 60)

Bereits hierin, in der Vortragsweise, unterscheidet sich die afro-amerikanische musikalische Tradition von der anglo-amerikanischen: Der weiße Sänger des 18. und 19. Jahrhunderts trug seine Stücke für gewöhnlich aufrecht sitzend vor, in einer angespannten Körperhaltung, mit geschlossenen oder in unbestimmte Ferne gerichteten Augen – eine Haltung, die sich auch in der Stimme niederschlug (vgl. Lomax 1960: xix). Der angespannte Kehlkopf unterstützte zwar die ornamentalen Koloraturen, welche die Lieder verlangten, erlaubte dafür aber wenig »Farbe«, und aufgrund der Muskelanspannung war die Stimme meist hoch und nasal – das Erbe dieser Tradition lässt sich noch heute am Vortragsstil weißer Rapper wie Eminem ablesen, der anders als die afro-amerikanischen Mitglieder seiner Gruppe D-12 meist mit einer hohen, gepressten Stimme rappt. Demgegenüber entsprach der Vortragsstil der Afro-Amerikaner

der westafrikanischen Tradition des kollektiven Gesangs: Der Kehlkopf war beim Singen entspannt, die Stimme tiefer, und solistisch-dekorative Melodiebögen traten zugunsten des gemeinsamen Harmoniegesanges zurück (vgl. Lomax 1960: xix-xx).

Auch wenn solche Unterschiede heute noch erkennbar sind, so ist doch festzustellen, dass zwischen diesen beiden musikalischen Traditionslinien seit Jahrhunderten ein Austausch und ein *rapprochement* stattgefunden haben: Liedgut wanderte bereits zu Zeiten der Sklaverei in beiden Richtungen über die *color line* und wurde stetig weiterverarbeitet, sodass häufig kaum mehr festzustellen ist, welcher Tradition der Nukleus eines bestimmten Stücks entstammt, und welche Gruppe wie viel zu seiner Entstehung beigetragen hat.¹ Schon die *camp meetings* des späten 18. Jahrhunderts, auf denen viele der Spirituals entstanden, waren, in den Worten von Ann Taves, »thoroughly interracial affairs«; und während die Texte vieler Spirituals eine kreative Weiterverarbeitung europäischer oder euro-amerikanischer Hymnen darstellen, beeinflusste umgekehrt der afrikanisch geprägte, von Polyrythmik, repetitiven Strukturen, Improvisation und Interaktion geprägte Vortragsstil der Sklaven die Liturgie zahlreicher weißer Kirchen (Taves 1999: 80; vgl. Sylvan 2002: 58; Southern ³1997: 83). Alan Lomax mutmaßte daher 1960, dass dank dieser Vermischung musikalischer Formen die nordamerikanische Populärmusik eines Tages ein Amalgam bilden werde, in welchem die verschiedenen Einflüsse nicht mehr analytisch zu trennen sind: »Indeed, it seems likely that one day all American music will be *café-au-lait* in colour« (Lomax 1960: xx). Und wie man argumentieren könnte, ist eine solche Vermischung von Musiktraditionen durch so genannte Crossover-Produktionen sowie nicht zuletzt durch die Sampling-Strategien des HipHop in der nordamerikanischen, wenn nicht gar der gesamten westlichen Populärmusik weitgehend Wirklichkeit geworden.

Millennialistische Motive in den Spirituals

Wenn die Musik der Spirituals eine selektive Adaption westlicher Formen bei gleichzeitiger Fortführung afrikanischer Traditionen darstellt, so gilt dies auch für deren Texte: In ihrer Sprache und Bildhaftigkeit sind die Spirituals einerseits deutlich von der jüdisch-christlichen Tradition geprägt, dennoch tragen sie gleichzeitig Spuren afrikanischer religiöser Traditionen in sich. Dies zeigt sich besonders prägnant an dem Verhält-

1 Für Beispiele von Spirituals, die in einander verwandten weißen und schwarzen Versionen existieren, vgl. Lomax 1960: 457-459; Jackson ²1953: 197, 198, 199, 236-237.

nis zu Gott, welches die *personae* der Spiritualtexte an den Tag legen (vgl. Courlander 1963: 38-39).

Betrachtet man die Spirituals und Hymnen weißer US-Amerikaner, so fällt auf, dass ihre Texte zumeist einen strengen, patriarchalischen Gott beschreiben, dessen transzendente Handlungen (etwa am Jüngsten Tag) nur mittelbar erfahren werden – im vorliegenden Beispiel aus dem Lied »Roll, Jordan, Roll« etwa durch das bereits im 18. Jahrhundert beinahe zum Klischee erstarrte Bild der siebten Trompete, welche das *Second Coming* ankündigt:

He comes, He comes, the Judge severe,
Roll, Jordan, roll,
The seventh trumpet speaks Him near,
Roll, Jordan, roll. (Lomax 1960: 459)

Demgegenüber schildern die Spirituals der Sklaven in der Regel eine konkrete Situation, in welcher sich der/die Sprecher/in befindet, und das Verhältnis des Menschen zu Gott beziehungsweise dem wiederkehrenden Christus ist sehr persönlich, was sich etwa an der für die afro-amerikanische *orature* typischen Verwendung von Possessivpronomen bei der Gottesanrede zeigt: »my Lord«. So lautet die erste Strophe des Liedes »Roll, Jordan, Roll« in einer alternativen schwarzen Version:

O preacher, you oughta been there,
Yes, my Lord,
A-sittin' in the kingdom
To hear old Jordan roll. (Lomax 1960: 457-458)

Bereits im ersten Vers wird mit wenigen Worten, durch den euphorischen Ausruf »O preacher«, eine konkrete Sprechsituation entworfen, ein Gegenüber evoziert (in den folgenden Strophen werden noch der »brother«, die »sister«, etc. in die Situation mit einbezogen). Die lässige, umgangssprachliche Formulierung »you oughta been there« legt durch den Modus des Irrealis nahe, dass der Sprecher/die Sprecherin etwas Mitreisendes erlebt hat – etwas, was dem angesprochenen Prediger vorenthalten geblieben ist, was dieser jedoch unbedingt erfahren sollte: dass nämlich der/die Sprechende, anders als der Prediger, bereits einen Vorgesmack auf das Reich Gottes erhalten hat. Er/Sie war im himmlischen »kingdom«, an der Seite seines/ihres Gottes, und hörte dort das mächtige Rauschen des Flusses Jordan – der Grenze zwischen Erde und Himmel, deren Überschreitung herbeigesehnt wird, da sie die Erlösung von allem irdischem Leid verheißt: »Roll, Jordan, Roll«.

Dieses persönliche, oft freundschaftliche oder sogar kumpelhafte Verhältnis, in welchem die Sprecher/innen afro-amerikanischer Lieder zu ihrem Gott oder zu Jesus stehen, lässt sich zum einen durch die mündliche Entstehungsweise der Lieder, zum anderen aber auch durch das Fortleben west- und zentralafrikanischer religiöser Vorstellungen erklären. Da die Hauptgötter in diesen Traditionen meist unnahbar oder weit entfernt waren, fand die Kommunikation zwischen der sichtbaren Welt und der transzendenten Sphäre mittels übernatürlicher Wesen oder Halbgottheiten statt; und wie Harold Courlander argumentiert, waren diese Halbgötter, mit denen die Gläubigen kommunizierten, durchaus greifbare Persönlichkeiten mit menschlichen Zügen, Stärken und Schwächen: »[T]heir actions were as predictable or unpredictable as those of humans, and many of them had epic histories. In religious rites, epic and dramatic actions of the demigods, as well as their special powers and attributes, were recalled and extolled« (Courlander 1963: 38). Die Kommunikation mit den »demigods« fand dabei (zumindest unter »Laien«) nicht in der Form des Gebets statt, sondern in jener des »musikalischen Dramas«, des für den öffentlichen Vortrag bestimmten Liedes, welches in lebhaften Szenen die Handlungen der Halbgötter schilderte. Diese Tradition schlug sich schließlich in der Form nieder, welche die Sklaven den weißen Spirituals und den Geschichten der Bibel, mit denen sie nach dem Verlust ihrer eigenen religiösen Kontinua konfrontiert wurden, verliehen.

In ihrer Thematik umfassen die Spirituals fast alle Bereiche des christlichen Glaubens und Denkens – zusammengefasst ergeben sie, so Courlander, gewissermaßen eine »oral version of the Bible«, einen Korpus, der sowohl inhaltlich als auch in seinem Umfang der schriftlich fixierten Bibel entspricht: »Each song presents in a capsulized or dramatic form a significant Biblical moment« (ebd.: 37). Unter diesen »bedeutenden biblischen Augenblicken« sind es vor allem solche aus den prophetischen Büchern, und ganz besonders aus der Johannes-Offenbarung, welche die Fantasie der Afro-Amerikaner angeregt zu haben scheinen und ihren Niederschlag in religiösen Liedern fanden:

The Revelation of St. John the Divine, with all its spectacular, visionary, and poetic effects, evidently made a deep impression on the creators of Negro religious songs. Its free, cosmic, and often wild and primitive imagery provided rich opportunities for sermons and for conveying, through musical statements, a spirit of wonder and awe. (ebd.: 64)²

2 Ähnlich berichtet Thomas Wentworth Higginson, dass die Offenbarung des Johannes – neben den Büchern Mose – die wichtigste biblische Quelle für die von ihm aufgezeichneten Spirituals darstellte: »In the next [song ...], the lurid imagery of the Apocalypse is brought to bear. This book, with the

Staunen und Ehrfurcht – oft sind es diese zwei demutsvollen Emotionen, welche in den Spirituals besungen oder bei den Zuhörer/innen hervorgehoben werden sollen; etwa in jenem Spiritual, welches das »Weib, mit der Sonne bekleidet, und der Mond unter ihren Füßen« aus Offenbarung 12: 1 zum Thema hat:

Wasn't that a wonder in the heaven?

Wasn't that a wonder in the heaven?

Mighty wonder in the heaven?

That woman clothed with the sun,

Moon under her feet! (ebd.)

Im weiteren Verlauf der Johannes-Apokalypse wird dieses »Weib« im Angesicht des alten Drachen mit den sieben Häuptern und den zehn Hörnern den Messias gebären, »ein Knäblein, der alle Heiden sollte weiden mit eisernem Stabe« (Apk 12: 5). Doch diese eschatologische Aussicht auf die zukünftige Herrschaft derjenigen, die jetzt noch »klein« beziehungsweise unterdrückt sind, thematisiert das Lied gar nicht, es beschränkt sich auf jenes ebenso kryptische wie fantastische Bild der sonnenbekleideten Frau:

Read about the wonder in the heaven.

Read about the wonder in the heaven.

Mighty wonder in the heaven.

That woman clothed with the sun,

Moon under her feet.³

Die Sprechhaltung in solchen Spirituals ist weitestgehend unbeteiligt, es gibt kein »Ich«, welches sich zu dem dargestellten Geschehen in Beziehung setzte, lediglich ein implizites »Du« oder »Ihr« (in dem Imperativ »Read«) – aber bezeichnenderweise steckt gerade in dieser Aufforderung zum Lesen eine Distanzierung: Das statische Bild des kosmisch erhöhten »Weibes« wird als schriftlich vermittelte und damit gewissermaßen »historische«, von der eigenen Lebenswelt entfernte Vision benannt. Man könnte diese Art von Spiritual daher als Erzählgedicht oder »apokalyptische Ballade« bezeichnen.

books of Moses, constituted their Bible; all that lay between [...] they hardly cared to read or to hear« (Higginson 1867: 687-688).

- 3 Eine vergleichbar erhabene Szene aus den prophetischen Büchern des Alten Testaments beschreibt der Spiritual »Daniel Saw the Stone Rolling«: »Daniel saw the stone rolling, rolling; / Daniel saw the stone cut out the mountain without hands« (Sandilands 1964: 31). Vgl. »Dere's a Hand Writin' on de Wall« (Johnson/Johnson 1969: II, 171-173).

Andere Spirituals setzen die Zuhörerschaft in ein sehr viel unmittelbareres Verhältnis zum geschilderten endzeitlichen Geschehen, sie beschreiben die Apokalypse nicht nur in ästhetischen oder emotiven Bildern, sondern ziehen (ganz im Geiste der puritanischen Bußpredigt) aus dem Kommen des Jüngsten Tages die naheliegenden moralischen Schlussfolgerungen – so etwa das Lied »It May Be de Las' Time«:

Sinnuh man you bettuh pray,
It may be duh las' time-uh.
I dunno.
It woan' be long 'tel Jedgment Day,
It may be duh las' time.
I dunno.

The Bible warns you day by day,
It may be duh las' time-uh.
I dunno.
That you got tuh change yo' wicked way,
It may be duh las' time.
I dunno. (Grissom 1969 [1930]: 42-43)⁴

Der/die Sprecher/in dieses Spirituals nimmt gewissermaßen die Rolle eines Predigers ein, welcher die Sünder unter seinen Gemeindemitgliedern zum Gebet und zur Besserung aufruft, auch wenn der präzise Zeitpunkt des Jüngsten Gerichts noch ungewiss ist: »I dunno«. Doch *dass* irgendwann ein Tag kommen wird, an dem alle Menschen ungeachtet ihrer Hautfarbe bewertet werden sollen, daran lassen Spirituals wie »It May Be de Las' Time«, »My Lord Says He's Gwineter Rain Down Fire« oder »Blow, Gab'l, Blow« keinen Zweifel:

Blow, Gab'l, Gab'l, Gab'l, in dat day.
Blow, Gab'l, Gab'l, Gab'l, in dat day.
It makes no difference is you black or white,
what you been doing in de middle of de night
Gwine [going to] be drug out in de broad day light.
Blow, Gab'l, Gab'l, Gab'l, in dat day. (Logan/Garrett 1955: 8-9)

Wie in vielen Spirituals werden hier verschiedene biblische Episoden und Figuren ineinanderteleskopiert: Der Erzengel Gabriel verkündet in

4 Einen ähnlichen Tenor hat der Spiritual »Come Down, My Lord«: »Oh Christians, you had better pray, my Lord's writing all the time« (Sandilands 1964: 30).

der Bibel zwar die Geburt Jesu (Lk 1: 19), nicht aber seine Wiederkehr – dies geschieht in der Johannes-Offenbarung durch einen namentlich nicht näher bezeichneten Engel (Apk 11: 15). Der Erzengel, hier in seiner Funktion als Kündler der Apokalypse, wird geradezu dazu ermuntert, mit dem Blasen der siebten Posaune das Jüngste Gericht »einzuläuten«, jenen Moment der Wahrheit, an welchem das wahre Wesen der Menschen ans Tageslicht gezerzt werden wird – beziehungsweise jenen Moment, an dem den Sklaven zum ersten Mal überhaupt eine Wesenhaftigkeit, das, was James H. Cone als »somebodiness« bezeichnet, zugestanden werden soll (Cone 1992: 77): »O, nobody knows who I am, / Till the judgment morning« (zitiert in Cone 1972: 95).

Dass das Ende der Zeit herbeigesehnt wird, legt den Schluss nahe, dass die Sklaven, die diese Spirituals »komponierten« oder sangen, sich sicher waren, zu jenen Auserwählten zu gehören, welche dereinst in das Neue Jerusalem einziehen würden. Eines der hervorstechendsten Merkmale dieser Lieder ist das Urvertrauen in die eigene Erlösung, ein Vertrauen, welches die gegenwärtige Erfahrung des Leids transzendiert und diese als vorübergehende »Durststrecke« auf dem Weg in eine bessere Welt begreifen lässt:

Through all the sorrow of the Sorrow Songs there breathes a hope – a faith in the ultimate justice of things. [...] Sometimes it is faith in life, sometimes a faith in death, sometimes assurance of boundless justice in some fair world beyond. But whichever it is, the meaning is always clear: that sometime, somewhere, men will judge men by their souls and not by their skins. (Du Bois 1995: 274)

Eine weitere Form – neben den »apokalyptischen Balladen« und den »Bußpredigten« – stellen jene Spirituals dar, welche den Anbruch des Gottesreiches in die Gegenwart holen, euphorisch seine Pracht besingen, und die man daher als »millennialistische Hymnen« bezeichnen könnte. Beispielhaft hierfür kann das Lied »Good news! The chariot's coming« stehen, welches einzelne Attribute aus der Johannes-Offenbarung – wie die weißen Gewänder der christlichen Märtyrer aus Apk 6: 11 oder die »Krone des Lebens« aus Apk 2: 10 – aufnimmt und mit dem Motiv des »feurigen Wagens« aus dem zweiten Buch der Könige verbindet, mit welchem der Prophet Elia gen Himmel fährt (2Kön 2: 11):

Going to ride up in the chariot, carry me home,
ride up in the chariot, carry me home;
Ride up in the chariot, carry me home,
and I don't want her leave-a me behind.

[...]

There's a long white robe in the heaven I know,
long white robe [etc.]

[...]

There's a golden crown in the heaven I know,
golden crown [etc.] (Sandilands 1964: 43)

Dass in diesem Spiritual ausgerechnet das Bild von Elias Himmelfahrt (als Symbol individueller Entrückung) mit jenem der weißen »robe« (als Kleidungsstück eines Verstorbenen, der auf seine Auferstehung wartet) verknüpft wird, ist bezeichnend. Denn wenn Spirituals vom Jüngsten Gericht als Anbeginn einer Epoche der Freiheit und der »new, true personhood« (Cone 1972: 95) sprechen, so beschreiben sie meist nur die Erlösung des *Einzelnen* – vom Gedanken einer kollektiven Erlösung, wie sie das Denkbild des Millenniums nahe legt, sind sie oft weit entfernt:

My Lord, He calls me, He calls me by the thunder,
The trumpet sounds within-a my soul,
I ain't got long to stay here. (Johnson/Johnson 1969: I, 114-117)

Zudem wird diese Erlösung (Auferstehung und Gericht) in der Regel erst für die Zeit nach dem eigenen Tod erwartet:

You may bury me in the East,
You may bury me in the West,
But I'll hear the trumpet sound in-a that morning. (Work 1940: 56)⁵

Zusammenfassend lässt sich daher feststellen, dass die Jenseitshoffnungen, welche die Spirituals formulieren, einen Synkretismus darstellen: Die Sänger/innen haben gewissermaßen das Placebo des eschatologischen Ausgleichs »geschluckt« und ihre Gerechtigkeitshoffnungen auf das Jenseits verschoben. Doch gleichzeitig verweisen sie durch die Verwendung millennialistischer Bildhaftigkeiten auf das Verumpräparat, auf die Apokalypse und damit die innerweltliche Erlösung. Was auf der Ebene der *histoire* nicht vollzogen werden darf, wird auf jener des *discours* als Möglichkeit angedeutet; was auf den ersten Blick affirmativgefügt wirkt, birgt auf den zweiten revolutionäre Sprengkraft.

Tatsächlich wurden die Spirituals von ihren Sänger/innen wie auch ihren Hörer/innen immer wieder als Aufruf zur Befreiung in *dieser* Welt

5 Auf ähnliche Weise spricht der Spiritual »I'll Be Sleepin' in mah Grave« vom Tag der Auferstehung: »In that great day when He calls me, / I'll be somewhere sleepin' in mah grave« (Grissom 1969 [1930]: 25).

verstanden, zur Erlösung aus der konkreten historischen Situation der Sklaverei – und das, obwohl sie keine augenfällige Appellstruktur haben und keine offensichtlichen Handlungsanweisungen enthalten, sondern sich scheinbar mit passivem Warten begnügen. Um zu erklären, wie sich innerhalb des Kanons an traditionellen biblischen Geschichten, welche die Sklaven von ihren Herren übernahmen, solche subversiven Lesarten herausbilden konnten, möchte ich im Folgenden den Begriff der Hybridität einführen, um daraufhin das politische Potential dieses Phänomens zu diskutieren.

›Hybridität‹

Der Begriff ›Hybridität‹ (zu lat. *hibrida*, »Mischling«) wurde in literatur- und kulturwissenschaftlichen Diskursen der letzten Jahre häufig verwendet, um zu beschreiben, wie sich kulturelle Phänomene (etwa das Christentum) in kolonialen und post-kolonialen Kontexten verändern, welche Ursachen zu diesen Veränderungen führen, und welche Handlungsmöglichkeiten (meist aus subalternen Sicht) sich daraus ablesen lassen. Der Ausdruck entstammt ursprünglich der Biologie und bezeichnete in diesem Diskurs zunächst die Vermischung verschiedener Tierarten. Im englischen Sprachraum wurde er seit dem 19. Jahrhundert auch vermehrt auf den Menschen angewandt und hatte in diesem Rahmen eine dezidiert negative Konnotation: Eine weit verbreitete These war beispielsweise, dass es sich bei Negriden und Europiden nicht um Angehörige verschiedener Ethnien handele, sondern um verschiedene Arten, und dass ihre ›Kreuzung‹ oder eben Hybridisierung zu genetischer Degeneration führen könne (vgl. Young 1995: 6). So wurde häufig angenommen, dass Mulatten (aufgrund ihres Anteils an ›weißem Blut‹) zwar intelligenter seien als ›reine Schwarze‹, dafür aber moralisch verworfen, arbeitsscheu, von schlechter gesundheitlicher Konstitution und unfruchtbar (vgl. Mencke 1976: 56). Erst in den sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts, mit der (verspäteten) Rezeption von Michail Bakhtin und seinem Konzept der ›sprachlichen Hybridität‹, welches die biologische Begrifflichkeit erstmals auf literarische und kulturelle Phänomene anwendet, erfährt der Begriff eine Wendung ins Positive (vgl. Bakhtin 1981: 305).

Bakhtin bezeichnet mit dem Begriff das Zusammentreffen verschiedener Signifikate innerhalb eines Signifikanten – da dies laut Bakhtin bei jedem Sprechakt (in unterschiedlichem Maß) der Fall ist, handelt es sich gewissermaßen um eine ›ontologische Hybridität‹, welche in der Natur der Sprache liegt. In einem kolonialen oder post-kolonialen Kontext hat eine bewusste Bedeutungs-Dissemination jedoch auch durchaus politi-

sche Tragweite: So privilegieren alternative Lesarten, beispielsweise in Spirituals oder Rap-Texten, meist die afro-amerikanischen Hörer/innen, und die Verwendung hybrider Sprech- und Schreibweisen wie Slang oder *vernacular* legt nachdrücklich die Fiktionalität einer homogenen nationalen Kultur offen (vgl. Shusterman 1991: 615).

Der Begriff der Hybridität wurde schließlich Mitte der 1990er Jahre von Homi K. Bhabha zur Beschreibung subversiver Praktiken innerhalb kulturell gemischter Gesellschaften herangezogen; und es ist diese Verwendung des Ausdrucks, welche für mein Verständnis der Aneignung und Transformation jüdisch-christlicher Konzepte durch die afro-amerikanischen Sklaven und deren Nachfahren von besonderem Interesse ist (vgl. Fludernik 1998: 19-53; JanMohamed 1995: 18-23). Wie Michel Foucault verneint Bhabha die Existenz einer diskursiven Position, welche sich außerhalb der Macht befindet – jeder vermeintliche Widerstand ist bereits innerhalb des Machtdiskurses verortet, weshalb es nur darum gehen kann, den dominanten Diskurs aufzunehmen und ihn produktiv von innen zu verändern. Das bedeutet, dass die binären hierarchischen Strukturen nicht einfach kopiert, sondern gewissermaßen verschoben wiederholt werden – in dieser Hinsicht ist das Konzept der Hybridität, wie Bhabha es entwickelt, auch dem Derridaschen *différance*-Gedanken nicht unähnlich.⁶ Der Hybrid oder das Hybride ist, in Bhabhas Formulierung, stets »less than one and double« (Bhabha 1994: 116 et passim).

Diese Ambivalenz, die wir beispielsweise in den Re-Interpretationen christlich-eschatologischer Bilder durch die Spirituals finden, ist als eine Folge der widersprüchlichen Haltung zu verstehen, welche die amerikanischen Siedler gegenüber den Sklaven einnahmen. Einerseits mussten sie den allumfassenden Anspruch der Heiligen Schrift geltend machen, um die Missionierung der Afro-Amerikaner zu rechtfertigen – diesem universalen Anspruch zufolge gilt die Bibel für alle, für Weiße und Schwarze gleichermaßen. Andererseits mussten die Siedler, um ihre eigene Legitimation als Missionare und Herren zu festigen, zugleich die

6 Mit dem Begriff *différance* – einem Neologismus, der sowohl auf das französische Verb *différer*, »unterscheiden«, als auch auf das Verb *différer*, »verschieben«, verweist – evoziert Jacques Derrida die endlose Verschiebung der Sinnpräsenz eines jeden Textes, eine Verschiebung, welche der Unabschließbarkeit der Kontexte geschuldet ist, gegen die ein möglicher »Sinn« abgegrenzt werden könnte. Der Begriff »Text« ist dabei weit gefasst: »What I call »text« implies all the structures called »real«, »economic«, »historical«, »socio-institutional, in short: all possible referents. [...] That does not mean that all referents are suspended, denied, or enclosed in a book [...]. But it does mean that every referent, all reality has the structure of a differential trace, and that one cannot refer to this »real« except in an interpretive experience. The latter neither yields meaning nor assumes it except in a movement of differential referring. That's all« (Derrida 1993: 148).

Unterschiede zwischen ihnen selbst und den Afro-Amerikanern betonen, das Diskriminatorische stark machen – etwa indem sie auf die oben benannten diabolischen Konnotationen alles ›Schwarzen‹ verwiesen oder auf jene Bibelstellen, welche hierarchische Strukturen, also gerade eben die *Ungleichheit* zwischen den Menschen zu rechtfertigen schienen. In Bhabhas Worten:

Colonial authority requires modes of discrimination [...] that disallow a stable unitary assumption of collectivity. The ›part‹ [...] must be representative of the ›whole‹ [...], but the right of representation is based on its radical difference. [...] Produced through the strategy of disavowal, the *reference* of discrimination is always to a process of splitting as the condition of subjection: a discrimination between the mother culture and its bastards, the self and its doubles, where the trace of what is disavowed is not repressed but repeated as something *different* – a mutation, a hybrid. (ebd.: 111)

In der Kluft zwischen dem, was Sklavenhalter und Sklaven vermeintlich eint, und jenem, was den Letzteren abgesprochen wird, entsteht ein negativer Raum, der von Seiten der Sklavenhalter nur durch die Konstruktion von Sklaven-Identitäten, durch rassistische Klischees gefüllt werden kann. Und diese hybriden Identitäten zeichnen sich – da sie nur *ex negativo*, durch die Strategie der Verneinung (»disavowal«) gefüllt werden können – häufig durch Adjektive der Unsagbarkeit aus: Der/die/das Fremde erscheint demzufolge »undurchschaubar«, »unerklärlich«, im schlimmsten Fall gar »unaussprechlich«.

Diese ›Unsagbarkeit‹ führt laut Bhabha zu einer Zerrüttung des gesamten (post-)kolonialen Zeichensystems. Der Herrscher sehnt sich nach Nachahmung, Spiegelung, um sich seiner Autorität zu versichern – doch da er diese nicht oder nur fragmentiert wiederfindet, ist er auch in seiner eigenen Identität verunsichert und destabilisiert: »[C]olonial specularity, doubly inscribed, does not produce a mirror where the self apprehends itself; it is always the split screen of the self and its doubling, the hybrid« (ebd.: 114). Das ist, wenn man so will, jener Zerrspiegel-Effekt, vor welchem Malcolm X den weißen Journalisten M.S. Handler warnte:

He [Malcolm X] repeatedly cautioned me to beware of Negro affirmations of good will toward the white man. He said that the Negro had been trained to dissemble and conceal his real thoughts, as a matter of survival. He argued that the Negro only tells the white man what he believes the white man wishes to hear, and that the art of dissembling reached a point where even Negroes cannot truthfully say they understand what their fellow Negroes believe. (Handler 1999: xxvii)

Neben dieser Hybridisierung kolonialer und postkolonialer *Identitäten* konstatiert Bhabha noch eine zweite Form der Hybridisierung, nämlich jene der Heiligen Schrift als Attribut der Definitionsmacht über Gut und Böse sowie als Inbegriff des sinnstiftenden westlichen Textes überhaupt:

Hybridity intervenes in the exercise of authority not merely to indicate the impossibility of its identity but to represent the unpredictability of its presence. The book retains its presence, but it is no longer a representation of an essence; it is now a partial presence, a (strategic) device in a specific colonial engagement, an appurtenance of authority. (Bhabha 1994: 114-115)

Auch die Bibel bleibt also nicht von der Fragmentierung und Zersplitterung, welche schon dem (post-)kolonialen Subjekt zuteil wurde, verschont – und zwar gerade deswegen, weil sie nur als strategisches Werkzeug zur Disziplinierung und Unterwerfung der Sklaven verwendet wird. Um als Zeichen der christlichen Überlegenheit dienen zu können, wird sie von ihrer wesenhaften Bedeutung als ›Wort Gottes‹ abgetrennt und zu einer »appurtenance of authority«, einem Accessoire der Macht degradiert, welches die Sklaven zwangsläufig anerkennen müssen, ohne sich notwendigerweise die mit ihm verbundenen Glaubensinhalte zu eigen zu machen:

If [...] the acceptance of authority excludes an evaluation of the content of an utterance, and if its source, which must be acknowledged, disavows both conflicting reasons and personal judgement, then can the ›signs‹ or ›marks‹ of authority be anything more than ›empty‹ presences of strategic devices? Need they be any the less effective because of that? Not less effective but *effective in a different form*, would be our answer. (ebd.: 112-113, meine Hervorhebung)

Durch die Christianisierung der Sklaven verliert die Heilige Schrift ihren Charakter als Symbol einer metaphysischen Essenz, eines *primum signatum* oder »transzendentalen Signifikats« (Derrida 1974: 38 et passim): Sie verweist nicht länger auf eine transzendente, zeichenhaften Zuschreibungen vermeintlich vorangehende Größe wie ›Gott‹, sondern erscheint nur noch als Zeichen kolonialer Autorität, als ›leere Präsenz‹. Der Bedeutungshohlraum, der dabei entsteht, kann nun laut Bhabha mit neuen, subversiven Inhalten gefüllt werden, die zwar äußerlich dem Anspruch der Bibeltreue gerecht werden, daneben aber weitere Sinnzuschreibungen zulassen, welche sich dem Auge des dominanten Diskurses entziehen: »Then the words of the master become the site of hybridity – the warlike, subaltern sign of the native – then we may not only read

between the lines but even seek to change the often coercive reality that they so lucidly contain« (Bhabha 1994: 121).

Wie zeigt sich nun – zwischen den Zeilen oder unter der Oberfläche der »Realität« – diese kulturelle Hybridität in den afro-amerikanischen Spirituals? Zum einen in den bereits benannten musikalischen, formalen und theologischen Synkretismen, welche lange Zeit gar nicht als Hybride wahrgenommen, sondern als minderwertige Nachahmungen europäischer Muster abgetan wurden: Die Akkordfolgen vieler Spirituals erschienen als zu schlicht, da die Rolle des Rhythmus in afrikanischen Musiken nicht erkannt wurde; die *call and response*-Muster der Texte erschienen monoton, da das Moment der Improvisation verborgen blieb; und die persönliche Beziehung zu Gott, die sich in den Texten äußerte, wurde nicht als Erbe afrikanischer Religionen begriffen, sondern erschien bestenfalls kindlich-naiv. Neben diesen Aneignungen ist es aber vor allem die Geschichte des Volkes Israel und die Topographie des Heiligen Landes, welche von den Sklaven appropriiert und mit Elementen der eigenen Lebenserfahrung sowie mit klandestinen, nicht für die Augen und Ohren der Sklavenhalter gedachten Informationen angereichert wurde.

»It is not possible to estimate the sustaining influence that the story of the trials and tribulations of the Jews as related in the Old Testament exerted upon the Negro«, schreibt James Weldon Johnson (Johnson 1999: 53). Abgeschnitten von ihren historischen, kulturellen und religiösen Kontinua eigneten sich viele Sklaven die Geschichte des Alten Testaments an, um den vorangegangenen Bruch mit den Traditionen und »Gedächtnisorten« (*milieux de mémoire*) ihrer Vorväter zu füllen (vgl. Nora 1990: 11-33). Eine solche Aneignung fremder Gedächtnisorte kann dabei durchaus als vorwärts gewandte Utopie, wie sie der Millennialismus darstellt, verstanden werden – denn wie Jan Assmann gezeigt hat, sind Gedächtnisorte für die Identitätsbildung einer Gruppe unabdingbar: »Jede Gruppe, die sich als solche konsolidieren will, ist bestrebt, sich Orte zu schaffen und zu sichern, die nicht nur Schauplätze ihrer Aktionsformen abgeben, sondern Symbole ihrer Identität und Anhaltspunkte ihrer Erinnerung. Das Gedächtnis braucht Orte, tendiert zur Verräumlichung« (Assmann 1997: 39). Zugleich bedarf aber auch jegliche Hoffnung auf den Fortbestand einer Gruppe oder auf Verbesserung ihrer sozialen Rahmen der Erinnerung:

Das kollektive Gedächtnis operiert [...] in beiden Richtungen: zurück und nach vorne. Das Gedächtnis rekonstruiert nicht nur die Vergangenheit, es organisiert auch die Erfahrung der Gegenwart und Zukunft. Es wäre daher unsinnig, dem »Prinzip Erinnerung« ein »Prinzip Hoffnung« entgegenzusetzen: beide bedingen sich gegenseitig, sind eines ohne das andere nicht denkbar. (ebd.: 42)

Die Appropriation der Geschichte des Volkes Israel durch die Sklaven kann daher als Bestreben gedeutet werden, sich erstens in der Diaspora als Gruppe zu konsolidieren, und zweitens durch ein Reservoir an »geborgten Gedächtnisorten« die Hoffnung auf eine bessere Zukunft zu ermöglichen. In der Geschichte des Volkes Israel, in den Berichten über ihre Qualen, ihre Verschleppung und Unterdrückung erkannten die Sklaven ihre eigene diasporische Situation – ähnlich wie die Pilgerväter einst ihren »Errand into the Wilderness« in Analogie zur Geschichte der Israeliten verstanden wissen wollten. Gleichzeitig verhiess die Appropriation dieses neuen historischen Kontinuums, dass auch sie, die Sklaven, möglicherweise eines Tages aus ihrer Gefangenschaft erlöst werden würden.

Neben einer solchen tropologischen Lesart des Alten Testaments boten viele Spirituals eine zweite, verborgene Lesart an – eine Interpretation, welche die Geschichte der Israeliten in die Gegenwart holte und die Leerstellen, die bei der Christianisierung der Sklaven entstanden waren, mit konkreter Bedeutung auffüllte. So wurde in vielen Spirituals die Topographie des Heiligen Landes mit jener Nordamerikas synkretisiert, sodass der Verweis auf bestimmte Stätten im Nahen Osten auch als Hinweis auf geographische Orte in Amerika gedeutet werden konnte: Kanaan oder das »Gelobte Land« wurden zum Beispiel mit Kanada beziehungsweise mit den freien Nordstaaten identifiziert (bis 1804 war in allen Nordstaaten und dem Nordwest-Territorium die Sklaverei abgeschafft beziehungsweise die allmähliche Freilassung der Sklaven beschlossen worden); und dementsprechend wurde der Fluss Jordan als Grenze zwischen diesem Reich der Freiheit und dem sklavenhaltenden Süden, also als Ohio River oder Mason-Dixon-Linie interpretiert (vgl. Washington 1901: 39; Cone 1972: 79-83).⁷ Der Schriftsteller, Abolitionist und ehemalige Sklave Frederick Douglass erinnert sich:

A keen observer might have detected in our repeated singing of »O Canaan, sweet Canaan, / I am bound for the land of Canaan,« something more than a hope of reaching heaven. We meant to reach the *North*, and the North was our Canaan. »[...] I don't expect to stay / Much longer here,« was a favorite air, and had a double meaning. On the lips of some it meant the expectation of a speedy summons to a world of spirits, but on the lips of our company it simply meant a speedy pilgrimage to a free state [...]. (Douglass 1962: 159-160)

7 Allerdings handelt es sich hierbei möglicherweise um eine Funktionalisierung durch die Performer/innen der Spirituals, welche nicht von ihren anonymen »Dichter/innen« intendiert war: »A large number of spirituals and anthems were so worded that they could have a disguised meaning; but it is not safe to assume [...] that they were created as anything else but religious songs« (Courlander 1963: 43).

Auf ähnliche Weise wurde auch die ›Topographie des Himmels‹ auf die Erde projiziert. James H. Cone schreibt: »[H]eaven for early black slaves referred not only to a transcendent reality beyond time and space; it designated the earthly places that blacks regarded as lands of freedom. Heaven referred to Africa, Canada, and the northern United States« (Cone 1972: 79-80). Entsprechend konnte das Motiv von Elias Himmelswagen als Hinweis darauf gedeutet werden, dass sich Agenten der so genannten *Underground Railroad* in der Nähe befanden, um Sklaven zur Flucht in den Norden zu verhelfen; und der Spiritual »Steal Away to Jesus« konnte als Aufruf zur Flucht dienen oder dazu, sich zu einem geheimen nächtlichen Treffen ›davonzustehlen‹.

Dennoch fällt auf, dass die Spirituals das System der Sklaverei an sich noch nicht in Frage stellten: Die ihnen zugrunde liegende Erzählung ist die einer Reise oder Flucht in eine andere, bessere Welt (den Himmel, den Norden, den Tod), nicht die fundamentale Erneuerung der bestehenden. Bemerkenswert ist ebenfalls, dass die Spirituals zwar häufig das Motiv des Jüngsten Gerichts aufnehmen, jedoch fast ausschließlich die positiven Folgen dieses Ereignisses besingen, die Erlösung der Rechtsschaffenen und Unterdrückten. Das Motiv der göttlichen Bestrafung oder gar Rache hingegen dient ihnen allenfalls als ›Drohkulisse‹ (wie in dem oben zitierten ›Buß-Spiritual‹ »It May Be de Las' Time«) und schlägt nur selten in Genugtuung darüber um, dass die Sünder dereinst bestraft werden sollen:

See de elements a-meltin'

Fare you well, Fare you well;

See de forked lightnin'

Fare you well, Fare you well:

Den you'll cry out for cold water,

Fare you well, Fare you well;

While de Christians shout in glory,

Fare you well, Fare you well. (Johnson/Johnson 1969: II, 42)

Diese destruktive Seite der Apokalypse wurde erst mit dem Aufkommen der Abolitionismus-Bewegung zu einem Werkzeug der afro-amerikanischen Rhetorik und der revolutionären Agitation – eine Wendung, die sich laut Du Bois vor allem dem Einfluss verdankt, den die befreiten Sklaven in den Großstädten des Nordens auf die afro-amerikanische Bevölkerung ausübten: »Freedom became to [the African-American] a real thing and not a dream. His religion became darker and more intense, and into his ethics crept a note of revenge, into his songs a day of reckoning

close at hand. The ›Coming of the Lord‹ swept this side of Death, and came to be a thing to be hoped for in this day« (Du Bois 1970b: 210).

Die hier von Du Bois beschworene »note of revenge«, der Gedanke, dass die befreiten Sklaven sich eines Tages rächen könnten – immerhin machten Afro-Amerikaner Mitte des 19. Jahrhunderts ungefähr ein Drittel der US-amerikanischen Gesamtbevölkerung aus –, hatte die apokalyptische Vorstellungskraft der weißen Amerikaner schon seit dem Ende des 18. Jahrhunderts befeuert und sowohl in prämillennialistischen Traktaten als auch in optimistisch-postmillennialistisch gefärbten Liedern Niederschlag gefunden (welche ihrerseits natürlich zum Entstehen und zur Verbreitung solcher Ängste und Hoffnungen beitrugen). Einen möglichen Ausweg aus den befürchteten Kataklysmen bot dabei für viele weiße US-Amerikaner die Idee der so genannten *African Colonization*: Im Zuge der aufkommenden Abolitionismus-Bewegung wurde Afrika nämlich zunehmend millennialistisch besetzt und die Repatriation befreiter Sklaven nicht nur als Verlagerung des ›Problems‹ der Sklaverei, sondern auch als wichtiger Schritt in Richtung des Millenniums gedeutet.

Biblischen Rückhalt gewährte dabei eine vielzitierte Bibelstelle, welche verheißt, dass Afrika in den Letzten Tagen eine spirituelle Erneuerung erleben werde: »Ethiopia shall soon stretch out her hands unto God« (Ps 68: 31). Zahllose Kolonisationslieder weißer Abolitionisten beriefen sich auf diesen postmillennialistischen Silberstreif am Horizont – sie wurden jedoch von Seiten der Afro-Amerikaner nicht selten mit dem sengenden Feuer der Ironie, mit »scorching irony« beantwortet (Douglass 1993: 144). Diesem Thema, an dem sich das Wechselspiel und die gegenseitige Einflussnahme von schwarzen und weißen apokalyptischen Diskursen besonders gut studieren lässt, widmet sich das folgende Kapitel.

4. »ETHIOPIA SHALL SOON STRETCH OUT HER HANDS UNTO GOD«: DAS NEUE JERUSALEM IN AFRIKA

*Come, brother, come. Lets lift it;
Come now, hewit! roll away!
Shackles fall upon the Judgment Day
But lets not wait for it.
(Toomer 1975: 9)*

Knapp achtzig Jahre sollten nach Ankunft der ersten afrikanischen Sklaven in Nordamerika vergehen, bis erste Stimmen zwar noch nicht laut, aber doch hörbar wurden, welche die Abschaffung der Sklaverei forderten. So versammelte sich 1688 eine Gruppe deutschstämmiger Mennoniten in Germantown, Pennsylvania, um teils aus pragmatischen Gründen, teils aus religiöser Motivation gegen die Sklavenhaltung zu protestieren – ihre Schrift gehört zu den ersten abolitionistischen Dokumenten in Nordamerika. Zum einen, so die Argumentation der Mennoniten, habe die Sklaverei den freikirchlichen Gruppierungen in Nordamerika einen schlechten Ruf in Europa verschafft: »[T]he Quakers here handle men as they there handle the cattle« (»Protest« 1968: 11). Zum anderen widerspreche das Halten von Sklaven dem Gebot der christlichen Nächstenliebe sowie der »Goldenen Regel« der Reziprozität: Was man für sich selbst nicht wolle, das dürfe man auch keinem anderen Menschen antun, ganz gleich ob europäischer oder afrikanischer Abstammung.

Diese Argumentation wurde im Lauf des folgenden Jahrhunderts von verschiedenen Befürwortern des Abolitionismus aufgegriffen – etwa von dem Quäker Anthony Benezet, der in seiner Schrift *A Short Account of that Part of Africa Inhabited by the Negroes* (1762) forderte: »Remember, [...] [t]hat our blessed Redeemer has enjoined us to *do unto others as we would they should do unto us* [...]« (Benezet 1977: 89, meine Hervorhebung). Und sie musste umso plausibler erscheinen, je mehr sich die amerikanischen Kolonisten in Abhängigkeit von England sahen, je konkreter sie also ihre eigene Situation in Analogie zu jener der afrikanischen Sklaven interpretierten. Es ist daher nicht verwunderlich, dass mit Beginn des amerikanischen Unabhängigkeitskriegs auch jene Stimmen

lauter wurden, welche die Abschaffung der Sklaverei und eine Befreiung der Sklaven forderten – obwohl der Impetus der amerikanischen Revolution, wie David Lovejoy anmerkt, nicht grundsätzlich von einem egalitären Gedanken getragen war: »Although the liberating tendencies of the American Revolution were not generally egalitarian in nature, still the idea of equality – given popular currency in the Declaration of Independence – became a tool in the hands of a few people for construction of a better world« (Lovejoy 1967: 227).

Einer dieser »few people«, der versuchte, wenn nicht die Welt, so doch immerhin die Lebensumstände der Sklaven zu verbessern, war der bereits erwähnte Theologe Samuel Hopkins. Er war auch einer der ersten Befürworter des Abolitionismus, der seine Forderungen mit millennialistischem Gedankengut verknüpfte – allerdings vorwiegend mit prämillennialistischen rhetorischen Drohgebärden. Denn dass aus der Befreiung der Sklaven eine postmillennialistische, »multikulturelle« Gesellschaft hervorgehen könnte, lag Ende des 18. Jahrhunderts jenseits der Vorstellungskraft der meisten weißen Nordamerikaner, wie Ruth Bloch bemerkt: »Perhaps because a millennial vision required not only a negative judgment of existing reality but the positive projection of a future ideal, the inability of virtually all white Americans in the late eighteenth century to imagine a harmonious interracial society precluded the development of millennial hopes in the antislavery movement« (Bloch 1985: 185).

In seinen Schriften und Predigten interpretierte Hopkins den amerikanischen Unabhängigkeitskrieg denn auch selten als Zeichen millennialistischer Hoffnung, sondern meist als Omen der nahenden Apokalypse, welche von Gott gesandt sei, um die Kolonisten für die Sünde der Sklaverei zu strafen. Eine Möglichkeit, dieser Bestrafung zu entgehen, so Hopkins, sei es, die Sklaven schnellstmöglich zurück zum Kontinent ihrer Vorfahren zu senden – durch diesen Gedanken wurde Hopkins, in den Worten von Leonard I. Sweet, zum »Father of African Colonization« (Sweet 1976: 23): zum »Vater« eines mit prä- wie auch postmillennialistischen Erwartungen behafteten Gedankens, der sowohl weiße als auch schwarze Amerikaner bis ins 20. Jahrhundert beschäftigen sollte. Denn auch wenn der Gedanke an eine Rückkehr nach Afrika viele Sklaven beschäftigt haben mag (die ersten überlieferten Bittschreiben aus afro-amerikanischer Hand, welche die eigene Freilassung und Rücksendung fordern, stammen aus dem Jahr 1793 [vgl. Gruesser 2000: 7-8]), so ist die afrikanische Kolonisation doch zunächst vor allem ein euro-amerikanischer Diskurs; erst nach dem Ende des Bürgerkriegs wurde die Idee der Repatriation auch maßgeblich von Afro-Amerikanern mitgetragen. Die meisten afro-amerikanischen Stimmen, welche sich mit diesem Thema

beschäftigten, reagierten also notwendigerweise auf einen bereits bestehenden weißen Diskurs – sei es affirmativ, sei es antagonistisch.

Dieses Kapitel beginnt daher mit einer Diskussion der Hopkinsschen Traktate, welche die Idee der African Colonization und deren millennialistische Argumentationsmuster begründeten, und mit der Analyse eines jener postmillennialistisch gestimmten Lieder, welche den Sklaven und *freedmen* die Auswanderung nach Afrika schmackhaft machen sollten. Wie ich anhand mehrerer anti-kolonialistischer Lieder zeige, reagierten Afro-Amerikaner wie der Dichter Joshua Simpson auf solche Persuasionsstrategien mit Texten, welche versuchten, die millennialistischen Verheißungen der Kolonisationslieder mit rhetorischen Strategien wie der Parodie oder dem bewusst eingesetzten »Palimpsest« zu hinterfragen. In einem Zwischenschritt skizziere ich dabei die Form und Funktionsweise einer spezifisch afro-amerikanischen Trope, die für diese Form der Hinterfragung typisch ist, und welche auch für spätere Formen der afro-amerikanischen *orature* wie den Rap wichtig werden wird: der Gestus des bitter-ernsten und zugleich aggressiv-ironischen »Signifyin(g)«. Anschließend zeige ich den weiteren Verlauf, den der Kolonisationsgedanke im afro-amerikanischen Diskurs über die anti-kolonialistische Haltung David Walkers sowie, als Gegenpol, die pro-kolonialistischen endzeitlichen Spekulationen des Theologen Henry McNeal Turner bis zum Ende des 19. Jahrhunderts nehmen sollte. Ein Ausblick deutet das Fortwirken des Kolonisationsgedankens bis in die heutige Zeit, in Rap- und in Reggae-Texten, an.

Samuel Hopkins und der Beginn der afrikanischen Kolonisationsbewegung

Samuel Hopkins wurde 1721 geboren, besuchte die Universität von Yale und machte dort 1741 – auf dem Höhepunkt des ersten Great Awakening, der von religiösem Enthusiasmus und enormer Emotionalität geprägten Erweckungsbewegung in Neu-England – die Bekanntschaft des Theologen Jonathan Edwards, der zu seinem Lehrer, Freund und Mentor werden sollte (vgl. Weber 1984: 115-118).¹ Hopkins zog zu Edwards nach Northampton, wurde aber aufgrund seines strengen Festhaltens an

- 1 Dass Hopkins zu einem vehementen Fürsprecher des Abolitionismus werden sollte, ist bezeichnend, beeinflusste die Erweckungsbewegung doch auch maßgeblich Formen und Strategien des Abolitionismus: die Hervorhebung des persönlichen Verhältnisses eines jeden Menschen zu Gott; die daraus resultierende und unmittelbar über den Gläubigen hereinbrechende Erkenntnis seiner Sündhaftigkeit; schließlich seine inbrünstig vorgetragene Bitte um Vergebung (vgl. Eaklor 1988: xiv).

den Prinzipien des orthodoxen Calvinismus nach wenigen Jahren entlassen und auf eine Pfarrstelle in der Einöde des südwestlichen Massachusetts versetzt. 1769 wurde er schließlich an die First Church in Newport, Rhode Island berufen – und dort wurde er wohl auch zum ersten Mal mit der grausigen Wirklichkeit des Sklavenhandels konfrontiert, »chained Africans [...] unloaded [...] and sold to the highest bidder right before [his] eyes«, wie Joseph Conforti schreibt (Conforti 1981: 126).

Diese Konfrontation, zusammen mit der Überzeugung, dass Mitgefühl und selbstloses Engagement für den Nächsten (»disinterested benevolence«) Merkmale wahrer christlicher Tugend seien, scheint Hopkins in seiner Haltung zur Sklavenfrage stark beeinflusst zu haben (vgl. Post 1987: 72-73). Vermutlich begann er bereits 1771, ein Jahr nach seiner Berufung nach Newport, wider die Sünde der Sklaverei zu predigen. Wenig später half er, zwei Sklaven aus seiner Gemeinde freizukaufen und sie in Princeton ausbilden zu lassen, um sie als Missionare nach Afrika senden zu können (vgl. Conforti 1981: 143, 146). Und 1776, kurz vor der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung, publizierte er ein Traktat mit dem Titel *A Dialogue Concerning the Slavery of the Africans, Showing it to Be the Duty and Interest of the American Colonies to Emancipate all the African Slaves*, welches mehrere Male nachgedruckt und zehn Jahre später an alle Mitglieder des Kontinentalen Kongresses (dem Vertreter aller dreizehn Kolonien angehörten) verteilt werden sollte (Hopkins, 1987a; vgl. Werner 2002).

Das Traktat steht in der Tradition des Platonischen Dialogs, in dem eine unwissende oder ungläubige Person die Fragen stellt und eine zweite, eine Art Lehrer- oder »Geburtshelfer«-Figur, sie beantwortet. Diese Form des vergleichsweise subtilen und unaufdringlichen Überzeugens hatte schon der Salemer Richter Samuel Sewall gewählt, als er 1770 *The Selling of Joseph* schrieb – das erste Traktat überhaupt, welches sich gegen die amerikanische Sklaverei wandte (Sewall 1969 [1700]). Der Fragesteller »A« ist in Hopkins' *Dialogue* ein Sklavenhalter, der Antwortende »B« ein Abolitionist. Der Sklavenhalter argumentiert sich durch den gesamten Kanon theologischer, wirtschaftlicher und pragmatischer Gründe, die im 18. Jahrhundert traditionellerweise zur Rechtfertigung der Sklaverei herangezogen wurden: So zitiert er etwa den Fluch Noahs über seinen Sohn Ham – den vermeintlichen Stammvater aller Afrikaner – oder benennt jene Stelle aus dem Timotheus-Brief des Paulus, in welcher der Apostel die Institution der Sklaverei gutzuheißen scheint: »Let as many servants as are under the yoke count their own masters worthy of all honour, that the name of God and his doctrine be not blasphemed« (1. Tim 6: 1; vgl. Hopkins 1987a: 562-569). All diese Fragen und Argumente werden von B detailliert beantwortet beziehungs-

weise entkräftet. Sein Hauptaugenmerk gilt jedoch As wiederholter Frage, ob denn der gegenwärtige Krieg gegen England – dieser »present peculiar, calamitous distressing state« (Hopkins 1987a: 583) – überhaupt die rechte Zeit sei, um über die Sklavenfrage nachzudenken; eine Zeit, in der doch weitaus wichtigere Ereignisse die Aufmerksamkeit der Neuengländer verdienten.

Es sei nicht nur die rechte, sondern allerhöchste Zeit, erwidert B – denn der Krieg zwischen der Kolonie in Nordamerika und der Britischen Krone sei ein Zeichen, durch welches Gott die Kolonisten auf die Sündhaftigkeit der Sklavenhaltung und die daraus erwachsenden apokalyptischen Konsequenzen hinzuweisen versuche:

[O]ur distresses are come upon us in such a way, and the occasion of the present war is such, as in the most clear and striking manner to point out the sin of holding our blacks in slavery and admonish us to reform, and render us shockingly inconsistent with ourselves, and amazingly guilty if we refuse. [...] And if we continue in this evil practice and refuse to let the oppressed go free, under all this light and admonition suited to convince and reform us, [...] have we any reason to expect deliverance from the calamities we are under? (ebd.: 585)

Inconsistent, »unvereinbar« oder »inkonsequent«, ist hier der zentrale Begriff: Die nordamerikanischen Siedler – als »break-away settler colony« (McClintock 1993: 295) – befinden sich dieser Argumentation zufolge in einer Situation, die kongruent ist zu jener der afrikanischen Sklaven, nämlich in der Abhängigkeit von einem Herren, den sie nicht selbst gewählt haben; ihr Streben nach Unabhängigkeit von der Britischen Krone steht demnach in eklatantem Widerspruch zu ihrer eigenen Praxis der Sklavenhaltung als einer Form der »internen Kolonisation«.² Diese Analogie (und, wenn man so will, auch Konkurrenzsituation: Denn Unterdrücker und Unterdrückte können nicht zugleich das Erwählte Volk sein) wird bereits dadurch angedeutet, dass Hopkins die Geschichte des Volkes Israel an einigen Stellen des *Dialogue* als typologisches Vorbild für die Geschichte der weißen Nordamerikaner, dann wieder für jene der

-
- 2 Mit der Einschätzung, dass das Schicksal der nordamerikanischen Siedler mit jenem der Sklaven eng verknüpft sei, stand Hopkins nicht allein da: Bereits 1774 war Benjamin Coleman zu einem ähnlichen Schluss gekommen; das Danbury Town Meeting in Connecticut hatte ebenfalls beklagt, dass die Sklaverei die Ursache für die Schrecken des Unabhängigkeitskriegs sei: »[T]he enslaving of the *Africans* is one of the crying sins of our land, for which Heaven is now chastising us«; und Thomas Paine bemerkte, die Unterdrückung der Amerikaner durch die Briten sei »just« und »suitable«, da sie ihr eigenes Verhalten gegenüber den Sklaven widerspiegele (vgl. Jordan 1968: 298-300; Davis 1966: 371).

afrikanischen Sklaven interpretiert (vgl. Hopkins 1987a: 572, 580, 582, 585).³ Der Tag des Jüngsten Gerichts, so Hopkins, stehe unmittelbar bevor: Die »distresses« und »calamities« des Unabhängigkeitskrieges seien deutliche Zeichen dafür, dass Gott die »inconsistency« im Handeln der Nordamerikaner nicht länger hinnehmen werde, und ohne eine Nivellierung dieser Ungleichheit werde es auch keine Erlösung von den mit dem Krieg einhergehenden apokalyptischen Plagen geben.

Diese Argumentation glaubt der Sklavenhalter A leicht entkräften zu können. Der Kriegsverlauf weise doch darauf hin, dass Gott auf Seiten der Nordamerikaner stehe; es bestehe somit kein Anlass zur Sorge:

You have repeatedly spoken of the attempt that is made to oppress and enslave the American colonies [...] as a judgment which God has brought upon us for enslaving the Africans [...]. But is not this supposition inconsistent with the course of divine Providence since this war began? [...] If these calamities were [...] an expression of God's displeasure with us [...], would he in such a signal manner appear on our side and favor, protect, and prosper us [...]? (ebd.: 586)

Diesen scheinbaren Widerspruch löst B mit Hilfe des puritanischen *double-think*, wie er uns bereits oben, im Genre der *jeremiad*, begegnet ist. Natürlich, gesteht er ein, seien die Siedler Gottes erwähltes Volk und unter den Fittichen seiner »Providence« – aber eben deshalb würden sie, wenn sie wie im Fall der Sklaverei vom rechten Weg abwichen, umso härter gestraft: »This has been God's usual way of dealing with his professing people; and who can say it is not most reasonable and wise?« (ebd.: 587). Die Kataklysmen des Krieges können so in den postmillennialistischen, aufwärts gerichteten Verlauf einer *providential history* eingeordnet werden – einer Geschichte, in der es, wie wir sehen werden, letzten Endes nicht so sehr um das Schicksal der afrikanischen Sklaven ging wie um jenes der Sklavenhalter.⁴

3 Dass diese Analogie allerdings nur begrenzt zutrifft, dürfte offensichtlich sein: Denn während die Sklaven ihren Herren unmittelbar mit Leib und Leben ausgeliefert waren, befanden sich die nordamerikanischen Siedler primär in politischer und ökonomischer Abhängigkeit von England.

4 Ähnlich verknüpfte Joel Barlow in seinem 1778, zwei Jahre nach Hopkins' »Dialogue«, erschienenen Gedicht »The Prospect of Peace« den Millenniumsgedanken mit der Aussicht auf Freilassung der Sklaven – und wie bei Hopkins sollte deren Befreiung nicht zuletzt auch dem Wohl der Befreier dienen: »These are the blessings of impartial Heaven, / To each fond heart in just proportion given. / [...] / Afric's unhappy children, now no more / Shall feel the cruel chains they felt before, / But every State in this just mean agree, / To bless mankind, and set th' oppressed free. / Then, rapt in transport, each exulting slave / Shall taste that Boon which God and na-

Mit dem Argument, dass die Nordamerikaner als *covenant*, also als »Erwähltes Volk«, von der Sünde der Sklaverei ablassen müssten, kann der Abolitionist B in Hopkins' *Dialogue* zwar den Sklavenhalter A überzeugen – in der Sphäre des Politischen blieb das Traktat allerdings zunächst trotz seiner hohen Auflage ohne nennenswerte Wirkung, möglicherweise weil der Erfolg des Unabhängigkeitskrieges die im *Dialogue* geäußerten apokalyptischen Omen Lügen zu strafen schien. Wie David S. Lovejoy anmerkt, schlug mit der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung, zumindest in der Sphäre der politischen Rhetorik, die Stunde für die puritanische Jeremiade:

The covenant theory could not easily survive success, for it fed upon calamity, repentance, and renewal. The calamity turned into overwhelming victory, and at the same time all Americans were not convinced that slavery was sin. With the war behind them and a very promising future ahead, Americans outgrew the old covenant formula. (Lovejoy 1967: 242)

Bereits im Jahr 1783, noch vor dem offiziellen Ende des Krieges, nahmen die Sklavenhändler in Hopkins' Heimatstadt Newport wieder ihre Geschäfte auf; 1784 wurde ein Gesetzesentwurf in Rhode Island mit überwältigender Mehrheit abgelehnt, demzufolge die Kinder versklavter Eltern in die Freiheit entlassen werden sollten; und 1788 verbot die Constitutional Convention ein Eingreifen des Kongresses in die herrschende Praxis des Sklavenhandels bis zum Jahr 1808. Zudem schlug jenen in Nordamerika lebenden Afrikanern, die aufgrund des Krieges oder dank der Emanzipationsbewegung in die Freiheit entlassen worden waren, ein immer stärkerer Rassismus entgegen.

Diese Faktoren mögen dazu geführt haben, dass sowohl Hopkins' millennialistisches Denken wie auch seine Bemühungen um die Abschaffung der Sklaverei zunehmend von einem »element of realism«, wie Joseph Conforti es nennt, getragen wurden (Conforti 1981: 154). In seiner 1793 publizierte Schrift *A Discourse upon the Slave Trade and the Slavery of the Africans* trug Hopkins der Tatsache Rechnung, dass eine umfassende Emanzipation der Sklaven äußerst unwahrscheinlich erscheinen musste, und appellierte zugleich nachhaltig an das ökonomische und politische Selbstinteresse der jungen amerikanischen Nation – auch wenn er noch nicht ganz von dem prämillennialistischen Duktus seiner früheren Schrift lassen wollte:

ture gave, / And, fir'd with virtue, join the common cause, / Protect our freedom and enjoy our laws« (Barlow ²1990: 1086, meine Hervorhebung).

This enormous iniquity and wide-spreading evil – the slave trade, with its consequences, which has been carried on [...] for more than a century by kings and their people in the Christian world – is an evidence [...] and serves to confirm the opinion, *that the sixth vial, mentioned in the sixteenth chapter of the Revelation, has been running during this time.* It is there predicted, that under this vial three unclean spirits, the spirits of devils [...] should go forth to the whole world, to gather them together to the battle of that great day of God Almighty. (Hopkins 1987b: 604, meine Hervorhebung)

Nicht der Krieg gegen England, sondern die Sklaverei selbst wird nun als Zeichen der drohenden Apokalypse und der bevorstehenden Schlacht von Armageddon gedeutet: Sie gehört zu jenen »unreinen Geistern«, welche laut der Johannes-Offenbarung aus der sechsten Zornesschale gegossen werden sollen (vgl. Apk 16: 13-14).

Eine solche Diabolisierung des Sklavenhandels und der an ihm beteiligten Personen hatte sich schon in Hopkins' *Dialogue* abgezeichnet: Dort waren die Sklavenhalter als im wahrsten Sinne des Wortes bestialisch, »more like savage beasts than rational, human creatures«, bezeichnet worden (Hopkins 1987a: 555). Im *Discourse* geht Hopkins noch einen Schritt weiter: Hier wird die Sklaverei endgültig aus der Sphäre des Menschlichen in jene der Metaphysik überführt und das Problem der Sklaverei damit in gewisser Weise externalisiert; die Befürworter der Sklaverei werden zu Abgesandten Satans ernannt (»emissaries of Satan, and agents for him who delights in the wickedness and misery of mankind« [Hopkins 1987b: 602]) und die Sklaven – als ehemalige Bewohner des »dark part of the world« (ebd.: 607) – mit den Bewohnern der Hölle (»inhabitants of the infernal regions« [ebd.: 603]) assoziiert. Die Sklavenhaltung wird damit zum Geschäft des Widerchristen: »anti-Christian business« (ebd.: 604). Allerdings verweist Hopkins im *Discourse* die Sklaverei nicht nur semantisch aus dem Bereich des Irdischen – er propagiert vielmehr, sie tatsächlich vom amerikanischen Boden zu entfernen: durch eine Rücksendung der Sklaven (als »dunkle Flecken« auf der »weißen Weste« Amerikas, als manifeste Zeichen des Sündenfalls) auf den afrikanischen Kontinent.

Damit greift Hopkins eine Frage auf, welche mit der einsetzenden Befreiung der Sklaven viele weiße Amerikaner beschäftigt hatte: nämlich wie man beziehungsweise ob man überhaupt Menschen, die man zuvor als »Sache« behandelt hatte und denen man weiterhin eine radikale Fremdheit attestierte, in die nordamerikanische Gesellschaft integrieren könne. Bereits im *Dialogue* war die Idee der afrikanischen Kolonisierung angeklungen, aber nicht weiter entwickelt worden. Hopkins' Argument fußte dabei auf der Vorstellung, dass jede menschliche Ethnie eine

›natürliche‹ geographische Heimat habe, welche ihrer biologischen Konstitution am Besten entspricht – eine Vorstellung, die man mit George Fredrickson als »romantic racialism« bezeichnen könnte (Fredrickson 1971: 101-102 et passim): »The slaves who are become unprofitable to their masters by the present calamitous state of our country, will be with the less reluctance set at liberty, it is hoped; and if no public provision be made for them that they may be transported to Africa, where they might probably live better than in any other country« (Hopkins 1987a: 583).

1793, als der *Discourse* erschien, war der Boden für eine weitere Verbreitung des Kolonisationsgedankens bereitet. So hatte Thomas Jefferson 1784 in den *Notes on the State of Virginia* den Verdacht geäußert, dass die Afrikaner den weißen Amerikanern körperlich und geistig unterlegen seien, und daher vorgeschlagen, die Sklaven, wenn man sie freilasse, aus Amerika zu entfernen, um eine Hybridisierung und damit Degradation des nordamerikanischen Genpools zu vermeiden. Denn darin, so Jefferson, würden sich die Sklaven des ›neuen römischen Reiches‹ Amerika von jenen des Alten Roms unterscheiden – dass sie aufgrund ihrer Ethnie nach ihrer Freilassung nicht einfach in die Gesellschaft integriert werden könnten: »Among the Romans emancipation required but one effort. The slave, when made free, might mix with, without staining the blood of his master. But with us a second is necessary, unknown to history. When free, he is to be removed beyond mixture« (Jefferson 1943: 665-666). Drei Jahre nach dem Erscheinen von Jeffersons Schrift hatten die Britischen Kolonien in Kanada durch die Gründung der Stadt Freetown in Sierra Leone schließlich auch einen historischen Präzedenzfall für die afrikanische Kolonisation geschaffen – ein Vorbild, auf das sich Hopkins im Appendix zum *Discourse upon the Slave Trade* beziehen konnte (vgl. Hopkins 1987b: 611).

Das »element of realism«, welches Conforti benennt, bestand nun darin, dass sich Hopkins im *Discourse* weitgehend von seinem Ideal der »self-less benevolence« entfernte und stattdessen die Vorteile einer afrikanischen Kolonisierung für die weißen Nordamerikaner hervorhob. Erstens, so schreibt er, sei eine amerikanische Dependence in Afrika wünschenswert, da sie die Handelsbeziehungen mit diesem Kontinent stärken und durch ökonomischen Wohlstand die Schuld der Sklaverei wieder wettmachen könne: »[S]uch a settlement in Africa [...] might be greatly beneficial to the commercial interest both of this nation and of those in Africa, and, in the end, produce a temporal good and prosperity, which might, as far as is now practicable, atone for the evils of the slave trade and slavery« (ebd.: 609, meine Hervorhebung). Zweitens – dies ist, wenn man so will, die eschatologische Drohkulisse – sei ein solches Vorgehen die einzige Möglichkeit, den Zorn Gottes abzuwenden: Die af-

rikanische Kolonisierung sei »the most probable method to avert the divine judgments and obtain the smiles of heaven [...]« (ebd.). Drittens und letztens – hier tritt neben den prämillennialistischen *push*- auch ein postmillennialistischer *pull*-Faktor – setzt das Anbrechen des Gottesreiches, wie erwähnt, die vorherige Vollendung der Weltmission voraus. Im Gottesreich, so Hopkins in der *Treatise on the Millennium*, würden alle Menschen die Heilige Schrift lesen: »The holy scriptures will then be attended to by all, and studied with care [...]: And the Bible will be much better understood, than ever before« (Hopkins 1971: 44).

Darüber hinaus hatte besonders die Missionierung des afrikanischen Kontinents traditionell den baldigen Anbruch des Reiches Gottes auf Erden verheißen. Dieser Gedanke bezog seine eschatologische Legitimation aus einer vielzitierten Stelle des Psalmisten – in den Letzten Tagen, heißt es im 68. Psalm, werde Afrika eine spirituelle Regeneration erleben: »Princes shall come out of Egypt; Ethiopia shall soon stretch out her hands unto God« (Ps 68: 31). Auf diese Prophezeiung spielt Hopkins an, wenn er die Sklaverei als dunkles, aber notwendiges Intermezzo auf dem Weg zur Erleuchtung des afrikanischen Kontinentes abtut und so in den Rahmen einer providentiellen Heilsgeschichte einbaut, welche auch unheilige, ja sogar »antichristliche« Mittel rechtfertigt:

We may hope that all this dark and dreadful scene will not only have an end, but is designed by the Most High to be the means of introducing the gospel among the nations in Africa [...]. Thus all this past and present evil which the Africans have suffered by the slave trade [...] may be the occasion of an overbalancing good; and it may hereafter appear [...] that *though the slave traders have really meant and done that which is evil, yet God has designed it all for good, the good of which all this evil shall be the occasion.* (Hopkins 1987b: 607, meine Hervorhebung)

Der Gedanke, die Sklaverei als eine Art *felix culpa*, als vorherbestimmten Glücklichen Sündenfall innerhalb eines größeren Heilsplans zu begreifen, sollte für Generationen von Abolitionisten Gültigkeit behalten. Doch mit einer solchen millennialistischen Aufwertung der Sklaverei befand sich Hopkins auch in der Gesellschaft zahlreicher Befürworter der Sklavenhaltung, vornehmlich aus den Südstaaten: »[P]roslavery millennialism«, schreibt Jack P. Maddex, Jr., »regarded slavery as a Christianizing agent to persist and progress through all human history« (Maddex, Jr. 1979: 47). Die Hinwendung der Afrikaner zum christlichen Gott sollte nämlich keineswegs ausschließlich ihrem eigenen Seelenheil dienen, sondern auch maßgeblich dem eschatologischen Interesse der weißen Beförderer der Kolonisation; wie James Moorhead bemerkt, diene das ak-

tive Zutun der Nordamerikaner an der Vollendung der Weltmission sowie an der Erfüllung der Prophezeiung aus dem 68. Psalm der Bestätigung ihrer eigenen Stellung im göttlichen Heilsplan: »By sending blacks to Africa in fulfillment of prophecy, Americans would add another piece of confirmatory evidence that their country was indeed the redeemer nation, for the freed slaves would export the blessings of Christian civilization patterned according to the model of the United States« (Moorhead 1978: 106-107).

Der Begründer des Kolonisationsgedankens, Samuel Hopkins, sollte ein solches »fulfillment of prophecy« nicht mehr erleben: 1794, ein Jahr, nachdem er den *Discourse* vor der Providence Abolition Society vorgelesen hatte, debattierte diese Society noch immer die Vor- und Nachteile seines Plans; kurz darauf zerstörten französische Truppen die Britische Kolonie in Sierra Leone und dämpften so amerikanische Hoffnungen auf ein vergleichbares Projekt in der näheren Zukunft. Erst 1826 sollte eine Gruppe von dreißig *freedmen* unter der Führung zweier Missionare, welche Hopkins rekrutiert hatte, nach Afrika segeln – dreiundzwanzig Jahre nach dessen Tod. Dennoch sollten Hopkins' Argumente für kommende Generationen prägend werden. Dies ist besonders in der Rhetorik der American Colonization Society der Fall – jener Gesellschaft, die mit der Gründung des Staates Liberia schließlich den Kolonisationsgedanken aus dem Bereich millennialistischer Spekulation in die Praxis überführte.

Pro-Colonization Songs?

Die American Society for Colonizing the Free People of Colour in the United States, kurz American Colonization Society oder ACS, wurde 1816 von dem Presbyterianischen Pfarrer Robert Finley ins Leben gerufen. Zu ihrer Führungsebene zählten so prominente Amerikaner wie der Supreme Court-Richter Bushrod Washington (ein Neffe von George Washington), der Sprecher des Repräsentantenhauses Henry Clay und der Rechtsanwalt Francis Scott Key.

Die Motive dieser Männer wie auch der Kolonisationsbewegung insgesamt waren, wenn man der Argumentation von Robert C. Dick folgen möchte, gemischt (vgl. Dick 1974: 10-12). So waren sie teils anscheinend tatsächlich am Wohl der afro-amerikanischen *freedmen* interessiert und hofften, die Kolonisation werde zu einer Verbesserung ihrer Lebensumstände und einem allmählichen Ende des Sklavenhandels führen. Teils befürchteten sie wohl, die ehemaligen Sklaven könnten aufgrund ihrer schlechten Berufschancen auf dem (weitestgehend segregierten) Arbeitsmarkt zu einem sozialen Problem werden. Viele glaubten offenbar,

dass eine friedliche Koexistenz von Weißen und freien Schwarzen innerhalb eines Kontinents oder gar Landes unmöglich sei: »This is not the fault of the colored man, nor the white man, nor Christianity; but an ordination of Providence and no more to be changed than the laws of nature«, wie der *Fifteenth Annual Report* der American Colonization Society 1832 lapidar feststellte (zitiert in Dick 1974: 11). Über all diese Motive breitete sich aber der rhetorische Schleier des Millennialismus. So heißt es in einem Memorial der American Colonization Society, das am 1. Februar 1820 vor dem Kongress in Washington gehalten wurde:

The beneficial consequences resulting from success in such a measure [African colonization and the suppression of the slave trade, F.W.], it is impossible to calculate. To the general cause of humanity it will afford the most rich and noble contribution, and for the nation that regards that cause, that employs its power in its behalf, it cannot fail to procure a proportionate reward. *It is by such a course that a nation insures to itself the protection and favor of the Governor of the World.* (»American Colonization Society Memorial« 1968: 73, meine Hervorhebung)⁵

Solche millennialistischen Verheißungen stießen bei den Mitgliedern des Kongresses auf offene Ohren: Bereits ein Jahr später kaufte die American Colonization Society mit Unterstützung der US-amerikanischen Regierung Land auf dem Kap Mesurado an der Westküste Afrikas und gründete dort 1822 eine Siedlung mit dem sprechenden Namen Christopolis, welche zum Herzstück einer Kolonie mit nicht minder symbolträchtigem Namen werden sollte: Liberia – das »Land der Freien«. 1824 wurde Christopolis dem amerikanischen Präsidenten James Monroe zu Ehren in Monrovia umbenannt, und unter diesem Namen sollte die Siedlung zur Hauptstadt der Free and Independent Republic of Liberia werden: 1847 wurde eine nach dem Vorbild der Declaration of Independence verfasste Unabhängigkeitserklärung unterzeichnet, welche 1862 von den USA anerkannt wurde.

Bis zum Ausbruch des amerikanischen Bürgerkriegs emigrierten ungefähr 13.000 freigelassene Sklaven nach Liberia. Allerdings wurden

5 Ähnlich argumentierte Daniel Coker, ein Mitglied der American Colonization Society, in einem Brief aus Sierra Leone vom 25. September des selben Jahres: »I value the glory, the rising glory of America: and although it may cause a smile yet I will hazard the assertion, that every exertion America makes to better the situation and stop the bleeding wounds of Africa will cause her to rise in her national character more resplendent, and meet the approbation of every good and what I call great man at home and abroad: and, above all, the approbation of that God who holds in his hands the destiny of nations« (*The Fourth Annual Report* 1969 [1821]: 19).

viele von ihnen nur unter der Prämisse emanzipiert, dass sie nach ihrer Freilassung den amerikanischen Kontinent verlassen würden; und es sind solche Voraussetzungen, aufgrund derer die Idee der afrikanischen Kolonisation häufig als zutiefst egoistisches Projekt kritisiert wurde, als Plan, welcher vor allem der Befreiung der weißen Nordamerikaner von Schuld und ihrem Schutz vor möglicher Sühne dienen sollte. »Colonization«, schreibt Winthrop D. Jordan, »was an emancipationist scheme calculated primarily to benefit the emancipators. Essentially, it was a means of profiting white Americans by getting rid of the twin tyrannies of Negroes and slavery« (Jordan 1968: 549).

Um die Sklaven zur Emigration zu bewegen, bediente sich die American Colonization Society (wie auch andere Kolonisationsgesellschaften, welche in ihrem Windschatten im Lauf der 1820er Jahre entstanden waren) gerne persuasiver Strategien, wie sie bereits in den Großen Erweckungsbewegungen angewandt worden waren; namentlich des gemeinsam gesungenen Liedes, dem eine größere Überzeugungskraft zugestanden wurde als der gesprochenen Rede (vgl. Eaklor 1988: xx-xxiii).⁶ Diese Lieder waren oft von millennialistischen Versprechungen geprägt – emblematisch hierfür mag die Ode »Rise, Sun of Afric!« stehen, welche zum ersten Mal beim Jahrestreffen der Auxiliary Colonization Society in Portsmouth, Virginia, gesungen wurde und 1827 in der Zeitschrift *Genius of Universal Emancipation* erschien:

Rise, sun of Afric! From thy cloud,
And shine upon thine own;
From land to land the summons loud
On wings of joy has flown.

‘Tis not the trumpet’s war-like voice,
Though freedom wakes the strain,
That bids the African rejoice –
His hope’s no longer vain.

No; ‘tis the sound of Jubilee –
Th’ auspicious morn is near;

6 Im Vorwort zur Anthologie *The Liberty Minstrel* beschreibt der Herausgeber und Komponist George W. Clark die Musik sogar geradezu als Wegbereiterin des Gottesreiches: »Who does not desire to see the day when music in this country, [...] music of a chaste, refined and elevated style, shall go forth with its angel voice, like a spirit of love upon the wind, exerting upon all classes of society a rich and healthful moral influence« (zitiert in Eaklor 1988: xx).

Columbia wakes with joy to see
The dawn of life appear.

She wakes to see yon day-star rise,
That flames on Afric's shore;
And gilds with hope those kindling skies,
That frowned so dark before.

On young Liberia's willowed stream
Its rays of promise shine,
Where hope and joy and freedom beam,
In harmony divine.

Far through the desert's deep profound
The spreading light shall run,
Till Ethiopia's wilds resound
The wonders God has done.

Yes, *there* »the desert shall rejoice,«
Its fragrant verdure rise,
While ransom'd millions lift their voice,
Adoring, to the skies.

Then let the waking summons loud
From land to land be thrown,
Rise, sun of Afric! From thy cloud,
And shine upon thine own. (Eaklor 1988: 4)

Die Ode beginnt mit dem Aufruf an die Sonne, doch endlich über Afrika »aufzugehen« oder auch »aufzustehen«, wie das *double entendre* des Wortes *rise* nahelegt – das beherrschende Wortfeld, neben Metaphern von Licht und Finsternis, ist nämlich das des Schlags. Der afrikanische Kontinent liegt demzufolge in einem tiefen, dunklen Dämmerzustand, genau wie »der Afrikaner« (der »son of Afric«), welcher ihn bewohnt. Der musikalische Morgengruß, der Afrika und die Afrikaner unvermittelt aus diesem Schlummer reißt, stammt jedoch nicht, wie vielleicht zu befürchten wäre, von einem Boten der Apokalypse, verkündigt also nicht den baldigen Anbruch einer endzeitlichen Schlacht: »'Tis not the trumpet's war-like voice«. Nein, es ist vielmehr ein Jubelgesang, welcher einen wahrhaft Neuen Tag willkommen heißt; er begrüßt das Erwachen des göttlichen Lichts (zunächst des Evangeliums, später des Millenni-

ums) über Afrika: »No; 'tis the sound of Jubilee – / Th' auspicious morn is near«.

Dieses Licht erwacht wider alle Gesetze der Physik, aber in Übereinstimmung mit dem amerikanischen Heilsplan an der afrikanischen Westküste – im neu gegründeten Staat Liberia (»On young Liberia's willowed stream«) – und verbreitet sich von dort aus weiter nach Osten, bis auch Äthiopien, wie im 68. Psalm verheißen, von den Wundern Gottes widerhallen wird: »Till Ethiopia's wilds resound / The wonders God has done«. Die Erleuchtung Äthiopiens markiert die Vollendung der afrikanischen Mission und damit das Anbrechen des Gottesreiches, wie die Formulierung »the desert shall rejoice« – eine Anspielung auf eine apokalyptische Passage des Buches Jesaja – klarmacht: »The wilderness and the solitary place shall be glad for them; and the desert shall rejoice, and blossom as the rose. [...] And the ransomed of the LORD shall return, and come to Zion with songs and everlasting joy upon their heads: they shall obtain joy and gladness, and sorrow and sighing shall flee away« (Is 35: 1-10).

Die Trennlinie zwischen Weißen und Schwarzen bleibt in der Vision des Gottesreiches, wie sie das Lied »Rise, Sun of Afric!« besingt, hingegen unwiderruflich bestehen – fast erscheint es sogar, als sei die Sonne über Afrika eine andere als jene, die über dem nordamerikanischen Kontinent aufgeht: »Rise, sun of Afric! From thy cloud, / And shine upon *thine own*«, wie die beiden ersten und letzten, das Lied einrahmenden Zeilen das Gestirn auffordern. Die Sonne Afrikas solle auf »die ihrigen«, also auf die Afrikaner scheinen – das klingt beinahe so, als handele es sich bei *Afric* nicht um einen anderen Erdteil, sondern geradezu um einen Planeten in einem anderen Sonnensystem. (Eine radikale Aneignung des Gedankens, dass es sich bei den Afrikanern um Besucher von einem anderen Stern handele, fand in der afro-amerikanischen *orature* im 20. Jahrhundert unter dem Einfluss der Nation of Islam statt; vgl. Kapitel 6.) Zumindest, so darf man unterstellen, wollten die Autoren dieses Lieds nicht nur die Sklaverei, sondern auch die afrikanischen Sklaven »aus der Welt« schaffen: fort in ein postmillennialistisches, mit Klischees aus der pastoralen Tradition besetztes Utopia (»willowed stream«, »fragrant verdure«), das so wohl nur in der Fantasie der Kolonisationsbefürworter existierte.⁷

7 Bereits im vierten Jahrhundert hatte Lactantius zur Beschreibung des Millenniums auf Bilder aus der pastoralen Tradition zurückgegriffen: Vergils »messianische« Ekloge, so der Kirchenvater, sei eine adäquate Beschreibung des Gottesreiches (vgl. Lactantius 1979: 74).

Weitaus weniger barock in der Ausdrucksweise und direkter in der Formulierung seines Anliegens geht der »Colonization Song to the Free Colored People« aus dem Jahre 1848 vor:

Will you, will you be colonized?
 Will you, will you be colonized?
 'Tis a land that with honey
 And milk doth abound,
 Where the lash is not heard,
 And the scourge is not found.
 [Chorus:] Will you, will you be colonized?
 Will you, will you be colonized?

If you stay in this land
 Where the white man has rule,
 You will starve by his hand,
 In both body and soul.
 [Chorus]

For a nuisance you are,
 In this land of your birth,
 Held down by his hand,
 And crushed to the earth.
 [Chorus]

My religion is pure,
 And came from above,
 But I cannot consent
 The black Negro to love.
 [Chorus]

It is true there is judgment
 That hangs o'er the land,
 But 't will all turn aside,
 When you follow the plan.
 [Chorus]

You're ignorant I know,
 In this land of your birth,
 And religion though pure,
 Cannot move the curse.
 [Chorus]

But only consent,
 Though extorted by force,
 What a blessing you'll prove,
 On the African coast.
 Will you, will you be colonized?
 Will you, will you be colonized? (Eaklor 1988: 9-10)

Die Begriffsfolge, die hier in kruder, volksliedhafter Form vorgetragen wird, ist uns inzwischen vertraut: Ein weißer Befürworter der Kolonisation bemüht sich nach Leibeskräften, einen ehemaligen Sklaven zur Emigration zu bewegen, indem er ihm zunächst den afrikanischen Kontinent als Gelobtes Land, in dem Milch und Honig fließen und kein Peitschenknall eines Sklaventreibers zu hören ist, ausmalt (vgl. Dtn 26: 9). Dann verweist er darauf, dass der angesprochene »Negro« in Amerika immer ein unterdrückter Fremder bleiben werde und für die weißen Amerikaner eine Bürde sei. Die fünfte Strophe reaktiviert das Genre der Jeremiade und warnt vor dem apokalyptischen »judgment«, welches über dem Lande dräue und nur durch afro-amerikanische Kooperation mit dem Kolonisationsplan verhindert werden könne. Die letzte Strophe schließlich lässt noch einmal die Verheißung des Psalmisten anklingen, die Missionierung Afrikas werde ein Segen für Afrika, Amerika und den Rest der Welt sein: »What a blessing you'll prove, / On the African coast«.

Dass in diesem Lied nur wenige Andeutungen genügen, um die ihm zugrunde liegenden millennialistischen Diskurse zum Schwingen zu bringen, zeigt, wie verbreitet, ja möglicherweise sogar zum Klischee erstarrt dieses argumentative Muster bereits Ende der 1840er Jahre gewesen sein muss. Denn was sich auf den ersten Blick wie eine unverblühte Aufforderung an die Afro-Amerikaner zum Verlassen des Landes liest, ist in Wirklichkeit eine bittere Parodie auf die millennialistisch argumentierenden pro-kolonialistischen Lieder der Kolonisationsgesellschaften – die Liedsammlung *The Anti-Slavery Harp*, in welcher der »Colonization Song« 1848 (ohne Autorenangabe) erschien, wurde von dem afro-amerikanischen Schriftsteller und politischen Aktivisten William Wells Brown herausgegeben, einem geflohenen Sklaven und »Zugführer« der *Underground Railroad*, der ein entschiedener Gegner der Kolonisationsbewegung war.⁸

8 Doch auch die *Anti-Slavery Harp* enthält durchaus unironische, postmillennialistisch argumentierende Lieder, etwa »There's a Good Time Coming«: »There's a good time coming boys, / Wait a little longer. / We may not live to see the day, / But earth shall glisten in the ray / Of the good time coming; / Cannon balls may aid the truth, / But thought's a weapon stronger; /

Die anti-kolonialistische Haltung und Ironie des Textes treten umso deutlicher hervor, wenn man den »Colonization Song« gegen die Folie des Prä-Textes liest, auf dessen Melodie und Strophenform er basiert – wie viele Lieder jener Zeit fußt der »Colonization Song« auf einem bereits bestehenden Volkslied, »The Spider and the Fly«.⁹ Dieses Lied schildert das Werben einer Spinne, die versucht, eine Fliege in ihr Netz zu locken, indem sie ihr in vorgeblich gut gemeinten Worten schildert, wie kalt und unwirtlich es dort draußen in der freien Welt sei, wo die Fliege sich befindet. An der frischen Luft sei die Fliege schutzlos den Unbilden der Natur, dem »storm« und dem »chilly rain«, ausgesetzt – in ihrer Behausung, jener der Spinne, hingegen, sei es flauschig und sauber, und es werde der Fliege dort ganz prächtig ergehen, gleichwie einer Königin: »My floors are carpeted so nice with velvets soft and clean / So just walk in my little Fly, and I'll treat you like a Queen«. Die Fliege, so die Überzeugungsstrategie der Spinne, tue also gut daran, in ihren samtig-warmen »parlour« zu kommen, wie sie ihr Netz euphemistisch umschreibt: »Will you, will you [...] walk in, Mister Fly?«

»Will you, will you be colonized?« Spätestens hier, beim Refrain des Liedes, tritt die Analogie zwischen dem »Colonization Song« und »The Spider and the Fly« deutlich zutage. Die Kolonie Liberia entspricht dieser Analogie zufolge einem Spinnennetz, das den ehemaligen Sklaven mit gezuckerten Worten als neue Heimat schmackhaft gemacht werden soll – eine Heimat, die letztendlich aber nichts als Verderben bringen kann: In Liberia wären die Sklaven in eine neue Welt voller Gefahren verstrickt, gefangen wie eine Fliege im Netz, und möglicherweise bald Opfer ihrer feindlichen Umwelt. (Tatsächlich wurde ein Viertel der Siedler, die 1820 unter der Ägide der American Colonization Society

We'll win our battle by its aid, / Wait a little longer« (Brown 1971 [1848]: 41, meine Hervorhebung). Die hier formulierte Vorstellung, dass der Gedanke – und besonders der schriftstellerische Gedanke (»The pen shall supersede the sword, / [...] / In the good time coming«, heißt es in der zweiten Strophe) – eine performative Kraft habe, welche der von Waffen ebenbürtig oder sogar überlegen sei, findet sich auch häufig in Rap- und in Dub-Texten: »Some hav taken up de gun / An some take up de pen / Oppressors are aware of dis / An dey fear both of dem«, dichtet der britische *dub poet* Benjamin Zephaniah (Zephaniah 1992: 40); und der Rapper Eminem von der Detroit-Gruppe D-12 verkündet: »My words are weapons / I use 'em to crush my opponents« (D-12 2001).

- 9 Wie die meisten Volkslieder ist »The Spider and the Fly« in mehreren voneinander abweichenden Versionen überliefert. Meine Zitation folgt der 1847, ein Jahr vor Erscheinen des »Colonization Song«, gedruckten Fassung von Jesse Hutchinson und Samuel O. Dyer (Hutchinson/Dyer 2005 [1847]).

versuchten, auf dem Territorium des späteren Liberia zu siedeln, binnen kürzester Zeit vom Gelbfieber dahingerafft.)

Doch wie die Fliege in der Fabel von »The Spider and the Fly« haben die ehemaligen Sklaven prinzipiell die Freiheit zur eigenen Entscheidung: Die Spinne kann die Fliege nicht dazu zwingen, in ihr Netz zu kommen, sie ist an ihre eigenen klebrigen Fäden gebunden wie die Kolonisations-Agitatoren an ihre falschen millennialistischen Versprechungen; es gilt also, diese argumentativen Fäden zu entwirren, die wahren Beweggründe hinter den honigsüßen Worten der Spinnen dieser Welt zu entdecken. Im Volkslied lässt sich die Fliege von der Spinne einlullen und gerät in deren tödlich-seidige Umarmung – die befreiten Sklaven hingegen sollten dies nicht tun, wie die letzte Strophe von »The Spider and the Fly« nahe legt. Denn die Moral, welche aus der Fabel von der Spinne und der Fliege gezogen wird, dürfte in den Ohren eines Amerikaners/einer Amerikanerin des 19. Jahrhunderts, welche/r den »Colonization Song« hörte oder sang, unweigerlich mitgeschwungen sein:

The moral here is very clear, and warns us to beware,
The lying and the flattering tongue, which charm but to ensnare;
And when temptation falsely says »Thou shalt not surely die,«
First call to mind this little song – of the Spider and the Fly.¹⁰

Man könnte den »Colonization Song« daher, in Anverwandlung der Terminologie Gérard Genettes, als musikalisches oder orales »Palimpsest« begreifen: als einen gesungenen Text, hinter und zwischen dessen Worten immer wieder ein älterer Intertext durchschimmert, ein Prä-Text, der die Lektüre des neuen Liedes mitsteuert und ihm gleichsam »aus dem Hinterhalt« neue Bedeutungsebenen hinzufügt (vgl. Genette 1993).¹¹

10 Die Spinne als *temptation*, also als personifizierte »Versuchung« oder als Satan zu verstehen, hat im puritanischen Denken eine Tradition, die auf ein berühmtes conceit in Edward Taylors Gedicht »Upon a Spider Catching a Fly« zurückgeht: »This Frey seems thus to us. / Hells Spider gets / His intrails spun to whip Cords thus / And wove to nets / And sets. // To tangle Adams race / In's stratigems / To their Destructions, spoil'd, made base / By venom things / Damn'd Sins« (Taylor 1960: 465).

11 Der Begriff »Palimpsest«, der sich von dem griechischen *palin-psestos*, »Wieder-Abgeschabtes«, herleitet, stammt ursprünglich aus der Handschriftenkunde und beschreibt das im Mittelalter gängige Verfahren, bereits beschriebene Pergamente wegen ihres hohen Preises wieder zu verwenden, nachdem sie mechanisch gereinigt wurden – hinter dem »aktuellen«, scheinbar dominanten Text können auf solchen Pergamenten mithin immer wieder andere, ältere Texte hervorscheinen. Während sich der Inhalt dieser Texte von jenem des »Haupttextes« wesentlich unterscheiden kann, handelt es sich bei dem von mir anhand des »Colonization Song« beschriebenen

Gleichzeitig bedient sich der »Colonization Song« einer weiteren subversiven Strategie, wie sie für den afro-amerikanischen Diskurs kennzeichnend und bis heute prägend ist, und welche daher im Folgenden kurz umrissen werden soll: die Figur des »Signifyin(g)«.

»Signifyin(g)«

»Signifyin(g)« ist laut Henry Louis Gates, Jr., der diesem literarischen und kulturellen Phänomen eine ausführliche Studie gewidmet hat, *die afro-amerikanische Redeweise schlechthin*: »the black trope of tropes, the figure for black rhetorical figures« (Gates, Jr. 1988a: 51). Es ist der Ausdruck und das Ergebnis einer politischen und semantischen Konfrontation zwischen zwei »Paralleluniversen«, zwischen weißem und schwarzem amerikanischem Englisch (vgl. ebd.: 45). Es äußert sich in Wortspielen, Witzen, Beleidigungsritualen – wie dem im Rap so häufigen *dissing* missliebiger Konkurrenten –, in rhetorischen Ausweichmanövern und verdeckten Kommentaren (vgl. Abrahams 1964: 41-63). Es ist sowohl ein wichtiger Topos als auch die dominante formale Strategie afro-amerikanischer Texte, und zugleich für Gates, Jr. die zentrale Metapher für eine afro-amerikanische Literaturgeschichtsschreibung (vgl. Gates, Jr. 1988a: 89). Möglicherweise ist es diese Ubiquität, aufgrund derer das Phänomen des Signifyin(g) so schwer zu fassen ist.

Der Begriff leitet sich von einer prominenten Figur aus der afro-amerikanischen Erzähltradition her, dem so genannten »Signifying Monkey«, dessen Hauptcharakteristika sich auf eine mythologische Figur aus afrikanischen Erzähltraditionen, den Halbgott Esu-Elegbara zurückführen lassen (vgl. ebd.: 56, 53, 4-6). Der Signifying Monkey trat vermutlich bereits zu Zeiten der Sklaverei in einer Vielzahl afro-amerikanischer Erzählungen auf, meist in Kombination mit »dem Löwen« (als König der Tiere und damit Inbegriff einer politischen Machtinstanz) und »dem Elefanten« (dem einzigen Tier, das – zumindest innerhalb dieser fabelhaften *ménage a trois* – dem Löwen kräftemäßig überlegen ist). Da der Affe sowohl von seiner politischen Stellung als auch seinen physischen Kräften her das schwächste dieser drei Wesen darstellt, ist er zum Überleben auf seine Gabe zur listigen und uneigentlichen Rede, eben seine Fähigkeit zum *signifying* angewiesen (vgl. ebd.: 55). Wie sein Vorfahre Esu-Elegbara ist der Signifying Monkey ein *trickster*, ein großer Rhetoriker

Phänomen um Intertextualität im engeren Sinne: um die »effektive Präsenz eines Textes in einem anderen«, eine fragmentarische und nicht deklarierte Entlehnung, welche der/die Leser/in nur erkennt und versteht, wenn ihm/ihr der entsprechende Intertext bekannt ist (Genette 1993: 10).

und ein Großmaul, ein Prediger und ein Prahlhans, ein Held und ein Hasenfuß, Machtloser und Manipulator zugleich.

Ähnlich seiner Persönlichkeitsstruktur ist auch die spezifische Art des Affen, sich verbal auszudrücken, von Ambivalenz und Vielschichtigkeit gekennzeichnet. Gates, Jr. nennt eine lange Liste möglicher Synonyme für *signifying* – eine Aufzählung, die jedoch, wie er betont, keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erhebt:

talking shit, woofing, spouting, mucky muck, boogerbang, beating your gums, talking smart, putting down, putting on, playing, sounding, telling lies, shag-lag, marking, shucking, jiving, jitterbugging, bugging, mounting, charging, cracking, harping, rapping, bookooing, low-rating, hoorawing, sweet-talking, smart-talking [...]« (ebd.: 77-78, Kursivierung im Original)

Dass Gates, Jr. auch »rapping« in seiner Liste sinnverwandter Wörter aufführt, ist bezeichnend: Signifyin(g) ist, wie wir sehen werden, eines der wichtigsten Stilmittel des Rap, jener oralen Kunstform, die der Rapper Ice-T als »The Art of Shit Talkin'« bezeichnet hat (Ice-T 1995: 94). Die meisten Wörter, die Gates, Jr. als mögliche Synonyme nennt, lassen sich kaum adäquat übersetzen, da sie die Tätigkeit des Signifyin(g) bildhaft-metaphorisch umschreiben (zum Beispiel *beating your gums*, etwa »das Zahnfleisch schlagen«) oder lautmalerisch nachbilden (zum Beispiel *mucky muck*, eine schnelle und repetitive Abfolge eines Bilabial-, Guttural- und Dentallauts, welche die Sprechwerkzeuge Lippen, Gaumen, Zunge, Zähne in sinnfreiem, aber virtuosem Gebrauch vorführt). Durch diese beiden sprachlichen Strategien – Metaphorik und Onomatopoesie – sind bereits wichtige Kennzeichen des Signifyin(g) performativ umgesetzt: Sprechakte im Gestus des Signifyin(g) sind nicht nur häufig spielerisch und lautmalerisch, sie sind auch in höchstem Maße selbstreferentiell, verweisen immer wieder, sowohl formal als auch inhaltlich, auf sich selbst als Sprechakte; sie heben also, mit Roman Jakobson, die »metasprachliche« und die »poetische Funktion« der Rede hervor (vgl. Jakobson 1987: 62-94).

Da das Signifyin(g) äußerst sensibel für sprachliche Codes und die darin verpackten Botschaften ist, weist es oft auch Charakteristika der Parodie und des Pastiche auf – metatextuelle Strategien, welche bestehende sprachliche Muster wiederholen, um sie in der Wiederholung neu zu verorten und dadurch ihre ideologische und historische Kontingenz hervortreten zu lassen:

[T]he Monkey's language of Signifyin(g) functions as a metaphor for formal revision, or intertextuality, within the Afro-American literary tradition. [...] But

black formal repetition always repeats with a difference, a black difference that manifests itself in specific language use. And the repository that contains the language that is the source – and the reflection – of black difference is the black English vernacular tradition. (Gates, Jr. 1988a: xxi-xxiii, meine Hervorhebung)

Die Denkfigur der mutierten Wiederholung, die Gates, Jr. hier entfaltet, ähnelt in Grundzügen Homi Bhabhas Definition der Hybridität (»the trace of what [...] is not repressed but *repeated as something different*« [Bhabha 1994: 111]), lässt jedoch, anders als Bhabhas Konzept, die Konsequenzen für das dominante, narzisstische Subjekt, welches sich im Zerrspiegel seiner Wiederholung nicht mehr erkennen kann, außer Acht. Gates, Jr. geht es vielmehr um die Etablierung einer afro-amerikanischen Differenz-Sprache – sprachliche Hybridität gerinnt bei ihm gewissermaßen zu einer Gegensprache, durch welche wiederum eine neue Binarität eröffnet wird.

Darüber hinaus gilt Gates, Jr.'s Interesse vor allem der Eigenständigkeit dieser linguistischen wie auch narrativen Tradition: Die »vernacular tradition«, mithin besonders die afro-amerikanische *orature*, wird von ihm als Quelle und Ausdruck der spezifisch schwarzen Differenz benannt.¹² Der Ursprung in der mündlichen Tradition ist auch der Grund, weshalb Gates, Jr. – in Anlehnung an Derridas idiosynkratische Schreibweise des Wortes *différance* – den Buchstaben *g* einklammert; dieser Laut wird und wurde von afro-amerikanischen Sprechern, und damit, so mutmaßt Gates, auch von den »Erfindern« des Signifyin(*g*), häufig nicht ausgesprochen: *signifyin'*. Das eingeklammerte (*g*) verweist so auf den Ursprung des Signifyin(*g*) in einer nicht-schriftlichen Kultur:

[This convention] enables me to recall the fact that whatever historical community of Afro-Americans coined this usage [of the word *signifying*] did so in the vernacular as spoken, in contradistinction to the literate written usages of the standard English [...] term. [...] The absent *g* is a figure for the Signifyin(*g*) black difference. (Gates, Jr. 1988a: 46)

12 Gerade im zur oralen Kunstform erhöhten *vernacular* des Rap findet, wie Judith Butler bemerkt, eine wütende »repetition with a difference« statt, deren Zitat-Charakter (als Wiederholung und Neu-Kontextualisierung rassistischer *hate speech*) allerdings leicht missverstanden werden kann: »Die aggressive Wiederaneignung verletzenden Sprechens in der Rap-Musik [...] wird zum Ort einer traumatischen Neuinszenierung der Verletzung, aber einer, in der die sprachlichen Ausdrücke nicht nur in konventioneller Weise bedeuten oder mitteilen, sondern selbst gerade in ihrer sprachlichen Konventionalität als Beispiele von Diskursivität vorgebracht werden und damit auch als wirkungskräftig und arbiträr, widerständig und offen für weitere Verwendungen« (Butler 1998: 143-144).

Obwohl die ersten historisch überlieferten Beispiele für den »usage«, also für die spezifisch afro-amerikanische Verwendung des Verbs *to signify*, vom Anfang des 20. Jahrhunderts stammen, mutmaßt Gates, Jr., dass ein Signifyin(g) *avant la lettre* bereits zu Zeiten der Sklaverei stattgefunden habe: »[B]lack people have been Signifyin(g), without explicitly calling it that, since slavery, as we might expect« (ebd.: 68). Zu dieser Zeit konnte Signifyin(g) etwa der geheimen Weitergabe von Informationen dienen – dies ist eine zentrale Bedeutung, welche Claudia Mitchell-Kernan diesem Begriff zuweist: »Signifying [...] refers to a way of encoding messages or meanings which involves, in most cases, an element of indirection« (Mitchell-Kernan 1999: 309). So wurde beispielsweise die verdeckte Bedeutung des Spirituals »Steal Away to Jesus« – der Hinweis, dass abends ein geheimes Treffen stattfinden werde – von einem ehemaligen Sklaven als Akt der »signification« bezeichnet: »When de niggers go round singin' 'Steal Away to Jesus,' dat mean dere gwine be a 'ligious meetin' dat night. Dat de sig'fication of a meetin'. De masters 'fore and after freedom didn't like dem 'ligious meetin's, so us natcherly slips off at night [...]« (zitiert in Gates, Jr. 1988a: 68).

Die »wahre«, verborgene Bedeutung des Liedes konnte demnach nur von Zuhörer/innen entschlüsselt werden, welche über das gleiche »cultural endowment« (White 1978: 49), über die gleichen kulturellen Codes verfügten wie der/die Sprecher/in beziehungsweise Sänger/in. In den Worten von Mitchell-Kernan: »Meaning conveyed is not apparent meaning. Apparent meaning serves as a key which directs hearers to some shared knowledge, attitudes, and values or signals that reference must be processed metaphorically« (Mitchell-Kernan 1999: 321). Das Ziel einer solchen Form des Signifyin(g) wäre also, einen Teil der Zuhörerschaft – etwa die Sklavenhalter oder ihre Kollaborateure – durch die Verwendung uneigentlicher Rede von der Kommunikation auszuschließen.

Neben solchen klandestinen Kommunikationsformen existierten jedoch bereits zu Zeiten der Sklaverei sehr viel aggressivere Formen des Signifyin(g) – Sprechweisen, welche sich ebenfalls durch »indirection« und »metaphorical reference« auszeichneten, deren Ziel es jedoch war, durchaus von allen Hörer/innen verstanden zu werden (ebd.: 320). Diese »expressiven« Formen des Signifyin(g), wie Thomas Kochman sie nennt, sollten Gefühle der Scham oder Schande hervorrufen und die angesprochene Zuhörerschaft in ihrem Selbstwertgefühl erschüttern (vgl. Kochman 1972: 258). Die Überlegungen zur rhetorischen Funktion der Ironie, welche Frederick Douglass in seiner 1852 in Rochester, New York gehaltenen Rede »What to the Slave Is the Fourth of July?« anstellte, können möglicherweise als Aufruf zu einer solchen Form des aggressiven

und expressiven Signifyin(g) gelesen werden (auch wenn Douglass selbst den Begriff nicht verwendet):

At a time like this, *scorching irony*, not convincing argument, is needed. Oh! had I the ability, and could I reach the nation's ear, I would to-day pour out a *fiery stream of biting ridicule, blasting reproach, withering sarcasm, and stern rebuke. For it is not light that is needed, but fire; it is not the gentle shower, but thunder. We need the storm, the whirlwind and the earthquake.* The feeling of the nation must be quickened; the conscience of the nation must be roused; the propriety of the nation must be startled; the hypocrisy of the nation must be exposed; and its crimes against God and man must be denounced. (Douglass 1993: 144-45, meine Hervorhebungen)¹³

Nicht Argumente, sondern *scorching irony*, »sengende Ironie«, ist nach Douglass' Ansicht vonnöten, um das weiße Amerika von der Grausamkeit und Ungerechtigkeit der Sklaverei zu überzeugen, und um es darüber hinaus vor dem Zorn Gottes zu bewahren – auch der politische Redner Douglass beherrscht das Genre der Jeremiade: »And let me warn you that it is dangerous to copy the example of a nation [das alttestamentarische Ägypten, F.W.] whose crimes, towering up to heaven, were thrown down by the breath of the Almighty, burying that nation in irrecoverable ruin!« (ebd.: 142).

Denn was bedeutet der amerikanische Unabhängigkeitstag für die Sklaven? Er ist laut Douglass im wahrsten Sinne des Wortes eine Apokalypse, eine Offenbarung: »a day that *reveals* to him [the slave], more than all other days in the year, the gross injustice and cruelty to which he is the constant victim« (ebd.: 145, meine Hervorhebung). Die Sprache, in der es möglich sein könnte, diese Einsicht an die weißen Amerikaner weiterzugeben und Letztere so aus ihrem selbstgerechten Schlaf wachzurütteln, kann daher auch nur eine Sprache von apokalyptischer Gewalt sein: Es sind vor allem Metaphern des Verbrennens und von Naturkatastrophen, mit welchen Douglass die rhetorischen Fähigkeiten des idealen

13 Douglass' Glaube an die überzeugende Kraft der (Rede-)Kunst, welche mehr auszurichten vermag als trockene Argumente, scheint Positionen des amerikanischen Pragmatismus vorwegzunehmen; vgl. etwa Richard Rortys Entwurf einer »liberalen Utopie«, in welcher der Kunst die Aufgabe zukommen soll, unsere Sensibilität für das Leiden anderer zu schärfen: »Der Prozeß, in dessen Verlauf wir allmählich andere Menschen als »einen von uns« sehen statt als »jene«, hängt ab von der Genauigkeit, mit der beschrieben wird, wie fremde Menschen sind, und neubeschrieben, wie wir sind. Das ist eine Aufgabe nicht für Theorie, sondern für Sparten wie Ethnographie, Zeitungsberichte, Comic-Hefte, Dokumentarstücke und vor allem Romane« (Rorty 1999: 16) – und auch für Lieder und Rap-Texte, wie man ergänzen könnte.

politischen Propheten kennzeichnet. Neben der sengenden Ironie müsse der Redner einen Feuerstrom des Hohns (»a fiery stream of biting ridicule«) ausgießen und die Zuhörer mit seinem Sarkasmus (»withering sarcasm«) zum Verdorren bringen; nicht Licht, sondern Feuer, kein milder Regen, sondern Donner, Wirbelsturm und Erdbeben müssten entfacht werden.

Um das »Neue Ägypten« von seinem Weg ins Verderben abzubringen, bedarf es Douglass zufolge also einer Sprache, welche die apokalyptischen Plagen performativ vorwegnimmt, einer Rhetorik, welche die bevorstehenden Strafen spürbar macht, um doch gleichzeitig, in einer gegenläufigen Bewegung, ihre katastrophale Wahrwerdung überflüssig zu machen – es bedarf, kurz gesagt, eines wahrhaft apokalyptischen Signifyin(g). Um ein Lied, welches Strategien des Signifyin(g) mit der Sprache der Apokalypse zu einem sengenden Aufruf gegen Sklaverei, euro-amerikanische Selbstgefälligkeit und die Scheinheiligkeit des afrikanischen Kolonialismus verdichtet, geht es im folgenden Abschnitt.

Anti-Colonization Songs!

Der ehemalige Sklave Joshua Simpson aus Zanesville, Ohio, gilt als der produktivste Lied-Dichter der Abolitionismus-Bewegung. Er war vermutlich der einzige Abolitionist, der die von ihm herausgegebenen Liedersammlungen – insgesamt drei an der Zahl – ausschließlich mit eigenen Stücken füllte; fünfundfünfzig abolitionistische Lieder sind aus seiner Feder überliefert (vgl. Eaklor 1988: xxvii). Die meisten von ihnen beschreiben die Qualen der Sklaverei oder die Aktivitäten der *Underground Railroad* (an der Simpson vermutlich aktiv als »conductor« beteiligt war); andere enthüllen die wahren Motive hinter der afrikanischen Kolonisationsbewegung. Allerdings tun sie dies weitaus direkter und drastischer als der oben diskutierte »Colonization Song« – »scorching irony« und »withering sarcasm« gehören zu ihren wichtigsten Stilmitteln. Dies gilt vor allem für das Lied »Come to Old Liberia« aus dem Jahr 1854:

O! don't you hear the white man singing?
Hear ye what they say?
Like a thousand mighty trumpets ringing,
All through America.
Ho! all of you despised, black »niggers,«
Turn your eyes this way –

No longer wear your galling fetters –
Come away to Africa.

Cold wind and snow will not upbraid you,
On that pleasant shore;
Nor never will the white man there degrade you
Freedom you'll enjoy evermore.
Why will you tarry here any longer?
Why not haste away?
Know ye not your chains are growing stronger
Stronger every hour you stay.

O! how our hearts for you are swelling,
With our enterprise,
How we feel for you there is no telling,
O, darkey now be wise.
This is a land of milk and honey,
Now to you we show,
And we will give you clothes and money,
Go, Darkey; we say go!

There you can raise the big sweet potatoes
And great fields of rice,
There you can see the big Alligators,
And every other thing that's nice.
There you'll always be befriended,
Rest from all your toils,
Then when your days on earth are ended,
Die upon your native soil.

There you can cut a fine great figure,
Swell like big, black toads,
No one will dare to call you »nigger,«
Neither need you work on the roads;
There you can wear the high-standing collars
And the long-tailed blue,
All your pockets will be chuck full o' dollars,
O! Darkey, who then cut you? (Eaklor 1988: 14-15)

Auch bei diesem Lied liefert der mutmaßliche musikalische Prä-Text, die zugrunde liegende Melodie, auf die es gesungen wurde, einen ironischen Kommentar zum Text. Es handelt sich um das Lied »Massa's in the

Cold, Cold Ground«, welches die (vorgebliche?) Trauer einiger Sklaven beschreibt, die ihren Herrn an den grimmigen Schnitter verloren haben und nun zu einem Leben ohne die Stimme ihres geliebten »Massa« verdammt sind. So groß ist der Kummer der Sklaven über diesen Verlust, dass sie vor lauter Tränen nicht mehr arbeiten können; doch immerhin findet ihre Trauerarbeit im Frühling statt, und die Beschreibung der Kon-dolenzzeit trägt daher eher paradiesische Züge:

Now de orange tree am blooming

On de sandy shore,

Now de summer days am coming,

Massa neber calls no more. (»Massa's in the Cold, Cold Ground« 2003)

Während dieses Lied erkennbar in einer (klischeehaft restringierten) Form des African American Vernacular English (AAVE) verfasst ist – typisch hierfür sind etwa die Verwendung der ersten anstelle der dritten Person Singular sowie die Verschleifung des [ð] in der Initialposition zu einem weichen [d] –, ist das Lied »Come to Old Liberia« weitestgehend im Standard American English notiert. In den ersten vier Zeilen adressiert der Sprecher des Liedes – aufgrund seiner emotionalen »Komplizenschaft« mit den angeredeten »darkies« vermutlich selbst ein Afro-Amerikaner – seine Zuhörer/innen und charakterisiert jene Stimme, welche im gesamten weiteren Verlauf des Textes zitiert werden wird: die Stimme eines *stock characters*, der pauschal als »the white man« bezeichnet wird und emblematisch für eine unbestimmte Anzahl von Euro-Amerikanern steht (»Hear ye what *they* say?«).

Die Stimme dieses »weißen Mannes«, so der Sprecher, erschalle über dem gesamten Kontinent, und sie sei von apokalyptischer Wucht: »Like a thousand mighty trumpets ringing«, wie die Stimme jenes Engels der Apokalypse, welche den Visionär Johannes zu Beginn der Offenbarung in religiöse Ekstase versetzt (»the first voice which I heard was as it were of a trumpet talking with me [...]. And immediately I was in the spirit« [Rev 4: 1-2]) soll sie klingen, nur tausendmal lauter – an einem solchen Anspruch muss auch der beste Sänger scheitern. Dies ist offensichtlich eine ironische Übertreibung, sie »markiert« den folgenden Text als uneigentliche Rede; Claudia Mitchell-Kernan bezeichnet diese Strategie der gebrochenen Wiedergabe daher auch als *marking*:

The marker attempts to replay a scene for his hearers. He may seek to give the implications of the speaker's remarks, to indicate whether the emotions and affect displayed by the speaker were genuine or feigned – in short, to give the audience the full benefit of all the information he was able to process by virtue of

expressive or context cues imparted by the speaker. (Mitchell-Kernan 1999: 327)

Die hyperbolische Beschreibung der Stimmgewalt des »weißen Mannes« schürt natürlich den Verdacht, es könne sich bei den folgenden Versprechungen eher um blechern-hohle Worte denn um »genuine emotions« handeln. Und das hohe Register, in welchem diese Versprechungen dann verkündet werden – eine Sprechhaltung, die nicht einmal vor Pathos-Formeln wie »How we feel for you there is no telling« Halt macht – bestätigt diesen Verdacht voll und ganz; umso mehr, als auch dem selbstlosen angelsächsischen Pro-Kolonialisten immer wieder ein rassistisches »nigger« oder »darkey« entrutscht.

Der weiße Sprecher, dessen Emotionen somit als »feigned« markiert worden sind, preist wieder einmal Afrika als millennialistisches »land of milk and honey«: als einen Ort, an dem es immer warm ist, an dem keine Sklaverei und kein Rassismus herrschen, und wo selbst Großreptilien keine Gefahr darstellen, sondern nur Objekte der ästhetischen Betrachtung sind und verniedlichend als »nett« deklariert werden: »There you can see the big Alligators, / And every other thing that's nice«. Dieses Reich Gottes auf Erden sei überdies die »native soil«, das eigentliche Heimatland der Afro-Amerikaner, wo sie nach dem Konzept des »romantic racialism« »hingehören«. Anders als in den USA, wo das Bedürfnis vieler Sklaven, sich an Feiertagen nach europäischem Vorbild festlich zu kleiden, als unstatthafte Mimikry verhöhnt wurde, dürfen sie dort daher auch, wenn sie wollen, mit gestickter Halskrause (»high-standing collar«) beziehungsweise im blauen Sonntagsrock herumstolzieren (der afro-amerikanische Mochtgegn-Dandy im »long-tailed blue« gehörte zum festen Bestandteil der *minstrel shows*, jener rassistischen Variété-Veranstaltungen der 1830er und 1840er Jahre, bei denen Weiße mit kohlegeschwärzten Gesichtern die Lieder und vermeintlichen Eigenheiten der Afro-Amerikaner parodierten). In Liberia seien also alle Wünsche, die man als *freedman* hegen könne, erfüllbar – worüber sich der Schwarze denn immer noch beklage, möchte die weiße *persona* daher abschließend wissen: »Darkey, who then cut you?«

Das Lied endet mit dieser offenen Frage, zu der sich das Publikum – knapp hundert Jahre vor Brechts *Der gute Mensch von Sezuan*, aber ohne dessen explizite Anweisung zum Weiterdenken – »selbst den Schluß« suchen musste (Brecht 1964: 144). Der stellvertretend für alle befreiten Sklaven angesprochene »Darkey« bleibt die Antwort schuldig – vermutlich würde sie aber ähnlich lauten wie die Schlussworte eines anderen Liedes von Joshua Simpson, »Old Liberia Is not the Place for Me«:

And old Liberia
Is rather far away:
I'd rather find a peaceful home
In Old America! (Eaklor 1988: 12)

Mit einer solchen ablehnenden Haltung der afrikanischen Kolonisationsbewegung gegenüber befand sich Simpson in der Gesellschaft so herausragender afro-amerikanischer Denker wie Richard Allen und David Walker. Richard Allen, der Präsident der American Society of Free Persons of Colour, verwehrte sich in seiner Ansprache bei der Gründungsversammlung der Gesellschaft 1830 gegen den Anspruch, die früheren Sklaven sollten durch ihre Expatriation die Sünden der Vereinigten Staaten wiedergutmachen:

[O]ur forlorn and deplorable situation earnestly and loudly demands of us to [...] pursue all legal means for the speedy elevation of ourselves and brethren to the scale and standing of men. And in pursuit of this great object, [...] the African Colonization Society is the most prominent: Not doubting the sincerity of many friends who are engaged in that cause; yet we beg leave to say, that it does not assist in this benevolent and important work. (Allen 1971: 106)

Der militante Abolitionist und erklärte Bewunderer Richard Allens, David Walker, argumentierte in seinem berühmten *Appeal to the Coloured Citizens of the World* noch weitaus radikaler, und er unterfütterte seine Argumente gegen die afrikanische Kolonisation im besten Jeremiaden-Duktus mit einer apokalyptischen Drohkulisse:

America is more our country, than it is the whites – we have enriched it with our *blood and tears*. The greatest riches in all America have arisen from our blood and tears:– and will they drive us from our property and homes, which we have earned with our *blood*? They must look sharp or this very thing will bring swift destruction upon them. The Americans have got so fat on our blood and groans, that they have almost forgotten the God of armies. But let them go on. (Walker 1965: 131; vgl. ebd.: 77, 104, 108, 111)

Und nicht nur das – Walker legte auch nahe, dass die apokalyptische Strafe für die Sklaverei und die afrikanische Kolonisation nicht nur »von oben« kommen könne, sondern, mit Gottes Hilfe, auch aus den Reihen der Sklaven selbst: »Remember Americans, that we must and shall be free and enlightened as you are, will you wait until we shall, under God, obtain our liberty by the crushing arm of power? [...] God will deliver us

from under you. And wo, wo, [*sic*] will be to you if we have to obtain our freedom by fighting« (ebd.: 137).

In solcher Schärfe und Radikalität war die Forderung nach einer vollständigen und sofortigen Sklavenemanzipation nie zuvor formuliert worden und, wie Ruth Bloch argumentiert, in Verbindung mit millennialistischer Rhetorik auch nicht denkbar gewesen:

Given the unlikelihood and general fear of complete emancipation, it is not surprising that [...] clerical and free black opponents of slavery [in the 1790's, F.W.] regarded millennial prophecy more as a consolation for the faithful than as a stimulus for direct institutional change. [...] It was only decades later, among the radical abolitionists of the 1830's and 1840's, that millennial symbolism finally came to infuse arguments for total and immediate emancipation. (Bloch 1985: 185)

Die Verlagerung der apokalyptischen Kräfte aus der Sphäre der Transzendenz in den Bereich innerweltlicher Handlung, welche Walker vornimmt, stellt dabei eine entscheidende Akzentverschiebung dar: Sie ruft ins Bewusstsein, dass hinter der quietistisch-abwartenden Fassade des Prämillennialismus (»Der Messias wird kommen, um unsere Widersacher zu bestrafen, wir brauchen also nur abzuwarten«) stets auch das Potential revolutionärer Agitation schlummert – tatsächlich führte der Sklave Nat Turner kurz nach dem Erscheinen von Walkers *Appeal* einen blutigen Aufstand gegen weiße Farmer in Virginia, nachdem er endzeitliche Visionen der Schlacht von Armageddon empfangen und als Zeichen der Befreiung interpretiert hatte (vgl. [Turner] 1966: 136-137).¹⁴ Dennoch, so Walker, sei die Apokalypse vermeidbar – allerdings nur, wenn die wei-

14 Wie Eugene D. Genovese gezeigt hat, handelte es sich bei dem von »Ole Prophet Nat« geführten Sklavenaufstand allerdings nur um eine Ausnahme von der Regel – Genovese führt die eher unbedeutende Anzahl von Aufständen auf das Fehlen einer militanten millennialistischen Tradition unter den Sklaven zurück: »The lack of a politically militant millennial and prophetic tradition helps explain the limits of the revolutionary impulse among the slaves, for there have been few more dreaded and deadly messages preached to the wretched of the earth than those which have begun, »It is written ... but I say unto you ...«« (Genovese 1974: 273). Für dieses Fehlen einer militanten millennialistischen Tradition nennt Genovese mehrere Gründe: Zum einen hätten die Sklaven keine entwickelte kulturelle Entität gebildet, eine Einheit also, deren Bedrohung durch die dominante Kultur wie zu anderen geschichtlichen Momenten zur Entstehung eines militanten Millennialismus hätte führen können (vgl. ebd.: 274). Zum anderen sei die westafrikanische Zeitvorstellung, insoweit sie in der Eschatologie der afro-amerikanischen Sklaven fortlebte, nicht linear wie in der jüdisch-christlichen Tradition, sondern zyklisch – »the religious tradition cannot therefore readily provide for an apocalypse« (ebd.: 275).

Ben Amerikaner sich endlich ihrer Vorurteile gegen die Afro-Amerikaner entledigten und von ihrem Vorhaben abrückten, diese aus ihrem eigentlichen Heimatland, den USA, zu verbannen: »Throw away your fears and prejudices then, and enlighten us and treat us like men, [...] and tell us no more about colonization, for America is as much our country, as it is yours« (Walker 1965: 137).

Ausblick

Neben solch flammenden Liedern und Schriften, die sich gegen die afrikanische Kolonisation wandten, gab es allerdings auch immer wieder Stimmen innerhalb der afro-amerikanischen Community, welche sich *für* eine Auswanderung nach Afrika aussprachen und ihre Argumente millennialistisch zu untermauern wussten. Eine der wichtigsten gehörte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dem methodistischen Prediger Henry McNeal Turner – »probably the most important spokesman for African repatriation until the advent of Marcus Garvey«, wie Wilson Jeremiah Moses schreibt (Moses 1990: 165). Turner wurde 1834 als Sohn freigelassener Sklaven geboren, trat 1858 in die African Methodist Episcopal Church ein und wurde wenige Jahre darauf als erster afro-amerikanischer Pfarrer im amerikanischen Bürgerkrieg zum Militärkaplan ernannt. In seinem apokalyptischen Denken war er stark von Hollis Read – dem Autor des Buches *The Coming Crisis of the World* (1861) – sowie von dem Prediger William Miller beeinflusst, der zweimal erfolglos das Ende der Welt vorausgesagt hatte, zuerst für das Jahr 1843, dann für das Jahr 1844 (vgl. Angell 1992: 42-25; Lamm 1998: 78).¹⁵

Mit Read stimmt Turner in der Annahme überein, dass um das Jahr 1866 herum »dreadful calamities« die Erde heimsuchen, diese aber schließlich gereinigt, ja im wahrsten Sinne des Wortes vollendet zurücklassen würden (Turner 1862: 1). Anders als Read, aber mit Miller glaubte Turner, dass diese Vollendung in einem Ausgleich der sozialen Verhältnisse, in einer Nivellierung innerweltlicher Hierarchien bestehen werde; so schrieb er am 12. Juli 1862 in der Zeitung der African Methodist Episcopal Church, dem *Christian Recorder*:

15 Zur Verbreitung seiner apokalyptischen Kalkulationen hatten William Miller und seine Anhänger sich sowohl der aus der Erweckungsbewegung bewährten Form des *camp meeting* als auch der Massenmedien bedient: Zeitschriften wie *The Midnight Cry* und *Signs of the Times* machten Millers Ansichten populär, und Anfang der 1840er Jahre hatte er ungefähr 150 000 Anhänger um sich gesammelt. Das zweimalige Ausbleiben der Parousie sollte schließlich als »Great Disappointment« in die Geschichte des nord-amerikanischen Millennialismus eingehen (vgl. Everett 1994).

Now Miller saw, both from the indexes of prophecy and the prognostication of transpiring events, that the world was on the eve of some great mutation, which should rock nations and convulse societies in every human sphere. He saw [...] that God was about to sever the distinction which split the social order of humanity, by placing them upon a platform of more equality and unanimity. (ebd.)

Diese »equality« bezieht Turner explizit auf die Situation der amerikanischen Sklaven: »[T]he great revolution which is to rack the earth and convulse the nations about the year 1866, is the liberation of the oppressed« (ebd.). Aber die »indexes of prophecy«, die Zeichen, welche auf das große Ereignis hinweisen, sind bei ihm vor allem destruktiver, prämillennialistischer Natur: Es sind die Misserfolge der Truppen der Nordstaaten – die Niederlage von Bull Run, der Fall von Lexington –, in welchen sich laut Turner der Zorn Gottes über die Jahrhunderte lange Komplizenschaft fast aller Amerikaner mit der Institution der Sklaverei entlädt: »Abraham Lincoln and not Jeff. Davis becomes the Pharaoh of the mystic Egypt (American slavery)« (ebd.).

Diese negative Bewertung des amerikanischen Präsidenten änderte sich im folgenden Jahr mit Lincolns Emanzipationserklärung, welche die postmillennialistischen Hoffnungen Turners wie auch vieler anderer Afro-Amerikaner beflügelte.¹⁶ Dennoch schien Turner nach 1864, so Stephen Ward Angell, von der Idee, das Gottesreich könne auf amerikanischem Boden errichtet werden, abgekommen zu sein: »[M]illennial glories had dipped behind the horizon« (Angell 1992: 47). In der Tat verortete Turner das Millennium in den Jahren nach dem Ende des Bürgerkriegs, von der amerikanischen Ostküste aus gesehen, weit hinter dem Horizont: 1891 reiste er nach Liberia, und die Art und Weise, wie Turner das Land an der Westküste Afrikas beschreibt, zeigt, welche große eschatologische Hoffnungen er in es setzte.

Vor seiner Ankunft, gesteht Turner, habe er von Liberia nicht allzu viel gehalten – nun jedoch schätze er das Land mehr als alle anderen Regionen der Erde: »[I]t is the richest region of the globe I ever saw. There is no place in the United States that will begin to compare with it«

16 Vgl. etwa Robert Purvis' Ansprache beim Jahrestreffen der American Anti-Slavery Society 1863, vier Monate nach Lincolns Emanzipationserklärung: »Mr. Chairman, this is a proud day for the »colored« man. For the first time since this society was organized, I stand before you a recognized citizen of the United States. [...] Sir, *old things are passing away, all things are becoming new.* [...] *The good time which has so long been coming is at hand.* I feel it, I see it in the air. [...] Our country is not yet free, but thank God for those signs of the times that unmistakably indicate that it soon will be« (Purvis 1972: 266-267, meine Hervorhebung).

(Turner 2003). Turner bekennt zwar, dass noch Verbesserungen nötig seien, um die Akklimatisation und das Einleben von Neuankömmlingen leichter zu machen; doch seien die natürlichen Grundvoraussetzungen dafür gegeben, dass Liberia das verheißene Paradies auf Erden werden könne: »Liberia is the easiest place to make a living on earth and is the most paradisaical [*sic*] spot in the world, all things considered. [...] Nature is lavish here with her stores« (ebd.). Es gebe eine so üppige Flora und Fauna und solch reiche Bodenschätze und geologische Grundvoraussetzungen, dass, wer bloß genügend »common sense« und »race pride« mitbringe, nur die Hälfte des Jahres arbeiten müsse, um sich ein elysisches Leben zu sichern:¹⁷ »It is the most perfectly watered region I have ever witnessed. [...] The water-power is inestimable – enough to run the machinery of the world! O that my race here had the skill to practicalize it. But that time will come in God's own good time – *for come it will if revelation be true*« (ebd., meine Hervorhebung).

Anders als sein Vorbild William Miller vermeidet es Turner, sich auf einen genauen eschatologischen Fahrplan festzulegen. »[T]he great error«, schreibt er, »into which both Miller and others [...] have fallen, is in attempting to define what this great consummation of things should be« (Turner 1862: 1). Doch wenn die Prophezeiung, dass Afrika in den Letzten Tagen seine Hände zu Gott ausstrecken werde, wahr sei, dann, so Turner, bestehe kein Zweifel, dass die Afrikaner durch den Erwerb neuer technischer Kenntnisse befähigt würden, Liberia in ein irdisches Paradies zu verwandeln – ein entferntes Echo von Samuel Hopkins' Vorstellung des Millenniums als einer Epoche der Erleuchtung des »dunklen Erdteils« sowie der Verbesserung seiner agrikulturellen Möglichkeiten.

Millennialistische Hoffnungen wie diese, aber auch unerfüllte Erwartungen in Bezug auf Verbesserung der Lebensumstände in den Vereinigten Staaten führten in den Jahrzehnten nach dem amerikanischen Bürgerkrieg immer wieder zu Ausbrüchen des so genannten »*Liberian fever*« unter der afro-amerikanischen Bevölkerung. Vor allem sozial schwache Afro-Amerikaner aus den Südstaaten versuchten, durch ihre Auswanderung der auch nach der Emanzipation anhaltenden Diskriminierung und rassistischen Verfolgung zu entkommen: »Rural, Southern blacks, especially, had an urgent desire to emigrate in order to escape violence and economic servitude. On the other hand, many blacks opposed emigration. Generally, these people were articulate, middle class,

17 Turners Appell an den »common sense« ruft Assoziationen an Thomas Paines gleichnamiges Traktat aus dem Jahre 1776 wach, welches das Recht der amerikanischen Kolonisten auf Loslösung vom Mutterland proklamiert hatte.

and more optimistic about their chances in America« (Williams 1996: 101).

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts hatten sich die Kräfte, die der afrikanischen Kolonisation ablehnend gegenüber standen, weitestgehend durchgesetzt – teils, weil zahlreiche Afro-Amerikaner bereits aus den Südstaaten in die Metropolen des Nordens emigriert waren, teils, weil den Emigrationswilligen nicht ausreichend Gelder oder Transportmittel zur Verfügung standen. Dennoch lebte der Gedanke an eine Rückkehr nach Afrika – in Anspielung auf den Vers des Psalmisten auch *Ethiopianism* genannt – weiter fort; nicht zuletzt in der afro-amerikanischen Literatur und *orature*, in Gedichten wie Bishop L.J. Coppins »Song of Africa« oder Paul Laurence Dunbars »Ode to Ethiopia«, welches in der Sprache der King James Bible und in millennialistisch-monumentalistischen Bildern die glänzende Zukunft des Kontinents besingt:

Go on and up! Our souls and eyes
Shall follow thy continuous rise;
Our ears shall list thy story
From bards who from thy root shall spring,
And proudly tune their lyres to sing
Of Ethiopia's glory. (Dunbar 1993: 16)

Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts sollte die Idee des Äthiopianismus in Gestalt der ausschließlich von Afro-Amerikanern betriebenen und finanzierten Schifffahrtlinie *Black Star Line* noch einmal praktische Früchte tragen; zugleich prägte der äthiopianistische Gedanke maßgeblich die um 1930 entstandene Religion des Rastafarianismus sowie die Ideologie der Nation of Islam, und der enorme Einfluss dieser beiden Bewegungen auf die afro-karibische respektive afro-amerikanische Populärkultur trug dazu bei, dass das Konzept des Äthiopianismus bis heute einen wichtigen Topos in zahlreichen Reggae- und Rap-Texten darstellt. Allerdings taucht *Ethiopia* oder »Afrika« in solchen Texten selten im Sinne einer konkreten geographischen oder politischen Größe auf, sondern eher als Mythos oder »millennialistisches Mnemotopia«: als ein Ort, der die Rückbesinnung auf ein »Goldenes Zeitalter« vor den Leiden der Middle Passage, der Sklaverei und der daraus resultierenden Diaspora gewährleistet, der aber auch als manifestes Symbol für die radikale Andersheit der Afro-Amerikaner steht, welche aus eben dieser Geschichte der Verschleppung und Unterdrückung erwächst.

So beschwört zum Beispiel der Reggae-Sänger Peter Tosh in dem Stück »Mama Africa« (1983) den Kontinent seiner Vorfahren als symbolische Mutter, der er paradoxerweise schon vor seiner Geburt entrissen

wurde (»They took me away from you, mama / Long before I was born« [Tosh 1990]), und fordert in dem Lied »African« (1977) von seinen schwarzen Zuhörern die Rückbesinnung auf einen afrikanischen Essentialismus:

Don't care where you come from,
As long as you're a black man, you're an African,
No min' your nationality,
You have got the identity of an African. (Tosh 1977)

Der New Yorker *performance poet* und Sänger Sharrif Simmons imaginiert in seinem Stück »Breathe« (1999) Afrika als »rich green mother« und fordert seine Zuhörer/innen in einer Art geführter Meditation dazu auf, sich auf eine mentale Reise nach Schwarzafrika zu machen; auf eine Fahrt, welche die mediale und diskursive Überformung Afrikas durch Hollywoodfilme und die Sprache der Kolonisatoren hinter sich lässt, um schließlich, in »Africa's core«, nicht zu Joseph Conrads »Herz der Finsternis« zu gelangen, sondern zur Wiege der Zivilisation, zur Heimat früher afrikanischer Hochkulturen – an einen arkadischen Ort, an dem das Überleben noch möglich sein könnte:

I want you
To follow me through
A deep jungle of bleeding trees
[...]
deep into Africa's core
[...]
deep where Indiana Jones wouldn't go –
deep where Humphrey Bogart wouldn't go –
[...]
pass [*sic*] the colony speak into
Bambara
Amarenia
Swahili speak
[...]
I want you
to follow me through
Dogon myths
And Akhan art
running deep
over your knees
up your thighs

over your neck and pass [sic] your eyes
 breathe
 breathe
 breathe in what's left
 to survive. (Simmons 1999: 59-60)

Für die HipHop-Gruppe Dead Prez erlaubt Afrika keine solchen eutopischen Assoziationen. Die Rückbesinnung auf ihre afrikanischen Wurzeln dient den beiden Rappern Stic.man und M-1 in ihrem Stück »I'm a African« (2000) vor allem der Abgrenzung gegenüber dem weißen Amerika – der stolzen Selbstbehauptung in einer Gesellschaft, welche eine dunklere Pigmentierung der Haut und bestimmte physiognomische und körperliche Eigenschaften lange Zeit als Indiz für eine grundlegende Andersheit wertete:

I'm a African, never was an African-American,
 Blacker than black, I take it back to my origin,
 Same skin hated by the Klansmen,
 Big nose and lips, big hips and butts, dancin' [...]. (Dead Prez 2000)

Der *gangsta*-Rapper Ice Cube schließlich liefert für eine solche Strategie der Hinwendung zu Afrika bei gleichzeitiger Abgrenzung von den Vereinigten Staaten die politische Begründung. Solange Schwarze in den USA diskriminiert würden, schreibt er in Anlehnung an Du Bois' berühmte Definition der afro-amerikanischen »double-consciousness«, solange gebe es auch keinen Grund, weshalb sie sich durch das Kompositum *African-American* linguistisch von der amerikanischen Gesellschaft vereinnahmen lassen sollten: »You say Ice Cube is a problem – well you're right, he's two people in the same body, one African, one American. I see myself through the eyes of Africa and will continue to speak as an African. I will become an African American when America gives up oppression of my people« (Ice Cube 1992).¹⁸

18 Ice Cube paraphrasiert die berühmte Passage aus Du Bois' Essay »Of Our Spiritual Strivings«, in welcher dieser das afro-amerikanische Dilemma als inneren – im Augustinischen Sinne könnte man sagen: als internalisierten apokalyptischen – Konflikt definiert: »Between me and the other world there is ever an unasked question: [...] How does it feel to be a problem? [...] It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels this twoness, – an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder. The history of the American Negro is the history of this struggle« (Du Bois 1995: 43-45).

5. »GOD'S GONNA SET THIS WORLD ON FIRE«: VISIONEN DER ENDZEIT IM CHANTED SERMON UND IM BLUES

I cannot make out the tune, but after a while I catch on. He is mixing up the blues with the hymns. [...] Strange cold feeling comes over me; I get sort of scared because I know the Lord don't like that mixing the Devil's music with his music. [...] It sounded like a battle between the Good Lord and the Devil.

Something tells me to listen and see who wins.

(Dude Botley, zitiert in Neal 1992: 37-38)

Wie ich in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt habe, ist das Konzept des Millennialismus erstaunlich wandlungsfähig und vermag sich verschiedensten historischen Situationen und Kontexten anzupassen: Das Sprechen von der Endzeit changiert zwischen postmillennialistischer Hoffnung und prämillennialistischer Drohgebärde, zwischen historischer Illumination und mystischer Verdunkelung, zwischen religiösem und politischem Diskurs. Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts überschritt der afro-amerikanische Millennialismus schließlich die Schwelle vom »ernsten« Feld der Religion und der Politik (bei allem Unterhaltungswert würde ich die Lieder Joshua Simpsons noch diesem Bereich zurechnen) zu jenem der »Unterhaltungskultur« – namentlich im Genre des Blues, jener Urform der afro-amerikanischen (und, wenn man so will, gesamten westlichen) Populärmusik, aus der sich später Stilrichtungen wie Jazz, Funk, Rock und nicht zuletzt HipHop entwickeln sollten. Bei diesem Transfer wanderten nicht nur theologische Themen über die »grüne Grenze« zwischen christlicher und säkularer Kultur – auch musikalische Formen und Vortragstechniken verließen die Sphäre der schwarzen Kirchen und beeinflussten maßgeblich die Stile weltlicher Sänger, Musiker und Rapper.

Im Folgenden möchte ich zunächst das spezifisch afro-amerikanische Genre des *chanted sermon* beschreiben und seine wichtigsten formalen Charakteristika – Blues-Tonalität, Rhythmik, *call and recall*-Struktur und Timbre – anhand von Audio-Aufnahmen dreier millennialistischer Predigten aus den 1920er und 1930er Jahren diskutieren. Danach zeige ich, wie sich aus dieser gesungenen Predigt die säkulare Gattung des

Blues-Lieds entwickeln konnte, welche nicht zuletzt von einem neuen, aus der Sklaven-Emanzipation resultierenden Ich-Bewusstsein und einem erstarkten Interesse an der diesseitigen Welt berichtet. Unter solchen Vorzeichen bekommen die apokalyptischen Ereignisse – zuvorderst das Jüngste Gericht als Augenblick der individuellen Rechtfertigung – eine gänzlich neue Note: Die Offenbarungen des Blues finden meist in der Immanenz statt, und das in ihnen besungene Feuer lodert meist nicht in der Hölle, sondern tief in den Abgründen der Seele. Abschließend beschreibe ich, wie dieser Aspekt des afro-amerikanischen Millennialismus in zeitgenössischen Rap-Texten fortlebt.

The chanted sermon

Als sich der Dichter und Spiritual-Sammler James Weldon Johnson während der Harlem Renaissance – einer Epoche, die von einem erstarkten kulturellen Selbstwertgefühl Afro-Amerikas geprägt war – auf die Suche nach einer eigenständigen afro-amerikanischen Poetik begab, stieß er auf die Sprache des traditionellen schwarzen Predigers; und im Jahr 1927 setzte er diesem ein oral-literarisches Denkmal: »The old-time Negro preacher is rapidly passing. I have here tried sincerely to fix something of him« (Johnson 1927: 11).

Eine authentische afro-amerikanische Dichtersprache solle sich, so Johnson, weniger durch die Nachahmung dialektaler Eigenheiten auszeichnen als durch die Verwendung genuin afro-amerikanischer Idiomatik und Symbole – und das Symbol, welches Johnson als Titel für die Predigt seines in freien Rhythmen verewigten »old-time Negro preacher« wählte, war eines aus der Johannes-Apokalypse: *God's Trombones* (vgl. Wagner 1973: 378). Dies ist nur folgerichtig, da die Johannes-Offenbarung seit dem späten 18. Jahrhundert ein wichtiger Bestandteil des liturgischen Repertoires afro-amerikanischer Prediger wie George Liele, Andrew Bryan und John Jasper gewesen und so zu einer bedeutenden afro-amerikanischen Trope geworden war, wie sie ja laut Johnson für eine authentische afro-amerikanische Poetik konstitutiv werden sollte (vgl. Baker, Jr. 1972: 43). Es ist aber auch insofern bezeichnend, als Johnsons Gedichtzyklus ein Palimpsest aus zahlreichen Spirituals darstellt, die, wie wir gesehen haben, immer wieder vom kommenden Gottesreich berichten (im Fall des dramatischen siebten und letzten Predigtgedichts mit dem Titel »The Judgement Day« werden beispielsweise die Spirituals »In Dat Great Gittin' Up Mornin'«, »My Lord Says He's Gwineter Rain Down Fire«, »My Lord, What a Mornin'« und »Too Late,

Sinnah« zitiert [vgl. Wagner 1973: 380]) – wie überhaupt die Entstehung der schwarzen Predigt mit jener der Spirituals eng verknüpft ist.

Jon Michael Spencer etwa mutmaßt, dass ein nicht geringer Anteil von *ante-bellum*-Spirituals direkt aus der Predigtsituation heraus entstanden sein könnte:

Although it is likely that, apart from worship, slave preachers worked at composing pleasing combinations of tune and text to later teach [...] to their congregations, it is probable that the more frequent development was from extemporaneous sermonizing which crescendoed *poco a poco* to intoned utterance. This melodious declamation [...] was customarily enhanced by intervening tonal response from the congregation. (Spencer 1987: xiii)

Der typische schwarze Predigtstil ist daher, anders als etwa der protestantische euro-amerikanische, von einer starken Musikalisierung geprägt; ja Musikalität ist laut William C. Turner, Jr. sogar das Qualitätsmerkmal der afro-amerikanischen Predigt schlechthin:

To those who are a part of the tradition where musical delivery is customary, such a form often emerges as the criterion for preaching. This valuation categorizes other styles of delivery as speech, address, or lecture, but hardly as preaching. In the vernacular of the culture, preaching of this type must »start low, go slow, climb higher, and strike fire.« (Turner, Jr. 1987: ix)

In diesem Hang zur Musikalisierung lässt sich laut Jon Michael Spencer ein Nexus zu westafrikanischen oralen Traditionen erkennen, wo Lieder ebenfalls eine kollektiv-mnemotechnische Funktion erfüllen: »[A]s Africans have preserved their history in song, so have black preachers perpetuated the African-American experience in their spirituals« (Spencer 1987: 2). Und wie ihre westafrikanischen Vorfahren singen afro-amerikanische Prediger selten längere Passagen, sondern changieren während des Vortrags immer wieder zwischen Sprechgesang und Singstimme, da ihnen die Stimme weniger als Instrument des »ästhetisch wertvollen« Vortrags gilt denn als Werkzeug zur effektiven Übermittlung ihrer Botschaft. Die melodische Grundlage, auf der sie sich dabei bewegen, ist in der Regel die pentatonische Skala, welche in zahlreichen afrikanischen Volksliedern anzutreffen ist und auch die Grundlage für den Blues bildet: eine fünfstufige Tonleiter, die aus der Abfolge von Grundton, kleiner Terz, Quarte, Quinte und kleiner Septime besteht. Der Prediger T.N.T. Burton beispielsweise bedient sich einer solchen Harmonik in seiner gesungenen Predigt »His Wrath Will Surely Come«, welche 1928 in Chicago aufgenommen wurde.

T.N.T. Burton: »His Wrath Will Surely Come«

Diese historische Aufnahme stammt aus dem Goldenen Zeitalter der nordamerikanischen Plattenindustrie: aus jener Zeit, in der die Schellackplatte zu einem Massenmedium wurde. Sie ist zugleich eine der ersten so genannten *race records*, ein Produkt, welches sich explizit an eine afro-amerikanische Zuhörerschaft wandte.¹ Kommerzielle Plattenaufnahmen waren zwar schon seit dem Ende des 19. Jahrhunderts erhältlich gewesen, doch richteten sich diese zunächst ausschließlich an ein bürgerliches Publikum und deckten daher nur ein schmales stilistisches Segment ab: Vaudeville-Stücke, Opern-Arien, Broadway-Melodien. Erst als der Plattenindustrie in den 1920er Jahren Konkurrenz durch das Radio erwuchs und die Plattenverkäufe zurückgingen, begannen Plattenfirmen nach neuen Käufern zu suchen; und da Phonographen billiger waren als Radios und anders als diese keine Elektrizität benötigten, fanden sie ihre neuen Käufer vor allem in den niederen sozialen Klassen: unter Land- und Fabrikarbeitern, deren Musikgeschmack erheblich von jenem des bisherigen Plattenpublikums abwich. In der Folge wurden im Lauf der 1920er Jahre auch solche Interpreten »aufnahmewürdig«, deren Repertoire sich an ein *working-class*-Publikum wandte – unter anderem, ab 1926, eben auch afro-amerikanische Prediger und Blues-Sänger (vgl. Rosenberg 1997: 35-36).

T.N.T. Burtons Predigt beginnt mit einer nüchtern vorgetragenen Verkündigung der Bibelstelle, über die er sprechen wird: das Buch der Offenbarung, Kapitel 6, Vers 17. Seine Anrede »you« suggeriert dabei zwar, dass er sich unmittelbar an ein Publikum wendet; die Abwesenheit von Zwischenrufen oder anderen Reaktionen legt aber nahe, dass seine Predigt »solo«, ohne Anwesenheit einer Gemeinde aufgenommen wurde: »Yeah, I'm going to talk about the judgement this morning. You'll find my text in the sixth chapter, Book of Revelation, seventeenth verse: »Oh, the great day of mighty God's wrath is come; and who'll be able to stand?«« (Burton 1997).² Doch was dann folgt, hat mit einem *talk*, mit einer sachlich-trockenen Bibelexegese wenig zu tun. Denn während Burton seinen Vortrag im Lauf der Predigt immer stärker musikalisiert – indem

- 1 Der unglückliche Ausdruck *race records* wurde von dem Talentscout Ralph Peer von Okeh Records geprägt, um dieses spezielle Marktsegment von den Aufnahmen weißer Interpreten zu unterscheiden: »We had records by all foreign groups: German records, Swedish records, Polish records, but we were afraid to advertise Negro records, so I listed them as »race« records and they are still known as that« (zitiert in Smith 1997: n.p.).
- 2 Burtons Zitat ist eine leicht veränderte und umgangssprachlich verschliffene Paraphrase der von ihm benannten Bibelstelle: »For the great day of his wrath is come; and who shall be able to stand?« (Apk 6: 17).

er sich also, in der Terminologie Jon Michael Spencers, vom »spoken discourse« über das »free intoning« zur »intoned hymn« hin bewegt (Spencer 1987: 15) – beweist er, dass er seinen *nom de plume*, die Abkürzung für den Sprengstoff Trinitrotoluol, durchaus zurecht trägt:

Then I'm going to say to you this morning
 that you wanna get ready
 you wanna get ready
 because
 [...]
 the earth is gonna tremble that morning
 not only that my friends
 but I want you to know
 that, oh yeah
 oh, the stars will fall
 from that silver pocket
 and the rich man
 and the bondman
 shall be ruined
 [...]
 because
 the great day of mighty God's wrath is come
 who'll be able to stand?
 Oh yes, you wanna be ready, my friends
 because
 it is gonna be a terrible time
 and you wanna have that old-time religion
 and it will save you in that morning.

Burtons Art, von der Apokalypse zu sprechen, ist hochexplosiv, erschütternd, mitreißend – aber sie ist dies nicht aufgrund ihrer »Literarizität«, im Gegenteil, der Prediger beschränkt sich auf nur wenige und hinlänglich bekannte Phänomene der Endzeit. So beschreibt er das Erdbeben, die fallenden Sterne sowie den Niedergang der Reichen und Mächtigen (vgl. Apk 6: 13, 15, 16), lässt jedoch gleichzeitig die in ihrer Bildhaftigkeit radikalsten und, wenn man so will, poetischsten Passagen aus – beispielsweise die eindeutig aus einer schriftlich geprägten Kultur stammende Beschreibung des Verschwindens der vorherrschenden Scheinwelt und der Enthüllung der göttlichen Wahrheit nach der Eröffnung des sechsten Siegels: »Und der Himmel wich *wie eine Schriftrolle, die zusammengerollt wird*, und alle Berge und Inseln wurden weg bewegt von ihrem Ort« (Apk 6: 14, meine Hervorhebung). Nein, Burtons Predigt entfaltet ihre

Wirkungsmächtigkeit vor allem durch außerliterarische Mittel, durch Strategien der Mündlichkeit; vor allem durch konsequentes tonales Sprechen innerhalb einer Blues-Skala.

Schon von Beginn seiner Predigt an spricht Burton in einem leichten Singsang – doch erst als er zum Grundthema seiner Predigt kommt, zu jenem Satz, von welchem der Rest seines Vortrags grammatikalisch abhängen wird – »You wanna get ready« –, findet er auch seinen Grundton (b) und verfällt fortan in eine Art von *chant*: Auf diesem Thema und auf diesem Ton wird er die gesamte folgende Predigt aufbauen. Die Dringlichkeit des Gesagten spiegelt sich dabei durchgängig in der Dynamik und der Melodieführung wieder: Während Burton sich allmählich auf den Höhepunkt seiner Predigt zubewegt, klettert er auch innerhalb der pentatonischen Tonleiter nach oben, bewegt sich zunächst auf die Terz, dann auf die Quinte, von der aus er nach Art eines Bluesängers zu improvisieren und besonders wichtige Sätze seiner Predigt auszuschmücken beginnt – etwa, wenn er den als Verstärker für die kommende Aussage fungierenden Satz »but I want you to know« als »Koloratur«, als schnelle Abfolge der Töne f-es-des-f singt (Blues-Sänger/innen bezeichnen diese Technik auch als *riffing*), um dann auf dem Wort »know« innezuhalten und so nicht nur eine inhaltliche, sondern auch eine musikalische Spannung aufzubauen, was genau er seiner Zuhörerschaft als nächstes mitteilen wird.

Doch Burton kommt nach dem »but I want you to know« nicht etwa direkt »zur Sache«, sondern spannt den Bogen noch weiter, indem er nach einer Atempause zunächst nur die den Nebensatz einleitende Konjunktion »that« singt, die Dramatik des Kommenden durch ein hervorgestoßenes »oh-yeah« bekräftigt, ein weiteres Mal hörbar Atem schöpft und erst dann auf das eigentliche apokalyptische Ereignis zu sprechen (oder besser: zu singen) kommt: die Sterne, die am Jüngsten Tag auf die Erde fallen werden »gleichwie ein Feigenbaum seine Feigen abwirft, wenn er von großem Wind bewegt wird« (Apk 6: 13). Diese gleichnis-hafte Ausmalung des Geschehens fehlt bei Burton zwar – ihr entspricht aber, gleichsam als »musikalische Metapher«, ein Herabstürzen der Singstimme von der Quinte über die Quarte und die Terz zurück auf den Grundton: »and the stars will fall«. Ihre Klimax erreicht die Predigt jedoch erst, als Burton gegen Ende wieder zu jener Bibelstelle zurückkehrt, welche sein Thema ist. Bei der Erwähnung des zornigen, strafenden Gottes schwingt sich Burtons Stimme bis auf die kleine Septime – eine der so genannten *blue notes* (neben der kleinen Terz und der kleinen Quinte) – kehrt zum Ende der Zeile wieder zurück auf den Grundton, nur um unmittelbar darauf ein weiteres Mal auf die kleine Septime zu klettern und verzweifelt zu fragen, wer vor Gottes Zorn bestehen können

wird: »[T]he great day of mighty God's wrath is come / who'll be able to stand?«

Burton bedient sich dabei einer gesanglichen Technik, die auch für den Blues- und Jazz-Gesang prägend werden wird: Er rutscht von der kleinen Septime mit einem virtuoson Glissando über drei Halbtonschritte nach unten auf die Quinte. Der Ausruf »who« bekommt durch dieses Verschleifen mehrerer Töne eher den Charakter eines Stoßseufzers, als dass er noch als ernst gemeinte Frage erkennbar wäre – wer so aufheult, ahnt bereits, dass er eine negative Antwort erhalten wird, dass, wenn sich der Lauf der Welt nicht erheblich ändert, *niemand* in der Lage sein wird, vor Gottes Zorn zu bestehen. Die abschließende »invitational hymn«, in die Burtons Predigt mündet, und welche er zur Klavierbegleitung und mit Unterstützung eines weiteren Sängers vorträgt, erscheint demgegenüber als ein schwacher Trost:

Give me that old-time religion,
Give me that old-time religion,
Give me that old-time religion,
It's good enough for me.

Diese Hymne wirkt fast wie ein formales Zugeständnis an die Konvention, dass auf eine Jeremiade auch eine Handlungsanweisung folgen, dass auch im Angesicht eines zürnenden Gottes noch Besänftigung möglich sein muss. Bezeichnenderweise handelt es sich bei diesem Lied denn auch um einen »alten Hut«, um ein weit verbreitetes und fast zum Gemeinplatz erkaltetes Stück aus dem 19. Jahrhundert, und seine gesangliche Umsetzung durch T.N.T. Burton reicht bei weitem nicht an die Intensität seiner Improvisation über die Apokalypse heran. Die Beschwörung von Zerstörung und radikaler irdischer Umwälzung bietet eben mehr dramatisches Potential als das statische Sich-Begnügen mit und Festhalten an althergebrachten Formen der Religion.

Moses Mason: »Christ Is Coming Again«

Neben der eindrücklichen, aber in seiner Bandbreite vergleichsweise restringierten melodischen Form, welche afro-amerikanische Predigten wie jene von T.N.T. Burton kennzeichnen, ist es vor allem der Rhythmus, der dem Stil des afro-amerikanischen Predigers seine musikalische Eigenheit verleiht: »Rhythm is the element that gives black preaching locomotion and momentum«, schreibt Jon Michael Spencer. »Without it preaching would not only be static, it would hardly have an audience« (Spencer 1987: 3). Diese für die afro-amerikanische Musik so wichtige

Kategorie soll im Folgenden anhand einer Predigt von Reverend Moses Mason untersucht werden.

Über Masons Leben ist nur wenig bekannt. Er stammte aus Lake Providence, Louisiana, nahm 1928 in Chicago acht Stücke für Paramount Records auf, und je nachdem, ob er geistliche oder weltliche Lieder zum Vortrag brachte, trat er unter seinem bürgerlichen Namen Moses Mason oder unter dem Pseudonym »Red Hot Ole Man Mose« in Erscheinung (vgl. Place 1997: 53). Ken Romanowski mutmaßt, dass dieser Künstlername möglicherweise auf Masons Tätigkeit als Straßenverkäufer von *red hot tamales* (Maisfladen mit scharfer Hackfleischfüllung) zurückgehe (vgl. Romanowski o.J.: n.p.)³ – dass dem Adjektiv *red hot* in der Metaphorik des Blues jedoch auch eine sehr körperliche bis erotische Komponente innewohnt, dürfte spätestens seit Robert Johnsons nur wenig später aufgenommenem Song »They're Red Hot« belegt sein.⁴ Fest steht jedenfalls, dass Red Hot Ole Man Moses Mason nicht nur als Blues-Sänger, sondern auch als Reverend einen sehr diesseitigen, körperbetonten Vortragsstil pflegte.

Obwohl viele *bluesmen* in der Kirche nicht gern gesehen waren oder zumindest ihre Gitarre – ein Instrument, das bisweilen als *devil's box* geschmäht wurde – vor dem Eingang stehen lassen mussten, war die friedliche Koexistenz solch scheinbar gegensätzlicher Professionen, wie Moses Mason sie betrieb, nichts Ungewöhnliches: »The influence of church music on blues music is sometimes very direct indeed«, bemerkt Albert Murray. »Not only do many blues musicians begin as church musicians, but [...] many blues compositions are only secular adaptations of church tunes« (Murray 1999: 107; vgl. Neal 1992: 37). Und Jon Michael Spencer schreibt: »[There is] strong evidence that »rural blues preaching« (particularly praying) may have preceded rural blues crooning, and that »rhythm and blues preaching« may have preceded rhythm and blues singing« (Spencer 1987: xiv).

Die Episode, auf welche sich Mason in seinem »rural blues preaching« »Christ Is Coming Again« bezieht, ist das in Matthäus 24 und 25 geschilderte Gespräch zwischen Jesus und seinen Jüngern auf dem Ölberg (*the mount of Olives* oder »Mount Olive«, wie Mason ihn nennt), in

3 Tatsächlich nähert sich Masons Gesangstechnik in dem Stück »Molly Man«, in welchem scharfe Tamales angepriesen werden, jener eines Marktschreiers an, der sich bei seiner Arbeit auf dem Banjo begleitet (Mason o.J.b)

4 Die Inbrunst und Hingabe, mit der Johnson den Refrain »Hot tamales and they're red hot, yes, she got 'em for sale« immer und immer wieder singt, lässt wenig Zweifel daran zu, dass das Interesse des Sängers eher der Verkäuferin als den von ihr verkauften scharfen Maisfladen gilt (Johnson 1990a).

welchem Jesus seine Wiederkehr nach dem Tode und das darauf folgende Ende der Welt beschreibt (und welches Mason in einer Art prophetischer Vorwegnahme mit der Beschreibung von Christi Himmelfahrt aus der Apostelgeschichte [vgl. Apg 1: 9-11] kombiniert): »Sisters and brethren, my subject will be: The Second Coming of Christ. And my text will be: He is coming again«, verkündet Mason lapidar (Mason o.J.a.).⁵ Und ähnlich wie T.N.T. Burton verfällt er fast unmittelbar nach der Ankündigung seines Themas und Bibeltexts in einen beschwörenden Sing-sang, der sich allerdings auf einen Dreiklang über dem Grundton f (mit gelegentlicher Einfügung der *blue note* unterhalb der großen Terz) beschränkt.

Some of the last remarks that Christ made
to his disciples was
– he was there, oh I imagine
that I can see the little church
gathered around Mount Olive this morning,
well ... –
I saw Christ while
he was standing there
talking to his disciples saying, »the same
like manner I go away
the same like manner I am coming again«, I saw
as the cloud went,
it ascended and I saw
when he stepped up over the cloud-ha!
and the cloud was getting to ascend upwards-ha!
and I seen-ha!
the disciples standing round gazing-ha!
and while they were gazing-ha!
he said unto them-ha!
ooh-ha!
[...]
»Ye men of Galilee-ha!
in the same like manner-ha!
that you seen me going away-ha!

5 Wie bei T.N.T. Burton sind auch auf dieser Aufnahme die angesprochenen »Schwestern« und »Brüder« nicht hörbar, waren also höchstwahrscheinlich nicht anwesend.

in the same like manner-ha!

I am coming again-ha!»⁶

»I saw Christ while / he was standing there«: Mason imaginiert sich selbst als Zeugen dieses Gesprächs zwischen Jesus und seinen Jüngern, und diese Setzung erlaubt ihm, in seiner Schilderung erheblich von der Beschreibung dieser Episode in der biblischen Vorlage abzuweichen. So mündet Jesus' Prophezeiung seiner Wiederkehr bei Mason unmittelbar in seine Entrückung auf einer Wolke; eines der zentralen Themen dieser Stelle im Matthäus-Evangelium, nämlich die Unmöglichkeit, den genauen Zeitpunkt des Weltendes vorherzubestimmen, und die daraus resultierende Forderung nach gottgefälligem Verhalten (»Darum wachet; denn ihr wisset nicht, welche Stunde der Herr kommen wird« [Mt 24: 42]), fehlt bei Mason. Und an die Stelle der Verwirrungen und Verwüstungen, welche bei Matthäus der Parousie vorausgehen, tritt in Masons Predigt die Verheißung der materiellen Freuden, welche die Gerechten nach dem *Second Coming* erwarten dürfen:

»I-ha!

yeah, I am coming again-ha!

I-ha!

am coming again-ha!

and when I'll come-ha!

I'm gonna receive you unto myself-ha!

and my father-ha!

has a mansion-ha!

and every-ha!

-one of my disciples-ha!

will have a room in that building-ha!

oh, ain't you glad?-ha!

that you gonna be leaving-ha!

sometime down here-ha!

you ain't got no home-ha!

sometime down here-ha!

you ain't got no shoes on your feet-ha!

sometime down here-ha!

6 Dies ist ein fast wörtliches Zitat aus der Apostelgeschichte: »And while they looked stedfastly toward heaven as he went up, behold, two men stood by them in white apparel; Which also said, *Ye men of Galilee, why stand ye gazing up into heaven? this same Jesus, which is taken up from you into heaven, shall so come in like manner as ye have seen him go into heaven*« (Acts 1: 10-11, meine Hervorhebung).

you ain't got no clothes to go on your back-ha!
 and when I come-ha!
 I'm gonna receive you unto myself-ha!
 I'm gonna carry you into that great big mansion-ha!
 of my father-ha!
 gonna put a crown-ha!
 crown on your head-ha!
 shoes-ha!
 shoes on your feet-ha!
 put a big ring on your hand-ha!
 ooh-ha!
 ain't you glad?-ha!
 ooh-ha!
 ain't you glad?-ha!
 you were there-ha!
 and my father said-ha!
 well done-ha!
 well done-ha!
 thou good and faithful servant-ha!
 you-ha!
 have been faithful over a few things-ha!
 I'm gonna make you lord o'er many-ha!«
 Ooh-ha!
 He's coming again-ha!
 ooh-ha!
 He's coming again, Amen.

Bei der Wahl der Bilder, welche die millennialen Freuden illustrieren, schöpft Mason (wie wenige Jahre zuvor James Weldon Johnson in *God's Trombones*) aus dem reichhaltigen Fundus der afro-amerikanischen *orature* – besonders aktualisiert er Attribute des Gottesreiches, wie sie in Liedern wie »Good News! The Chariot's Coming« oder »I've Got a Robe« besungen wurden: Jeder Gerechte erhält demnach im Millennium ein neues Gewand, neue Schuhe sowie eine Krone und einen Ring (vgl. Sandilands 1964: 43, 62). Darüber hinaus sind auch Echos aus dem Johannes-Evangelium hörbar: »In my father's house are many mansions: [...] I go to prepare a place for you. And if I go to prepare a place for you, I will come again, and receive you unto myself; that where I am, there ye may be also« (Joh 14: 2-3). Direkte Bezüge auf das Matthäusevangelium sind bei Mason hingegen fast gar nicht vorhanden – eine auffällige Ausnahme bildet allerdings ein beinahe wörtliches Zitat, welches die Umkehrung des Machtverhältnisses zwischen Herr und Sklave be-

schwört: »Well done, thou good and faithful servant: thou hast been faithful over a few things, I will make thee ruler over many things« (Mt 25: 21). Als Masons Predigt aufgenommen wurde, lag die Abschaffung der Sklaverei nur wenig mehr als sechzig Jahre zurück, ältere Hörer/innen werden sie als Kind noch erlebt haben.

Die Erregung, welche den Prediger bei der Beschreibung dieser vom Kopf auf die Füße gestellten Weltordnung ergreift, findet ihren Ausdruck in Moses Masons immer heftiger werdenden Atmung – es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, dass das griechische Wort *pneuma* im Neuen Testament sowohl den »Atem« als auch den »Heiligen Geist«, der über den Charismatiker kommen und ihn zur Zungenrede beflügeln kann, bezeichnet.⁷ Denn während Mason sich immer weiter in seine Vision von Christi Himmelfahrt und Wiederkunft hineinsteigert, während der Geist also zunehmend von ihm Besitz ergreift, wird auch seine anfänglich ruhige Atmung zu einem immer ekstatischeren Nach-Luft-Schnappen, zu einem Japsen, das Sätze zerschneidet (»and my father-ha! / has a mansion-ha!«), ja sogar einzelne Wörter in ihre Bestandteile zerlegt (»and every-ha! / -one of my disciples-ha!«), und dessen Wiedergabe durch die Silbe »-ha!« in meiner Transkription nur der klägliche Versuch einer lautlichen Annäherung bleiben muss.

Doch dieses akzentuierte Luft-Holen ist nicht nur Ausdruck der Geist-Besessenheit des Predigers – es besitzt auch eine musikalisch-ästhetische Qualität, welche sich wiederum auf afrikanische Traditionen zurückführen lässt: Denn so wie westafrikanische *talking drums* die Nuancen und Tonhöhen der menschlichen Stimme wiedergeben können, setzt umgekehrt der afrikanische und afro-amerikanische Sänger seine Stimme häufig nicht nur als melodisches, sondern auch als perkussives Instrument ein (vgl. Wilson 1999: 159; Spencer 1987: 5).⁸ Der Ausruf »ha!« wird so zu einem »non-lexical intensifier«, wie Olly Wilson diese Form der vokalen Trommeltechnik nennt, zu einem »Verstärker«, der den gesprochen-gesungenen Text künstlerisch überformt und ihn zugleich strukturiert: »[It] functions as a short musical refrain or anchor to the

7 Das Wissen um diesen Doppelsinn des Wortes *pneuma* scheint noch im HipHop nachzuhallen, beispielsweise wenn Eminem in dem Stück »Love Me« rappt: »There's a certain mystique when I speak / That you notice that is sorta unique, / 'Cause you know it's me, my poetry's deep / And I'm still pneumatic the way I flow to this beat« (Eminem/Obie Trice/50 Cent 2002); oder wenn Eminems Kontrahent Canibus in »Doomsday News« prahlt: »I manipulate the metaphysical power / To hold my breath for half an hour / Continuously breathin' outward« (Canibus 2000).

8 Wilson führt diese Eigenheit afrikanischstämmiger Musiken unter anderem auf die in Afrika übliche Verbalisierung von Trommelrhythmen, also auf das Fixieren von Rhythmen in Worten (anstatt, wie in westlichen Kulturen, in Notenschrift) zurück (vgl. Wilson 1999: 161).

more fluid lines associated with the text« (Wilson 1999: 167). Eine solche ›Verankerung‹ des Predigt diskurses kann nicht nur durch sprachliche Mittel erreicht werden, sondern auch durch Schlagen des Lesepultes, durch Aufstampfen mit dem Fuß oder durch Klatschen – T.N.T. Burton etwa pflegte seinen Vortrag metrisch zu unterstreichen, indem er den Rücken der einen Hand in die andere schlug (was allerdings in der oben besprochenen Aufnahme von »His Wrath Will Surely Come« kaum hörbar ist) (vgl. Romanowski 1997: n.p.). Dieser Rhythmus kann wiederum von der Gemeinde aufgenommen und mit- beziehungsweise weitergetragen werden; wie der Besucher eines Gottesdienstes in Louisiana in den 1930er Jahren beobachtete: »[F]eet were heard on the floor with a very definite beat. There was groaning [...]. The sisters started rocking and the brothers started swinging their bodies. The church got hot!« (zitiert in Spencer 1987: 4).

In einem solchen Moment wird die Predigt zu einem gemeinschaftlichen Ereignis, einem liturgischen und künstlerischen Mosaik, zu dem der Prediger nur einzelne (wenn vielleicht auch die leuchtendsten) Steinchen beitragen kann. Denn der afro-amerikanische Gottesdienst ist primär eine kollektive Erfahrung, ein Ereignis, an dem auch und gerade die Zuhörer/innen teilhaben müssen, wenn der kommunikative Akt gelingen soll. Wie Grace Sims Holt bemerkt, ist es gerade seine Fähigkeit, die Gemeinde zur rhythmischen, stimmlichen und körperlichen Teilnahme zu ermuntern, welche den erfolgreichen Prediger auszeichnet: »[C]ommunication in the black church is highly dependent on the style and skill of the preacher interacting with the affective responses of involved audiences« (Holt 1999: 347). So muss der Prediger etwa die Reaktionen der Gemeinde, die in seine Atem- oder Reflektionspausen hineingerufen werden, in den Redefluss mit einbinden, eventuell auf sie eingehen und an ihrem Inhalt, ihrer Intensität und Häufigkeit sein weiteres Vorgehen, die verbleibende Länge des Predigtgesangs ermes sen.

Die Gemeinde ist somit nicht nur passive Zuhörerschaft, sondern aktive Mit-Autorin der Predigt *in progress* – einer Predigt, welche durch rhythmischen und melodischen *call and response* (oder *call and recall*, wie das Wechselspiel zwischen Prediger und Gemeinde in der schwarzen Kirche bisweilen auch genannt wird) schließlich zum spontan komponierten Spiritual werden kann. »During this [...] responsorial event, worshipers engage in more than simply acknowledging the preached word with ›amen‹ or like responses, they actually preach back. Hence, there is reciprocal instruction, through which preacher and congregation commune in the spontaneous creation of spirituals«, wie Jon Michael Spencer schreibt (Spencer 1987: 6). Spencer liefert verschiedene Erklärungen für die bedeutende Rolle solcher *call and recall*-Strukturen im

afro-amerikanischen Gottesdienst. Die oratur-historische Erklärung: Sie ist ein Erbe afrikanischer Volkslieder. Die pragmatische: Der Prediger muss während des Vortrags Atem schöpfen, und die Gemeinde nutzt diese Pausen für eigene Meinungsbekundungen. Schließlich die theologische: Gemeinde, Prediger und Heiliger Geist bilden im *call and recall* eine Art Trinität – der Heilige Geist bewegt den Prediger, dieser die Gemeinde, welche die kommunikatorische Dreifaltigkeit durch ihr »Amen« beschließt (vgl. ebd.: 7).

Die Ermunterung durch die Zuhörerschaft kann dabei auch vom Prediger geschürt oder aktiv eingefordert werden, indem er, in Roman Jakobsons Begrifflichkeit, die »konative« und die »phatische Funktion« seiner Rede betont, indem er also die Adressaten seiner Predigt sowie das Medium, durch welches er mit ihnen kommuniziert, zum Thema macht: etwa durch Aufrufe wie »Let the church answer A-men«, durch Suggestivfragen wie »Ya'll know what I mean?«, oder durch die Anrufung der Gemeinde als Zeugen für die geschilderten Phänomene – eine Tradition, die sich, teilweise unter Bewahrung des exakten Wortlauts, bis in zeitgenössische Rap-Texte hinein bewahrt.⁹ Die *response*, mithilfe derer die Kirchengemeinde den Prediger zum homiletischen Höhepunkt bringt, stammt dabei interessanterweise vor allem vom weiblichen Teil der Zuhörerschaft – wie Grace Sims Holt schreibt, sind es zuvorderst Frauen, die in der so genannten *Amen corner* stehen, jenem Teil der Kirche (meist eine der vorderen Reihen), wo die Reaktionen auf die Predigt am stimmungswaltigsten sind: »The woman may sit or stand upright where she is as she screams or shouts her joy. She may get up and move out in the aisles, feet moving in ecstatic rhythm as she bends and sways, twists and moves her arms. [...] The male church member usually just sits there enjoying himself, watching the women get happy« (Holt 1999: 339).

Die Reaktionen der Gemeinde sind also durchaus nicht nur spirituell und stimmlich, sondern auch körperlich – sie ähneln damit in gewisser Weise dem Zustand der Geist-Ergriffenheit, wie er auch in afrikanisch geprägten Naturreligionen wie dem haitianischen Vodun oder, im christlichen Kontext, in manchen *Pentecostal churches* anzutreffen ist. Einer solchen »Entfaltung« des weiblichen Körpers durch die Stimme des Predigers – und diese Stimme ist, in den Worten von William C. Turner, Jr., nichts weniger als eine »kratophany«, ein sichtbares Zeichen der »Macht«

9 Eminem schildert beispielsweise in »Business« die Verworfenheit des HipHop-Geschäfts, um schließlich den Refrain mit der typischen Phrase eines Predigers, der gerade die Verfehlungen seiner Gemeinde aufgezählt hat, zu beenden: »Let's get down to business / I don't got no time to play around, what is this? / Must be a circus in town, let's shut the shit down / On these clowns – can I get a witness?« (Eminem 2002, meine Hervorhebung).

(*kratos*) (vgl. Turner, Jr. 1987: x) – wohnt dabei eine durchaus erotische (und nicht zuletzt auch ausgesprochen patriarchale) Komponente inne: »The preacher's ability to arouse an erotic response is an index of his success and vitality. The preacher evaluates his own power and becomes more aware of its usage and effect as he develops and polishes his personal style and delivery in manipulating the listeners«, wie Grace Sims Holt schreibt (Holt 1999: 340).

Dass Holt das Possessiv- und Personalpronomen hier nur im Maskulinum verwendet, ist bezeichnend: Die afro-amerikanische Predigt der 1920er und '30er Jahre – wie auch der *rural blues* und später der HipHop – ist weitestgehend eine Männerdomäne, ein Diskurs, in dem Frauen vor allem als Attribute und Bestätigung männlicher Macht auftauchen. Ähnliches gilt übrigens vom »praktizierten Millennialismus«: Wie Ernest R. Sandeen hinweist, sind auch millenaristische Bewegungen vorwiegend von patriarchalen Strukturen gekennzeichnet (vgl. Sandeen 1980: 175). Es mag daher nicht überraschen, dass endzeitliche Motive in den Texten von *blueswomen* und weiblichen Rappern eine vergleichsweise geringe Rolle spielen; so fügt sich selbst eine so stimmungswaltige Predigerin wie Sister Mary Nelson auf der Aufnahme ihrer Blues-Jeremiade »Judgement« aus dem Jahr 1927 in die Rolle der Refrain-Sängerin und überlässt die Deklamation der Strophen einem männlichen »Assistenten« (vgl. Nelson 1997).

Der erfolgreiche Prediger manipuliert, animiert und affirmiert also den (weiblichen) Körper – zugleich warnt er aber paradoxerweise vor den Sünden des Fleisches, welche am Jüngsten Tag bestraft werden sollen. Wie ein solches ambivalentes Wechselspiel verlaufen kann und welche Rolle dabei die Stimmqualität des *preacher* spielt, möchte ich anhand von Black Billy Sundays Predigt »This Old World's in a Hell of a Fix« darlegen.

Black Billy Sunday: »This Old World's in a Hell of a Fix«

»Black Billy Sunday« war der Künstlernamen des berühmten texanischen Predigers J. Gordon McPherson (er gemahnt an einen bedeutenden weißen Erweckungsprediger der 1910er Jahre, »Billy Sunday«). Dass McPherson sich, wie T.N.T. Burton, auf der Kanzel eines *nom de guerre* bediente, spricht Bände: Unter dem Pseudonym Black Billy Sunday war er nicht nur Pfarrer, sondern auch ein großer Performer vor dem Herrn – ein überaus stimmungswaltiger *showman*, wie die im Folgenden analysierte Aufnahme einer seiner Predigten (welche, anders als die Aufnahmen von T.N.T. Burton und Moses Mason, auch die Reaktionen der Gemeinde

wiedergibt) aus dem Jahr 1931 belegt (Black Billy Sunday 1997).¹⁰ Zu jener Zeit war McPherson Pastor der Greater Providence Baptist Church in New Orleans, Louisiana.¹¹

Die Liturgie beginnt, nachdem ein Klavier den Anfangsakkord vorgegeben hat, mit einem traditionellen Spiritual, gesungen von Mitgliedern der Gemeinde und bisweilen übertönt von Black Billy Sundays mächtigem Bass, der die Worte »Heaven!« und »Lord!« ausruft. Der Text dieses Spirituals trägt bereits das Thema der folgenden Predigt in sich:

God's gonna set this world on fire, Hallelujah!

God's gonna set this world on fire some of these days, Hallelujah!

God's gonna set this world on fire,

God's gonna set this world on fire some of these days.

Nach dieser musikalischen und motivischen Einstimmung – Gott wird die Welt an einem nicht allzu fernen Tag in Brand setzen, wie die Johannes-Apokalypse unter besonderer Berücksichtigung der Stadt Babylon, als Wohnstatt und Inbegriff der sündhaften Menschheit, verheißt (vgl. Apk 16: 8-9 und 18: 8) – begrüßt Black Billy Sunday seine Gemeinde und verkündet noch einmal in unverblühten Worten das Thema seiner Predigt: »My sisters and my brothers, my subject for this evening is: The world is in a hell of a fix.« »Amen!«, antwortet die Gemeinde.

10 Der Brauch des *naming*, also der kreativen Neu- oder Umbenennung, geht auf westafrikanische Kulturen zurück – die Yoruba etwa unterschieden zwischen positiver (*Oriki*) und negativer (*Inagije*) Namensgebung (vgl. Gates, Jr. 1988: 87). Er ist aber auch, in den Worten von Henry Louis Gates, Jr., »an especially luxurious (if potentially volatile) trope in the Afro-American vernacular tradition« (ebd.) – nicht zuletzt in der HipHop-Kultur, wo das Annehmen eines expressiven Künstlernamens geradezu zum Initiationsritus gehört. Die Identität der Künstler-*persona* ist dabei eng mit dem gewählten Namen verknüpft, wie William Eric Perkins schreibt: »African American rappers adopt names that confer identity and separate them from the horde, while celebrating attitudes that embody the personality the name gives« (Perkins 1996: 5).

11 Viele Afro-Amerikaner hatten sich nach dem Ende der Sklaverei, als sie zum ersten Mal ihre Religion frei wählen konnten, den Glaubensgemeinschaften der Baptisten zugewandt – Grace Sims Holt bezeichnet die baptistische Liturgie daher gar als »Matrix«, aus welcher sich der gesamte afro-amerikanische Kommunikationsstil entwickelt habe (Holt 1999: 343). Die Attraktivität der Baptisten für die Afro-Amerikaner mag sich unter anderem aus der kongregationalistischen Organisation dieser Kirchen erklären lassen: Nach Jahrhunderten der Unterdrückung muss eine Kirche mit »flachen Hierarchien«, also ohne episkopale Strukturen, auf die ehemaligen Sklaven einen besonderen Reiz ausgeübt haben.

Nachdem der Ernst der Lage also benannt und der Kontakt mit den Zuhörer/innen hergestellt ist, beginnt Sunday, sein Thema mit wachsender emotionaler und vokaler Intensität zu wiederholen, zu illustrieren und zu variieren – auch dies ist, wie das gemeinsame Singen einer hinführenden Hymne, eine homiletische Struktur, welche für die afro-amerikanische Predigt typisch ist, wie Grace Sims Holt bemerkt:

The preacher usually begins his message in a low key, stating what the topic of the worship is to be. A moral virtue liberally borrowed from puritanism [*sic*] is common. [...] Then, like Beethoven building a masterpiece, the preacher begins variations on the theme. The vices of man [...] flow from his mouth as easily as Catholic liturgy emanates from the Pope. (Holt 1999: 333)

Dass die Welt *in a hell of a fix* – frei übersetzt etwa: »höllisch in der Klemme« – sei, findet sich in dieser umgangssprachlichen Form sicher nicht bei Cotton Mather oder Samuel Sewall; doch die Vorstellung, dass die Menschheit seit der Vertreibung aus dem Paradies kollektiv und grundlegend verderbt sei, ist in der Tat einer der zentralen Gedanken des Puritanismus: »In Adam's Fall, / We sinned all«, hatte schon der *New England Primer*, eine Mischung aus Schulbuch und Katechismus, seit 1690 den nordamerikanischen Schulkindern als kardinale »moral virtue« eingebläut (»New England Primer« 1985: 7). In Black Billy Sundays Predigt wird diese Einsicht in die kollektive Erbsünde des Menschen durch aktuelle wirtschaftliche und lebensweltliche Erfahrungen der Zuhörerschaft substanziiert und dann in immer neuen Bildern ausgemalt:

Yessir, in a hell of a fix (FRAUENSTIMME: Oh!)
 and in this world-wide Depression (FRAUENSTIMME: Yeah!)
 and already (FRAUENSTIMME: Yeah!)
 this old world has gone away from God (GEMEINDE: Yeah!)
 and is in a hell of a fix (GEMEINDE: Yeah! etc.)
 the Almighty God is thundering at the hearts and conscience of men
 and women
 today
 endeavoring to stop them in their heedless rush
 [...]
 we're living in perilous times
 and the supreme need of the world
 is a king amid the time wave that is sweeping everything like a mighty cyclone
 [...]
 character shall control the forces which make for intelligence
 and the one great force which makes for moral character is Christianity

because this old world is in a hell of a fix
we're living in perilous times
we're living in times when the racketeer
and the bandit
and the bootlegger
and the false pretender
and the hypocrite in the Amen corner
have got this old world in a hell of a fix
men have turned their backs on God
God is calling
God is calling
the world is upside down
and I say to you, my brothers and my sisters
it's hard times that we're having in the world
with millions out of work
with world-wide Depression
unrest is because
this old world is in a hell of a fix
and you better get right with God.

»This old world is in a hell of a fix«: Die »alte Welt« – eine Welt also, die zum Sterben bereit ist, reif für die apokalyptische Ernte – habe sich von Gott entfernt und werde nun nur noch von Betrügern, Banditen, Schwarzbrennern (*bootlegger*) und jenen Heuchlern regiert, die in der Kirche immer ganz vorn stehen und am lautesten »Amen« schreien, so Sunday. Dass der Prediger hier nur unehrenhafte Tätigkeiten benennt, die (mit Ausnahme des vergleichsweise harmlosen »hypocrite in the Amen corner«) ganz klar männlich codiert sind, kann als gezielte Strategie gelesen werden, die Zustimmung der weiblichen Zuhörerschaft zu gewinnen. Doch auch andere, nicht näher durch ihre Verfehlungen gekennzeichneten Männer oder Menschen seien vom rechten Glauben abgefallen – Sunday formuliert ganz allgemein: »men have turned their backs on God« –, und deshalb zürnt Gott ihnen und ermahnt sie, in seinen Schoß zurückzukehren, bevor es zu spät ist: »God is calling«.

Eines der auffälligsten Symptome für den göttlichen Zorn ist die Weltwirtschaftskrise. Sie bildet den historischen Hintergrund dieser Predigt, auf sie weist Sunday hin, wenn er von der »world-wide Depression« und von »millions out of work« spricht; und laut T.H. Watkins war dies zu jener Zeit ein weit verbreiteter Glaube: »To many of the evangelistic and fundamentalist sects, the economic calamity was the signal that the Second Coming was indeed at hand and that all good Christians should [...] prepare to meet their Maker at any moment« (Watkins 1993: 229).

Die ökonomische Katastrophe der späten 1920er und frühen 1930er Jahre wurde also millennialistisch aufgeladen, sie diente als Beleg für eine Welt, die selbstverschuldet und kollektiv aus dem Gleichgewicht geraten ist, für eine irdische Ordnung, die auf dem Kopf steht: »[T]he world is upside down«.¹² Nur indem die Gemeinde ihre »offene Rechnung« mit Gott begleiche, so Sunday, könne sie der sicheren Katastrophe entgehen. »You better get right with God« – das ist die Therapie, welche Black Billy Sunday nach vollzogener Anamnese seiner Gemeinde verordnet, und zugleich das zweite Motiv oder Thema seiner Predigt, über dem er improvisiert:¹³

You better get right, my brothers and my sisters
because we're living in the Last Days
we're living in these perilous times
when men desire more pleasure than they do more God
I'm saying to you today
my brothers and my sisters
let me warn you
get right with God
for this old world
this old world
this, I say
this world
this very world that you're living in
this town
is in a hell of a fix
and you better get right with God
because this old world is in a hell of a fix

12 Diese formulaische Wendung erinnert an das englische Volkslied »The World Turned Upside Down«, das nach dem Sieg von Oliver Cromwells New Model Army bei Naseby entstanden sein soll, und welches die Abschaffung althergebrachter Weihnachtsbräuche durch die Puritaner mit quietistisch-millennialistischem Gestus beklagt. In der US-amerikanischen Mythenbildung kommt dem Lied eine besondere Stellung zu, da es angeblich am Ende des Unabhängigkeitskrieges, nach General Cornwallis' Niederlage bei Yorktown (1781), von den kapitulierenden britischen Truppen gespielt wurde.

13 Diese *catch-phrase* scheint so eng mit dem Namen Black Billy Sundays verbunden gewesen zu sein, dass der Journalist und Schriftsteller Hermann B. Deutsch – in einem 1936 in der Zeitschrift *Coronet* erschienenen Nachruf auf den Prediger, der die Form von Sundays Predigten teils liebevoll imitiert, teils travestiert – sie gegen Ende seiner Eloge paraphrasiert: »All we is got to do, we is got to git right wid de Man up above ...« (Deutsch 1936: 141, Kursivierung im Original).

do you hear me?
is in a hell of a fix
and you better get right with God
get right.

In mancherlei Hinsicht erinnert diese Argumentationslinie einmal mehr an die puritanische Jeremiade; in der Tat ließe sich die Abfolge von Verkündigung des Predigtthemas (»the world is in a hell of a fix«), Substanziierung dieser Aussage (die Weltwirtschaftskrise beweist, dass das Ende nahe ist) und abschließender Herleitung der Konsequenzen (»get right with God«) ganz im Sinne der traditionellen puritanischen Predigtstruktur als Abfolge von *Doctrine*, *Reasons* und *Application* beschreiben (vgl. Miller 1953: 29). Doch anders als die frühen Puritaner, welche großen Wert auf einen schnörkellosen *plain style* und einen klaren logischen Aufbau ihrer Predigten legten, bedient sich Black Billy Sunday einer rhetorischen Strategie, die man mit Grace Sims Holt als »Stylin' Out« bezeichnen könnte: »Whatever other functions fell to the minister in the early black church, it was clear that the most important one was to create the form of hallucination that would provide the basis of hope which would allow one to endure another week, at which time emotional release could again be provided. [... The] *raison d'être* here is emotion« (Holt 1999: 338).

Nicht intellektuelle Überzeugung, sondern emotionale Überwältigung ist das primäre Ziel von Black Billy Sundays Predigt, sein Vortragsstil dient vor allem der Herbeiführung eines kollektiven, kathartischen Taumels – was meine Verschriftlichung nicht adäquat wiedergeben kann, sind die zunehmend »be-geisterten« Stimmen vor allem weiblicher Gemeindemitglieder, welche jede Atempause Sundays zu einem *recall*, zu spontanen »Amen«- und »yeah«-Rufen nutzen.

Black Billy Sunday schürt diesen Enthusiasmus durch Formeln wie »my brothers and my sisters« und »do you hear me?« Den euphorisierenden Effekt seiner Rede erzielt er bei seiner so im eigentlichen Wortsinne zur Gemeinde gemachten Zuhörerschaft jedoch vor allem durch Stilmittel, die man im weiteren Sinne als musikalisch bezeichnen könnte: Zum einen durch die stetig wiederkehrende, insistierend-treibende Wiederholung seiner beiden »Leitmotive« (»the world is in a hell of a fix« und »get right with God«) – ein Effekt, den der Funk-Musiker Prince sechzig Jahre später als »Joy in Repetition«, als Freude an der non-teleologischen Wiederholung bezeichnen sollte (Prince 1991; vgl. Walser 1995: 209). Zum zweiten durch die Verwendung von Anaphern, also von gleichlautenden Anfängen aufeinander folgender Zeilen, welche die Le-

benswelt der Zuhörer so zielstrebig einkreisen wie ein Raubvogel sein Opfer:

for this old world
 this old world
 this, I say
 this world
 this very world that you're living in
 this town
 is in a hell of a fix...

Sowie, drittens, durch die rhythmische ›Einhämmerng‹ ganzer Phrasen:

mén have túrned their bácks on Gód
 Gód is cálling
 Gód is cálling.

Diese Abfolge von Trochäen – inklusive einer markanten metrischen Elipse nach der ersten Erwähnung Gottes, welche eine dramatische Pause vor dem Rufen des Herrn an seine verlorenen Kinder kreiert – schafft nicht nur einen dynamisch nach vorne strebenden Rhythmus; durch die Zusammenfassung der Trochäen in Atemzeilen zu vier (beziehungsweise zweimal zwei) Hebungen ergibt sich auch eine Form von internalisiertem Vier-Vierteltakt, eine Taktform, wie sie auch für den Blues, den Funk und später den HipHop prägend werden wird. Mit den Sängern und Sprechern dieser profanen musikalischen Genres verbindet Black Billy Sunday, neben der starken Rhythmisierung seines Vortrags, der überaus eindrückliche und distinktiv afro-amerikanische Gebrauch seiner Stimme.

»If he has a gravel voice«, wenn er also eine Stimme hat, die so rau ist wie Straßenschotter, »it is considered an additional asset«, bemerkt Grace Sims Holt zu den vokalen Fähigkeiten, welche den afro-amerikanischen Prediger auszeichnen (Holt 1999: 339). Dies ist eine Vorliebe, die bereits auf afrikanische Musiktraditionen zurückgeht: Radikal verschiedene, ›unebene‹ oder ›gebrochene‹ Timbres und Stimmqualitäten, welche in westlichen Musiken meist nur eine geringe Rolle spielen, werden hier als Gestaltungsmittel geschätzt. Sie sind Ausdruck des »heterogeneous sound ideal«, wie Olly Wilson es nennt, eines Klangideals, das auch in der afro-amerikanischen Diaspora weiterlebt und gepflegt wird: »Practically every scholar who has analyzed African and African-American music has noted the presence of a myriad vocal sounds used in performance (moans, groans, yells, screams, shouts, shifts in sonority), a

seemingly inexhaustible repertory of vocal injections used to intensify musical expression« (Wilson 1999: 160).

Bei Black Billy Sunday äußert sich diese »heterogene Klangvorstellung« in einem extrem gutturalen Gebrauch der Stimme: einem kehligen, heiser-gepressten Grollen, das zu einem apokalyptischen Stimmgewitter anschwellen kann und in seiner Leidenschaftlichkeit und Exzessivität bereits die Gesangstechnik von Soul-Sängern wie James Brown oder Rappern wie Busta Rhymes oder Mystikal vorwegnimmt. Eine solche »Rauheit der Stimme«, wie ich diese Vokalqualität in der Terminologie Roland Barthes' nennen möchte, hebt weniger die vom Sänger beziehungsweise Prediger vorgetragene Botschaft, den Inhalt seiner Worte hervor, als vielmehr seine Körperlichkeit, ja in jedem Sinne des Wortes seine Fleischlichkeit – sie ist, mit Barthes, »etwas, was direkt der Körper des Sängers ist, der in ein und derselben Bewegung aus der Tiefe der Hohlräume, Muskeln, Schleimhäute und Knorpel [...] an das Ohr dringt, als spannte sich über das innere Fleisch des Vortragenden und über die von ihm gesungene Musik ein und dieselbe Haut« (Barthes 1990: 271).

Das Gesagte, der Inhalt – das, was Barthes in Anlehnung an Julia Kristeva als »Phänogese«, als »sichtbar Gesungenes«, bezeichnet – führt bestenfalls zu einer oberflächlichen intellektuellen Befriedigung, zu dem, was Barthes an anderer Stelle abwertend »Lust« (*plaisir*) genannt hat (Barthes 1974: passim).¹⁴ Die Rauheit der Stimme hingegen – der »Genogese« – bricht das Sinnhafte, Geordnete, die rational dekodierbare Bedeutung des gesungenen Textes auf: »Der Genogese ist das Volumen der singenden und sprechenden Stimme, der Raum, in dem die Bedeutungen keimen, und zwar »aus der Sprache und ihrer Materialität heraus«; [...] nicht, was diese sagt, sondern die Wollust ihrer Laut-Signifikanten, ihrer Buchstaben [...]« (Barthes 1990: 272). Die Rauheit der Stimme macht »die Zunge, die Stimmritze, die Zähne, die Innenwände, die Nase«, kurz: den singenden Körper hörbar und extrapoliert den Prediger mit Schleimhaut und Haaren in den Kirchenraum (ebd.: 273) – sie führt damit geradewegs zur *jouissance*, wie Barthes diese Form des textuellen Exzesses in Anlehnung an das französische Wort für sexuelle Ekstase nennt.

14 Barthes ist in seiner terminologischen Unterscheidung zwischen *plaisir* und *jouissance*, »Lust« und »Wollust«, zwar unscharf und sich dessen auch bewusst (vgl. Barthes 1974: 8-9, 30). Dennoch assoziiert er die Lust, das *plaisir* des Textes erkennbar mit dem »Phäno-Text«, also dem Sagbaren oder Ausgesprochenen, die Wollust oder *jouissance* hingegen mit der Sinnauslassung oder -überschreitung: mit dem »Übermaß« der Sprache, jenem, wodurch ein Text »den Bedarf übersteigt«; mit dem »Exzeß«, der die Bedeutung des Gesagten sprengt (ebd.: 25, 15, 21, 30).

Es mag weit hergeholt erscheinen, die Barthesschen Kategorien auf den afro-amerikanischen Kontext zu übertragen und die Reaktionen einzelner Gemeindemitglieder in Begriffen sexueller Erregung zu interpretieren. Und doch entspricht Barthes' Dichotomie von Phäno- und Genoesang, von *plaisir* und *jouissance* strukturell der Terminologie des afro-amerikanischen Theologen William C. Turner, Jr., der in ähnlichem Zusammenhang mit den Begriffen *logos* und *glossa* (»Wort« und »Zunge«) operiert: »[M]usicality in black preaching operates beneath the structures of logical communication [...]. [The] music of black preaching can be understood as a sort of ›singing in the spirit,‹ for there is a surplus (glossa) expressed in music which accompanies the rational content (logos) enunciated in words« (Turner, Jr. 1987: xi).

Den ›logischen‹ Gehalt findet Turner in der Struktur der Predigt, in der festgelegten Abfolge der Lieder, etc. – aber erst durch die *glossa*, durch die musikalische Zungenrede, welche wie die *jouissance* das Rationale abstreift und hinter sich lässt, wird der Prediger zu einem Werkzeug des Heiligen Geistes und findet im Akt des Sprechgesangs nicht nur spirituelle, sondern auch körperliche Erfüllung: »In attaining this height of musicality, ›the preacher has come‹«, wie Turner, Jr. in bewusst sexueller Wortwahl formuliert (ebd.: xii). Und im besten Fall überträgt sich diese Wollust auch auf die Zuhörerinnen – Grace Sims Holt spricht im Zusammenhang mit dem *call and recall*-Verhalten weiblicher Gemeindemitglieder denn auch von einem ›vorgetäuschten Massenorgasmus‹ (vgl. Holt 1999: 338).¹⁵

Dieses Wechselspiel zwischen *logos* und *glossa*, zwischen dem rational nachvollziehbaren, moralisierenden Inhalt der millennialistischen Predigt und ihrer lustvollen Darbietung, zwischen der Warnung vor der Scheinhaftigkeit und Vergänglichkeit der sichtbaren Welt und der gleichzeitigen ekstatischen Feier irdischen Daseins ist bezeichnend – zeigt sich hier doch deutlich eine Ambivalenz, die bereits in der Wurzel des millennialistischen Diskurses angelegt ist, und welche im Lauf des 20. Jahrhunderts, vor allem aber mit der zunehmenden Appropriation und Säkularisierung millennialistischer Motive durch die Populärkultur im-

15 Selbstverständlich spielen bei der Herbeiführung eines solchen ekstatischen Zustands auch maßgeblich die kulturellen Vorlieben und religiösen Prägungen der Gemeinde eine Rolle; wie in westafrikanischen Religionen war die Liturgie in vielen afro-amerikanischen Baptistengemeinden auf das Erreichen eines kollektiven Trancezustands ausgerichtet: »The singing and clapping and dancing would often build to ecstatic states of trance and possession extremely similar to those attained in the traditional West African cults. People would begin shaking uncontrollably, moving in radically different ways than normal [...], and even speaking with different voices [...]« (Sylvan 2002: 57).

mer stärker werden wird. Denn nicht nur das Millennium als Zeit irdischer Glückseligkeit, nein, auch die ihm vorausgehende Apokalypse strahlt eine enorme Faszination aus. Das Sprechen von der Endzeit oszilliert immer wieder zwischen dem Gestus der Ermahnung und jenem des Entertainments, zwischen der Angst vor der Zerstörung und der »Erotik des Untergangs« (Maak 1999: 17), zwischen der Prophezeiung einer schrecklichen Zukunft und deren simultaner ritueller Feier. So hat bereits im Blues – als weltlicher Entsprechung zum Spiritual und zur afro-amerikanischen Predigt – das Jüngste Gericht viel von seinem Schrecken verloren. Von der Entstehung dieses Genres und den Transformationen, welche der Millennialismus in ihm erfuhr, berichtet der folgende Abschnitt.

The Blues

Als eigenständige musikalische und »literarische« Form entwickelte sich der Blues gegen Ende des 19. Jahrhunderts, und zwar zunächst im so genannten »Old South«, in den Bundesstaaten Mississippi und Alabama, wo aufgrund der Baumwollplantagen der Anteil an ehemaligen Sklaven sehr hoch war. Seine Entwicklung beginnt vermutlich mit der Befreiung der dort ansässigen Sklaven nach dem Bürgerkrieg. Bis zum Civil War waren nämlich die schwarzen Kirchen der wichtigste Umschlagplatz afro-amerikanischer Meinungsäußerungen gewesen, da sie der einzige Ort waren, wo Sklaven verhältnismäßig frei über ihre Probleme, ihre Hoffnungen und Wünsche sprechen konnten – ein Umstand, in dem die heute noch spürbare religiöse Prägung des gesamten afro-amerikanischen Diskurses begründet liegt (vgl. Holt 1999: 338). Mit der Sklavenemanzipation entstanden nun auch Foren außerhalb der Kirchen, und durch diese Erweiterung des Diskursraums wurden zunehmend andere, nicht-christliche Formen der Meinungsäußerung möglich: Neben die Prediger traten weltliche Seher und Sänger, und neben die Spirituals andere Formen des Gesangs.

»The »new priests« of the black community were the bluesmen and women«, schreibt James H. Cone. »Like the preacher in the church, they proclaimed the Word of black existence, depicting its joy and sorrow, love and hate, and the awesome burden of being »free« in a racist society when one is black« (Cone 1992: 74). Mit den Spirituals teilt der Blues einen Erfahrungshorizont, nämlich wie es ist, in einer rassistischen Gesellschaft sein Selbst, seine »Jemandheit« (die »somebodiness«, wie Cone sie nennt [ebd.: 77]) zu behaupten. Doch anders als die Spirituals beschäftigen sich Blues-Lieder fast ausschließlich mit der sichtbaren Welt,

mit greifbaren Dingen des irdischen Daseins wie Geld, Alkohol, Waffen und nicht zuletzt der körperlichen Liebe. Und auch im Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft unterscheidet sich der Blues grundlegend von den Spirituals: Im Unterschied zu diesen ist der Blues in der Regel zutiefst persönlich und auf das Individuum konzentriert, der Blues-Sänger ein von Gott, Frau und Freunden verlassener Einzelgänger.

Dies spiegelt sich auch in seiner Form wider: In manchen frühen Blues-Stücken findet sich noch ein rudimentärer (jedoch formal institutionalisierter und in der Regel auf ein bis zwei Respondenten begrenzter) Antwortchor, der an den Gruppengesang der Spirituals beziehungsweise an den *recall* der Kirchengemeinde erinnert – etwa in Blind Willie Johnsons »John the Revelator« aus dem Jahr 1930, welches den »Autor« der Johannes-Apokalypse besingt, und in dem eine einzelne Frauenstimme den Part des antwortenden Kollektivs übernimmt:

Tell me, who's that writin'? (John the revelator)

Who's that writin'? (John the revelator)

Who's that writin'? (John the revelator)

Hey, book of the seven seals. (Blind Willie Johnson 1997)¹⁶

Diese Hinwendung zum Einzelnen und zum Körper spiegelt, wie Larry Neal schreibt, die Verfasstheit der Afro-Amerikaner nach der Emanzipation wider – denn erst die Loslösung des Subjekts aus der entindividualisierten Masse erlaubte es den Ex-Sklaven, ihr eigenes Leben als etwas Einzigartiges zu begreifen:

Slavery leans toward obliterating the individual's sense of *himself* as a person with particular needs and a particular [...] manner of doing things. Every aspect of one's life is controlled from the outside by others, and the sense of one's individual body is diminished. It follows, then, that the intensely *personal* quality of the blues is a direct result of the freeing of the individual personality which was often held in check by slavery. (Neal 1992: 41)

Eine solche Entdeckung und Betonung des Individuums ist natürlich schwer mit der Vorstellung des Millenniums als einer Zeit der *kollektiven* Erlösung in Einklang zu bringen. Wenn Blues-Songs von den Ereignissen der Letzten Tage sprechen, tun sie das also in aller Regel nicht in kollektivistischen oder politischen Begriffen, sondern beschränken sich

16 Auch Blind Willie Johnson, einer der populärsten afro-amerikanischen Performer seiner Zeit, oszillierte zwischen der *devil's music* und dem Gottesdienst, trat abwechselnd als Blues-Interpret auf der Straße, dann wieder als Sänger in Baptistengemeinden auf (vgl. Place 1997: 54).

meist auf den Bereich des Privaten; und das Ereignis im apokalyptischen Zeitplan, welches den Einzelnen mit all seinen Stärken und Schwächen hervorhebt, ist das Jüngste Gericht, welches erst nach den kollektiven Großereignissen – der Schlacht von Armageddon und dem tausendjährigen Reich Gottes – stattfindet. Denn auch wenn dieses Gericht natürlich alle Menschen gleichermaßen betrifft, müssen sie doch einzeln zu ihrer Urteilsverkündung erscheinen, sich persönlich für ihre Taten verantworten, wie schon der Spiritual »Didn't my Lord Deliver Daniel?« nahe legte:

De win' blows eas' an' de win' blows wes',
It blows like de judgament day,
An' ev'ry po' soul dat never did pray'll,
be glad to pray dat day.
(Johnson/Johnson 1969: I, 149-150, meine Hervorhebung)

Was viele Blues-Stücke darüber hinaus von den Spirituals unterscheidet, ist die Beziehung der Sprecher zu Gott: Anders als in den geistlichen Liedern, in welchen ein Urvertrauen in die eigene Erlösung und die Güte des Allmächtigen vorherrscht, ist dieses Verhältnis im Blues und in anderen Volksliedern jener Zeit oft ironisch gebrochen, resignativ, bisweilen sogar zynisch. Dies mag unter anderem daran liegen, dass die so genannte Jim Crow-Gesetzgebung der 1890er Jahre und des frühen 20. Jahrhunderts die millennialistische Euphorie, welche die Emanzipationserklärung begleitet hatte, erheblich gedämpft hatte. Diese nach dem Namen eines rassistischen *minstrel act* aus den 1830er Jahren benannten Gesetze beraubten die in den ehemaligen Staaten der Konföderation lebenden Afro-Amerikaner zunehmend ihrer Bürgerrechte – den entscheidenden Impetus und juristischen Rückhalt hierfür bot der Oberste Gerichtshof der Vereinigten Staaten, welcher 1883 den Civil Rights Act von 1875 für verfassungswidrig erklärt hatte. Die Plessy vs. Ferguson-Entscheidung von 1896 zementierte schließlich die Praxis der Diskriminierung und Segregation: Der Supreme Court argumentierte, dass die Trennung in weiße und schwarze Schulen, Bahnabteile, Toiletten, etc. keine Herabsetzung der Afro-Amerikaner darstelle. Diese seien zwar von anderen Bürgern getrennt, ihnen aber gleichgestellt – »separate but equal«.

Das Millennium erscheint in Volksliedern jener Zeit, wenn überhaupt, nur in extrem ironisierter Form, wie etwa in diesem um 1915 in South Carolina aufgezeichneten Song, welcher die veränderten, aber nicht unbedingt verbesserten Lebensumstände der Afro-Amerikaner in den Südstaaten zum Hintergrund hat:

I'll pour oil of salvation on my spindles
 I'se gwine into heaven lickety brindle
 [Chorus:] Hallelujah! I'se been under the water
 Hallelujah! Amen.

When you hear me pop my whip,
 You may know I'se out on a heavenly trip.
 [Chorus]

When you hear massa Jesus talking to a coon,
 You may know the great millennium am a coming mighty soon.
 [Chorus] (White 1965: 88-89)

Dieses Lied beschreibt das Millennium zwar als eine Zeit der »fröhliche[n] Relativität« (Bachtin 1969: 27, 51), als Ära umgestülpter Hierarchien, als Epoche, in welcher der Knecht endlich die Peitsche führen und Jesus nicht nur zu den Weißen, sondern auch zu den Afro-Amerikanern sprechen wird – aber das »oil of salvation« dient in diesem »Himmelreich« nur dazu, die Spindeln zu schmieren und so die elektrischen Webstühle der Baumwollindustrie am Laufen zu halten. Und auch der wiederkehrende Messias hat einen eher ambivalenten Charakter, stellt seine Wiederkunft doch in gewissem Sinne ein neues Herr-Knecht-Verhältnis her, in welchem Jesus die Funktion des »massa« einnimmt und der Afro-Amerikaner weiterhin der verächtlich als »coon« beschimpfte Unterdrückte bleibt, der erst sprechen darf, wenn er dazu aufgefordert wird.

Ähnlich wie dieser Song übernimmt auch der Blues – als »secular spiritual«, also als »weltliches Kirchenlied«, wie James H. Cone ihn bezeichnet (Cone 1992: 68 et passim) – zwar häufig die Bildhaftigkeit der biblischen Apokalypsen, wendet diese aber ins Profane. Bisweilen kennt er sogar überhaupt keine transzendente Gewalt mehr, welche am Jüngsten Tag auf dem Himmelsthron sitzen könnte: Das moralisch-juridische Verfahren bewegt sich rein in der Immanenz, und die Stelle des göttlichen Richters wird vom Menschen eingenommen. Dies ist zum Beispiel in dem Stück »You Gotta Stand Judgement for Yourself« der Fall.

Slim Duckett and Pig Norwood: »You Gotta Stand Judgement for Yourself«

»You Gotta Stand Judgement for Yourself« von »Slim« (eigentlich Lucien) Duckett und »Pig« (nach einem Eisenbahnunfall auch »One Leg Sam«) Norwood wurde 1930 von einem Vertreter von Okeh Records in Jackson, Mississippi aufgenommen (vgl. Romanowski 1993: n.p.). Das

Lied besticht zunächst textlich wie auch musikalisch vor allem durch seine scheinbare Simplizität. Bei näherem Hinsehen bildet »You Gotta Stand Judgement for Yourself« jedoch ein interessantes Pastiche aus Motiven verschiedener Spirituals, welche zu einem neuen Ganzen geschichtet und schließlich ironisch verzerrt in ein säkulares Zeitalter verschoben werden. Das Lied beginnt mit der endzeitlichen Umdichtung des populären Lieds »I Must Walk My Lonesome Valley«, welches die Unausweichlichkeit des individuellen Endes besingt:

I've got to walk my lonesome valley,
I've got to walk it for myself;
Nobody else can walk it for me,
I've got to walk it for myself. (Work 1969: 53)

Doch wo hier das moralisch undefinierte »einsame Tal«, der Tod, wartet, lauert bei Duckett und Norwood das Weltende und die mit diesem einhergehende Charakterprüfung durch das Jüngste Gericht:

Well, you gotta stand your test in judgement,
Oh, you gotta stand there for yourself,
Ain't nobody else can stand there for you,
Well, you gotta stand there for yourself. (Duckett/Norwood o.J.)

Nachdem in der ersten Strophe diese endzeitliche Binsenweisheit formuliert worden ist, versetzt sich der Sänger in der zweiten und dritten Strophe in die Rolle des sündigen Individuums, eines Mannes, dem das Umverzeihung-Bitten selbst vor seinem Letzten Richter schwer fällt – und das, obwohl seine selige Mutter ihm vor ihrem Tod noch eingebläut hat, dass er sich dereinst ganz allein vor seinem Schöpfer würde verantworten müssen:

Sometimes I can't say: Lord, have mercy,
Sometimes I can't say: Mercy, Lord,
Ain't nobody else can say it for me,
Ain't nobody say: Mercy, Lord.

Now, mama told me before she left me:
Son, you gotta stand your trials in judgement,
And ain't nobody else can stand there for you,
Well, you gotta stand there for yourself.

Die vierte Strophe variiert noch einmal die erste Strophe, greift dabei aber auf ein Motiv zurück, welches in zahlreichen Spirituals zu finden ist – die Hoffnung, dass man beim Jüngsten Gericht endlich seine verstorbenen oder einem schon zu Lebzeiten durch die Sklaverei entrissenen Verwandten wieder sehen werde. Wie es in dem Spiritual »I Got Mah Swoad in Mah Hand« heißt:

My mother's in one place
An' I in another;
Jedgmun' [*sic*] Day's a-gonna
Bring us all together [...]. (Grissom 1969 [1930]: 65)

Bei Slim Duckett und Pig Norwood tritt an die Stelle der wertfreien, am ehesten vielleicht noch ein sehnsüchtiges Erwarten suggerierenden Futur-Form *a-gonna* der Zwang: das Hilfsverb *gotta* (ein mundartlich verschliffenes *have got to*). Und wo Spirituals wie »I Got Mah Swoad in Mah Hand« sich einer seriellen Form bedienen – auf das antizipierte Wiedersehen mit der Mutter folgt in der nächsten Strophe das Treffen mit dem Vater, in der übernächsten jenes mit der Schwester, etc. – wartet auf den Sänger in »You Gotta Stand Judgement for Yourself« nur eine übermächtige, ja gottgleiche tote Mutter. Das Treffen mit ihr blüht dem Sohn so unausweichlich wie der göttliche Ratspruch beim Jüngsten Gericht, und die sarkastisch-larmoyante Stimme des Sängers legt nahe, dass ihm dieses Treffen alles andere als willkommen ist:

Now, I've gotta meet my dear old mother,
Well, I've gotta meet her for myself,
Ain't nobody else can meet her for me,
Well, I gotta meet her for myself.

Doch damit nicht genug: In der fünften und letzten Strophe wird die tote Übermutter in einer weiteren Variation der ersten Strophe auch noch als Urheberin der dort formulierten allgemeingültigen Warnung identifiziert – von ihr hat der Sohn vermutlich auch pflichtschuldig die Bezeichnung »dear old mother« übernommen, denn aus seiner eigenen Beschreibung des antizipierten Treffens spricht keine übertriebene Zuneigung.

My mama told me before she left me:
Son, you gotta meet your dear old mother,
Ain't nobody else can meet her for you,
Well, you gotta meet her for yourself.

Zusammengefasst handelt »You Gotta Stand Judgement for Yourself« also davon, dass eine noch lebende Mutter ihrem Sohn prophezeit, dass er sie nach seinem Tod wieder sehen werde, und dass in diesem Wiedersehen seine eigentliche apokalyptische Prüfung bestehen werde, wie der Parallelismus der Zeilen »stand your test in judgement« / »meet your dear old mother« (in der ersten beziehungsweise der letzten Strophe) suggeriert. Dies ist natürlich ein außerordentlicher Akt des Signifyin(g), eine Parodie auf bestehende Endzeitgesänge wie auch auf die traditionelle sexistische »notion of the black man as the sexual victim of »matriarchal« tyranny« (Wallace 1978: 13).

Der Text vollzieht damit eine ironisch-subversive Geste, welche das Jüngste Gericht und die Autorität der Mutter gleichermaßen blass und lächerlich erscheinen lässt. Denn so bedrohlich eine ewig mahnende und noch auf dem Sterbebett den endzeitlichen Moralkochlöffel schwingende Mutter auch sein mag, auf dem Thron des Allmächtigsten wirkt sie doch grotesk deplatziert und verliert dadurch ihren Schrecken – und der, den sie von diesem Thron verdrängt hat, ebenso. Zugleich führt die argumentative Bewegung des Liedes aber auch in einen innerweltlichen Abgrund: Seine Struktur ist die eines *mise en abîme*, in dem eine prinzipiell beliebig fortführbare Reihe von Müttern auf Mütter auf Mütter auf Mütter verweisen, *dear old mothers*, die wieder und wieder vor sich selbst warnen und doch niemals strafen, sondern immer nur warnen werden.¹⁷ Am Ende einer solchen Verweiskette kann daher auch unmöglich ein transzendentes Signifikat stehen, eine Autorität, die außerhalb der Mutter-Sohn-Beziehung läge; nein, der Gerichtsstand, der hier besungen wird, kann seinen Sitz nur in der Immanenz haben, und der Weg ins Jenseits verläuft demzufolge auch nicht in der Vertikalen – in den »Himmel« oder in die »Hölle« – sondern in der Horizontalen, und immer nur im Kreis.

Eine solche Abnabelung von metaphysischen Autoritäten bei gleichzeitiger Weiterführung und Umformung traditioneller christlicher Motive ist bezeichnend für den Blues. Allerdings ist interessant, dass Slim Duckett und Pig Norwood, indem sie an die Leerstelle des abwesenden oder »toten« Gottes ein Elternteil setzen, eine Situation schaffen, welche in struktureller Homologie zur endzeitlichen Gerichtshierarchie steht (Gott>Mensch=Mutter>Sohn) – dass sie also die Hierarchie zwar iro-

17 Der Begriff *mise en abîme* – eigentlich »in den Abgrund geworfen« – entstammt der Heraldik und bezeichnet dort die Darstellung eines kleinen Wappens innerhalb eines größeren Wappenschildes. Im weiteren Sinne meint *mise en abîme* die »verschachtelte« Wiederholung einer bestimmten Form oder Figur innerhalb ihrer selbst, eine Geste, durch welche die Möglichkeit der unendlichen Fortsetzbarkeit des Gleichen angedeutet wird.

nisch hinterfragen, aber doch prinzipiell unangetastet lassen. Andere Blues-Sänger wie etwa Robert Johnson gingen in dieser Hinsicht bedeutend weiter: In seinem Song »If I Had Possession over Judgment Day« zog dieser sich selbst die göttliche Richterrobe an – wenn auch nur im Modus des »als ob«.

Robert Johnson: »If I Had Possession over Judgment Day«

Robert Johnson (1911-38) gilt als einer der bedeutendsten Vertreter des so genannten Delta Blues und einer der einflussreichsten afro-amerikanischen Musiker überhaupt. Seine Berühmtheit verdankt sich sowohl der enormen musikalischen und lyrischen Intensität seiner Songs als auch Johnsons Virtuosität als Interpret dieser Werke – in nur zwei Aufnahmesessions in den Jahren 1936 und 1937 nahm Johnson insgesamt neunundzwanzig Stücke auf, von denen viele (nicht zuletzt durch unzählige Cover-Versionen unter anderem von Bob Dylan, Eric Clapton, den Rolling Stones und den Red Hot Chili Peppers) in das kollektive Gedächtnis folgender Generationen von Musiker/innen und Hörer/innen eingegangen sind. Nicht zuletzt leben sie durch die digitale Technik des Sampling auch in der HipHop-Musik weiter (vgl. Toop 2000: 197).

Neben seinem Werk trug Johnsons Lebenswandel und -ende dazu bei, dass er im Pantheon der amerikanischen Pop-Musiker eine prominente Stelle einnimmt: So soll er seine Fingerfertigkeit auf der Gitarre des Nachts an einer Straßenkreuzung vom Teufel erworben haben, und er starb mutmaßlich an den Folgen einer Vergiftung, die ihm ein eifersüchtiger Ehemann während eines Auftritts mittels Whiskey beibrachte. Johnsons Texte spielen mit diesem Pathos der Unmoral, das sein Leben umgab – etwa der »Me and the Devil Blues«, welcher dem Mythos von seiner Liaison mit dem Höllenfürst Nahrung gab, sowie das provokative »If I Had Possession over Judgment Day« (Johnson 1990b).

Das Stück ist in der »klassischen« zwölftaktigen, dreizeiligen Blues-Form verfasst: Die jeweils erste und zweite Zeile einer jeden Strophe sind gleichlautend, während die dritte Zeile die durch diese Wiederholung aufgebaute Spannung mit einem Endreim ein- beziehungsweise auflöst. Und auch das Thema des Stückes ist klassisch zu nennen: Der Blues-Sänger ist verliebt, aber die Frau, der seine Liebe gilt, kann oder will dieses Gefühl nicht erwidern. Die Verknüpfung mit dem Jüngsten Gericht gibt dieser aus so vielen Songs vertrauten Szene jedoch ihre besondere Dramatik:

If I had possession over judgment day,
If I had possession over judgment day,
Lord, that little woman I'm lovin' wouldn't have no right to pray.

Wenn er beim Jüngsten Gericht die judikative Gewalt inne hätte, so der Sprecher, dann müsste seine Geliebte nicht mehr beten, nein, ewige Verdammnis wäre ihr sicher – denn wie das zweite ›Triplet‹ berichtet, hat sie ihm unverzeihliches Unrecht getan:

And I went to the mountain, lookin' far as my eyes could see,
And I went to the mountain, lookin' far as my eyes could see,
Some other man got my woman and the lonesome blues got me.

Wie der alttestamentarische Moses besteigt der Sprecher einen Berg, den traditionellen Ort der Kommunikation mit höheren Mächten; doch kein Gott spricht zu ihm aus dem Dornbusch. Der Gipfel ist frei von metaphysischen Konnotationen, sondern nur ein Punkt des Überblicks, welcher zwar Aussicht in die Ferne, aber keine weitere Einsicht bietet als die Tatsache, dass die geliebte Frau mit einem Anderen durchgebrannt ist. Der Sprecher befindet sich auch nicht in körperlicher Gefangenschaft wie einst die Israeliten in Ägypten (oder, knapp drei Generationen früher, die Afro-Amerikaner), doch immerhin in den Fesseln des Blues (›the lonesome blues got me‹), und dieser raubt ihm die ganze Nacht lang den Schlaf:

And I rolled and I tumbled and I cried the whole night long,
And I rolled and I tumbled and I cried the whole night long,
Boy, I woke up this mornin', my biscuit roller gone.

›I woke up this mornin'‹ ist eine formelaische Blues-Wendung, ebenso der Ausdruck *biscuit roller* – soviel wie ›Teigholz‹, einer von vielen sexuell konnotierten Blues-Ausdrücken aus dem kulinarischen Bereich, der eine besonders attraktive Frau und Liebhaberin beschreibt. Der Machismo, welcher aus der metonymischen Verschiebung einer Frau auf ›ihr‹ Küchengerät spricht, ist typisch für zahlreiche Blues- (und später auch Rap-) Texte – er drückt sich auch in dem possessiven Verhältnis aus, in welchem die Frau zum Sprecher dieses Texts steht (›my woman‹, ›my biscuit roller‹), sowie in dem drohenden Gebaren, das der Verlassene in der folgenden Strophe seiner Verflorenen gegenüber einnimmt. Der so rhythmisch wie sinister zwischen die gesungenen Zeilen gesprochene Einwurf nimmt dabei in rudimentärer Form Techniken des Rap vorweg:

Had to fold my arms and I slowly walked away,
 (Gesprochen: I didn't like the way she done)
 Had to fold my arms and I slowly walked away,
 I said in my mind: Yo' trouble gon' come some day.

Mit verschränkten Armen geht der Sprecher von dannen und beschließt, dass seine Ex-Liebhaberin für ihr Verhalten noch büßen müsse, lässt allerdings offen, was genau die Strafe sein wird – andere von Johnsons Liedern wie etwa der »32-20 Blues« kennen für den Tatbestand weiblichen Ungehorsams immerhin die umgehende Erschießung.¹⁸ Die Phrase »trouble gon' come some day« lässt wiederum an den »judgment day« denken; aber dieses Jüngste Gericht ist strikt weltlich, es kommt nicht von oben, sondern geht allein auf die Initiative des gehörnten Blues-Sängers zurück und betrifft eine einzige Person: die Ehemalige.

Die letzte Strophe schließlich entwirft schemenhaft die Sprechsituation für diesen Text: Der Sänger fordert ein nicht weiter beschriebenes »Du« (eine neue Liebhaberin?) dazu auf, schnell zu ihm zu kommen, auf seinem Schoß Platz zu nehmen und sich seine Liebes- und Leidensgeschichte weiter anzuhören. Denn nicht nur »she«, die treulose Geliebte, nein, auch »they« (die Frauen allgemein? die Gesellschaft?) haben dem Blues-Barden übel mitgespielt, und es gibt viel zu erzählen:

Now run here, baby, set [sic] down on my knee,
 Now run here, baby, set down on my knee,
 I wanna tell you all about the way they treated me.

In der Repräsentation, in der künstlerischen Überformung, so scheint es, erfahren Liebeskummer und erlittenes Unrecht endlich ihren »Zweck« – und vielleicht sogar ihre Überwindung. Indem der Blues-Sänger vom Jüngsten Gericht für seine verflossene Liebste singt, gewinnt er eine neue Verehrerin und macht so das Gericht möglicherweise überflüssig.

18 »And if she gets unruly, thinks she don't wan' do / If she gets unruly, thinks she don't wan' do / Take my 32-20 now and cut her half in two« (Johnson 1990c). Die Ziffernfolge »32-20« bezeichnet eine Patronengröße für kleinkalibrige Handfeuerwaffen, welche in den USA bis zum Zweiten Weltkrieg populär war.

Ausblick

Auch der Rap und die HipHop-Kultur kennen diese Funktion, von erfahrenem Leid und Unrecht zu erzählen, von dem *treatment* zu berichten, das einem widerfahren ist – in dieser Hinsicht stellen sie eine zeitgenössische Form des Blues und der Predigt dar. Wie der Rapper J-Dee von der Gruppe Da Lench Mob 1993 formulierte: »Hip hop is the '93 blues [...]. It's all our sorrows put on wax. They're just put in a different style. It is the last voice of the black man. This is our church. This is our sermon to the kids. This is our own little meeting ground« (zitiert in Toop 2000: xviii-xix). Und gerade, wenn die Rede auf das Jüngste Gericht kommt, neigen viele Rapper wie ihre musikalischen Ahnen in den 1920er und 1930er Jahren zu Gesten der Selbst-Vergöttlichung, dazu, sich selbst auf den Thron des Letzten Richters zu schwingen und die Menschheit – vor allem jenen Teil, der als unliebsame Konkurrenz im *rap game* mitmisch – zu verdammen.

Abbildung 1: Method Man, Tical 2000: Judgement Day



So zeigt etwa das Plattencover von Method Mans Album *Tical 2000: Judgement Day* aus dem Jahr 1998 den Rapper vom New Yorker Wu-Tang Clan als postindustriell-tribalistische Gottheit. Der Totenschädel, auf den sich der finster dreinblickende Rapper auf der Vorderseite des Covers stützt, weist ihn als Herren über Leben und Tod aus. Auf der Rückseite sehen wir ihn emotionslos auf einem mit Schnitzereien verzierten hölzernen Thron sitzen, über dem die verblichenen Schädel zweier Widder hängen, Kerzen erhellen den in kühlen Grün- und Blautönen schimmernden Saal, der Rapper-Gott blickt dem Betrachter direkt in die Augen und stützt den Kopf in die Hand, als denke er über eine angemessene Strafe nach. Dies, so suggerieren Ambiente, Kostümierung und Mimik, ist kein gnädiger Gott, sondern eine Mischung aus kriegerischem Messias (Method Man trägt Harnisch und Rüstung, als komme er direkt aus der Ebene von Armageddon), zürnendem Über-Richter und Antichrist: Ein Sicherheitsnadel-Piercing in der Augenbraue assoziiert den Rapper mit der Punk-Kultur, die gewaltig-geschraubten Hörner im Hintergrund mit dem Teufel persönlich. Auch dieser Gott ist ein Hybrid, ein Trickster.

Die Texte des Albums *Tical 2000: Judgement Day* führen dieses Spiel der Selbststilisierung des Rappers als un- oder übermoralischer Instanz fort. Ein kurzes Hörspiel am Anfang der CD skizziert hierfür die Bühne, wir hören Autohupen, jubelnde Menschen, die euphorische Stimme eines TV-Reporters, es ist Silvester 1999, kurz vor Zwölf: »Ladies and gentlemen, I am your host, Clark Dick. We are live in Times Square in New York City, and we are approaching the final seconds of 1999. Ladies and gentlemen, the Millennium is on its way! Ten – nine – eight – seven – six – five – four – three – two – one: Happy New ...« (Method Man 1998a). Das Wort *Year* auszusprechen, dazu kommt der Reporter nicht mehr: Eine ohrenbetäubende Explosion zerreißt die Szene, dann folgt Stille, das weiße Rauschen eines Fernsehers – was in den berühmten Worten Gil Scott-Herons für die afro-amerikanische Revolution gilt, muss auch für das Ende der Welt gelten: *The apocalypse will not be televised ...* (vgl. Scott-Heron 1988).

Doch anders als bei dem »Ur-Rapper« Scott-Herron, dem es Anfang der 1970er um die Wiedererlangung einer authentischen, post- oder »cismedialen« Wirklichkeit ging, ist bei Method Man sogar die Beschreibung der Apokalypse noch popkulturell geprägt. Was nach der Explosion bleibt, ist eine Serie düsterer Songs über den Weltuntergang, megalomane Momente des Signifyin(g), assoziative Vignetten, in denen sich der Rapper mal als abgebrühter Kämpfer in den Letzten Tagen, mal als fleischgewordener Gott des HipHop ins Rampenlicht setzt:

Niggers owe they life to God and now it's payday,
Take it how you wanna take it, fully clothed or butt-naked,
I learned the hard way – ain't nothin' sacred
In this world, time to face it, Johnny Basic
Instinct, I'm sure to make it while others fake it,
Fuck the spotlight, G-O-D already got light,
Say what you like, just spell my name right. (Method Man 1998b)

Ähnlich selbstbewusst wie Method Man, aber origineller in der Metaphorik und mit dem langen Atem zur Bildung ausführlicher *conceits* beschwört der Rapper Canibus auf dem Album *2000 B.C.* die Ereignisse des Jüngsten Tages. Das C. in der Jahresangabe steht allerdings nicht für Christus, sondern für den Rapper selbst – »Before Canibus« buchstabiert eine Unterzeile den Plattentitel aus. Diese Selbsteinschätzung vermittelt bereits einen ersten Eindruck von der Größenordnung des Signifyin(g), welches den Zuhörer/die ZuhörerIn erwartet. In dem zentralen Stück »Doomsday News« beschwört der Rapper denn auch, dass seine Widersacher – ähnlich der abtrünnigen Geliebten in Robert Johnsons »If I Had Possession over Judgement Day« – kein rettendes Gebet haben werden, wenn er dereinst am Jüngsten Tag als Messias am Himmel erscheint (vgl. Apk 14: 14):

You niggers don't have a prayer,
'Cause doomsday is near,
Faggot niggers is scared,
They stand and stare as I appear upon a cushion of air
With a long white beard, flamin',
Hot enough to sunburn Satan,
Hotter than white people takin' vacation
Out in Jamaica, out in the sun bathin',
Sun-bakin' in gamma ray radiation
Till they skin color look Cajun,
Motherfuckers start agin'
To the point where they faces shrivel up like raisins
And they become cancer patients. (Canibus 2000)

Was zunächst als hypertrophe Beschreibung der über-infernalischen Hitze beginnt, welche der Rapper bei seinem *Second Coming* ausstrahlen wird (selbst Satan bekommt einen Sonnenbrand), gewinnt zunehmend an Eigendynamik und wird zum eigenständigen Bild, zum Konzetto, innerhalb dessen wieder neue Sub-Metaphern möglich sind (»they faces shrivel up like raisins«), und welches inmitten all des apokalyptischen

braggin' an' boastin' mit einem Mal wieder eine Rückbindung an die irdische Lebenswelt zulässt. Denn anders als der Teufel stellen soziale Unterschiede, welche es wohlhabenden weißen US-Amerikanern erlauben, zum Sonnenbaden in die ›Dritte Welt‹ zu fliegen, durchaus eine soziale Realität dar, ebenso wie der Hautkrebs, den sie sich dabei zuziehen können – ein Motiv, das auch in Public Enemys »Fear of a Black Planet« mit der Apokalypse in Zusammenhang gebracht wird (vgl. Kapitel 7).

Allerdings geht es Canibus, wie sich im weiteren Verlauf des Stückes zeigt, nicht allein um die allmähliche Apokalypse des weißen Amerika durch Metastasen; nein, auch unzählige weitere Krankheiten lauern darauf, im Verein mit den für die Jahrtausendwende erwarteten Computer-Crashes die gesamte Menschheit zu vernichten. Nur der Rapper steht einsam über dem Geschehen und reimt trotzig gegen den Rest der Welt, gegen den Uhrzeigersinn und die Zeitläufte, als könne er so die Uhr für sich persönlich noch einmal zurückdrehen:

A world where the whole globe will contract Ebola
From drinkin' spring water darker than Coca-Cola,
Humans with AIDS, computers with Y2K,
I rock rhymes counter-clockwise until doomsday,
Fuck y'all, fuck y'all, fuck y'all.

Man könnte eine solch kompromisslose Beschwörung des Weltendes bei gleichzeitiger Selbstvergötterung als ultimative und zumindest in dieser Welt kaum mehr überbietbare Form des *dissing* betrachten, jenes für den Rap so bezeichnenden Platzhirschverhaltens, bei dem es darum geht, die eigenen Fähigkeiten am Mikrophon in höchsten Tönen zu preisen und jene anderer Rapper auf möglichst drastische Weise zu verunglimpfen – eine Tradition, die auf afro-amerikanische Sprachspiele und Prahltraditionen, wie sie nicht zuletzt auch im Blues gepflegt wurden, zurückgeht.

Doch ist dies nur eine Facette des Rap unter vielen; wie J-Dee vom Lench Mob bemerkt, schreibt der HipHop nicht nur Tropen und Traditionslinien des Blues fort, sondern auch maßgeblich solche der schwarzen Kirche. Allerdings ist dies eine Tradition, welche im Lauf des 20. Jahrhunderts, auf dem Weg von den Gotteshäusern und *store front churches* der Südstaaten in die Ghettos der New Yorker Bronx, wo in den 1970ern der HipHop entstehen sollte, erheblich verändert wurde. Diese Veränderung vollzog sich weitgehend abseits des religiösen ›Mainstream‹ und besonders durch eine Bewegung: durch die afro-amerikanische Nation of Islam, welche wiederum Beziehungen zum Äthiopianismus Marcus Gar-

veyscher Prägung aufweist. Das folgende Kapitel greift den Faden vom Ende des vierten Kapitels wieder auf und verknüpft ihn mit der Jetztzeit – mit Analysen zeitgenössischer HipHop-Texte, welche den bis heute andauernden Einfluss dieser beiden *new religious movements* auf die afro-amerikanische Popkultur aufweisen.

6. ZWISCHEN PRÄMILLENNIALISMUS UND POPKULTUR: RASTAFARIANISMUS, DIE NATION OF ISLAM UND DIE NATION OF GODS AND EARTHS

*Good news everyone, the Last Day is right around the corner,
Down the block, and up the boulevard. The oppressed will be
Saved from oppression. The ghetto will be
TransafriKanedExpressed to the heavens, the »Righteous Playgrounds.«*
(The Jungle Brothers 1989)

1930, das Jahr, in dem *bluesmen* wie Blind Willie Johnson, Slim Duckett und Pig Norwood die Apokalypse besangen, war in mehrerlei Hinsicht ein bedeutsames Jahr für die afrikanische Diaspora – besonders für jene Angehörigen der Diaspora, welche die Wiederkehr eines schwarzen Messias erwarteten. Zum einen wurde in diesem Jahr der *Ras Tafari* (amharisch für »Prinz« und »Schöpfer«) Lij Makonnen zum Kaiser von Äthiopien gekrönt. Dieses Ereignis wurde von vielen Endzeitgläubigen vor allem auf der Karibikinsel Jamaika, aber auch in den USA mit millennialistischen Hoffnungen verknüpft und führte bald zur Etablierung der rastafarischen Religion, deren apokalyptische Rhetorik zahllose Reggaesänger und Rapper beeinflussen sollte. Zum anderen tauchte 1930 ein gewisser Wallace Dodd Fard in den Ghettos der von der Weltwirtschaftskrise geschüttelten Industrie-Metropole Detroit auf, wo der Anteil von Afro-Amerikanern an der Bevölkerung durch die *Great Migration* aus den Südstaaten sehr hoch war – allein zwischen 1910 und 1920 war die schwarze Bevölkerung von Detroit um mehr als 600 Prozent angewachsen (vgl. Gardell 1996: 48; Lincoln 1961: 10-17). Fard verschwand schon nach wenigen Jahren spurlos, jedoch nicht ohne seinen Jünger Elijah Poole – nach dessen Umbenennung zunächst in »Elijah Karriem«, dann in »Elijah Muhammad«¹ – zum »Messenger of Allah« in den Letz-

1 Das Ablegen des alten Nachnamens – als Erbe der Sklaverei – wurde zu einem wichtigen Teil der mentalen Emanzipation neuer Nation of Islam-Mitglieder. In den ersten Jahrzehnten ihres Bestehens enthielt noch jedes Aufnahmeformular für die Nation of Islam den Antrag auf einen »Original name«; später, als die Zahl der Mitglieder für diese Praxis zu groß wurde, wurde der alte Sklavename zunächst symbolisch durchgestrichen und

ten Tagen zu erklären (vgl. Gardell 1996: 54, 56). Dies gilt als Gründungsakt der nordamerikanischen Nation of Islam, welche sich durch ein stark endzeitlich geprägtes Geschichtsbild auszeichnet, und deren Mythen und Rhetorik mannigfaltigen Niederschlag in Rap-Texten gefunden haben.²

In diesem Kapitel beschreibe ich zunächst die Entstehung des Rastafarianismus und dessen Einfluss auf die Reggae- und HipHop-Kultur, sowie seine Parallelen mit der Ideologie der Nation of Islam. Anschließend zeichne ich die Geschichte der Nation of Islam in Nordamerika nach und zeige dabei den enormen Einfluss, den diese Organisation und, seit den späten 1980er Jahren, besonders auch die Splittergruppe der sogenannten »Nation of Gods and Earths« auf die Texte heutiger Rapper ausübt. Besonderen Stellenwert messe ich dabei dem Mythos vom afrikanischen Raumschiff bei, welcher sich als Fortschreibung von Motiven aus Spiritual- und Blues-Texten lesen lässt – denn nicht zuletzt wirken auch in der Nation of Islam jüdisch-christlich geprägte eschatologische Denkfiguren fort. Abschließend zeige ich, wie sich das prämillennialistisch anmutende Geschichtsbild der Nation of Islam möglicherweise auch amillennialistisch deuten lässt – als Aufruf nicht zum quietistischen Rückzug oder zur Zerstörung, sondern zur Selbsterkenntnis, Separation und konstruktiven Veränderung.

Blick über den Black Atlantic: Rasta, Reggae und Rap

Als Ras Tafari Lij Makonnen am 2. November 1930 zum Kaiser von Äthiopien gekrönt wurde, ruhten die Augen der afrikanischen Diaspora erwartungsvoll auf dem ostafrikanischen Land. Die Gründe für die herausragende Bedeutung, welche Äthiopien von *involuntary pilgrims* (so

durch ein X ersetzt, und erst nach besonderen Verdiensten durch einen arabischen Namen ausgetauscht (vgl. Gardell 1996: 54, 64). So wurde etwa aus Louis Eugene Walcott zunächst Louis X und schließlich Louis Farrakhan, der Name, unter dem er heute als Oberhaupt der Nation of Islam bekannt ist.

- 2 Allerdings war die Nation of Islam nicht die erste afro-islamische Gruppierung in den USA, die apokalyptisch ausgerichtet war: Der 1913 in Newark, NJ von Noble Drew Ali gegründete Moorish Science Temple of America hatte schon in den 1920er Jahren den baldigen Niedergang der weißen Kultur prophezeit (vgl. Van Deburg 1992: 243; Fauset 1970: 42). Die Lehren des Noble Drew Ali gelten als wichtiger Einfluss auf die Doktrin der Nation of Islam; anscheinend nahm Wallace Dodd Fard sogar für sich in Anspruch, die Reinkarnation des 1929 verstorbenen Noble Drew Ali zu sein (vgl. Essien-Udom 1962: 33-36, 43).

der rastafarische Ausdruck für Afrikaner in der Diaspora) weltweit, besonders aber in Jamaika beigemessen wurde, sind vielfältig.

Zum einen handelt es sich bei Äthiopien um das einzige afrikanische Reich, das nie kolonisiert wurde: 1896 hatte die äthiopische Armee unter Führung von Lij Makonnens Großonkel Menelik einen italienischen Kolonisationsangriff abgewehrt und damit zur besonderen heilsgeschichtlichen Stellung des Reiches in der Wahrnehmung gläubiger Exil-Afrikaner beigetragen – besonders in den USA, wo zu ebenjener Zeit der *post-bellum*-Rassismus einen traurigen Höhepunkt erreicht hatte. Mit Ausnahme der italienischen Besatzung der Hauptstadt Addis Abeba von 1936 bis 1941 ist Äthiopien seit über 2000 Jahren unabhängig. Zum zweiten ist Äthiopien das einzige christliche Land im ansonsten muslimischen Nordafrika; zudem eines, das sich schon circa hundert Jahre nach seiner Christianisierung Mitte des vierten Jahrhunderts von der Römischen Kirche getrennt und daher in Form der Koptischen Kirche von Äthiopien eine sehr orthodoxe Form des Christentums bewahrt hat (vgl. Bradley 2001: 67). Drittens wurde der Begriff »Äthiopien« von Afro-Amerikanern traditionell als Synekdoche für den gesamten afrikanischen Kontinent verstanden – dies erklärt sich unter anderem aus dem Einfluss der King James-Bibel, der englischen Bibelübersetzung aus dem Jahre 1611, welche stets *Ethiopia* als Ausdruck für »Afrika« setzt: »Ethiopia shall soon stretch out her hands unto God« (vgl. Faith 1990: 297).³

In Jamaika war nun diese Wertschätzung für Äthiopien besonders ausgeprägt, und die Krönung von Ras Tafari Lij Makonnen zum Kaiser *Haile Selassie I* (amharisch für »Macht der Dreifaltigkeit«) wurde als Erfüllung millennialistischer Prophezeiungen gedeutet. In den Worten von Lloyd Bradley:

[B]y an odd geographical quirk, Jamaican Ethiopian Christians had always taken the notion of Ethiopia to be more actual than simply spiritual. Therefore, to large numbers of Jamaicans the crowning of this new emperor was accepted as a divine realization of writings contained within the Book of Revelation and Jeremiah. [...] [T]he coronation was seen as giving substance to predictions found in the scriptures that one day the Mighty Redeemer would come to deliver the children of Israel out of Egypt, and, most crucially, that this new Messiah would be a black man. (Bradley 2001: 66)⁴

- 3 Hieraus erklärt sich auch, warum zahlreiche afro-amerikanische Prediger den Namen ihrer Kirchen das Präfix *Ethiopian* voranstellten (»Ethiopian Methodist Church«, »Ethiopian Baptist Church«, etc.): Das Adjektiv »äthiopisch« dient hier als Differenzzeichen zur Abgrenzung von den Glaubensgemeinschaften der Weißen (vgl. Bradley 2001: 67).
- 4 Es ist eines der Kennzeichen des Jamaikanischen Rastafarianismus, die Sprache »beim Wort« zu nehmen, die vermeintlich denotative Bedeutung

Diese Interpretation, welche den Kaiser von Äthiopien mit dem König des Himmels und der Erde gleichsetzt, wurde von Haile Selassie bewusst genährt, etwa dadurch, dass er bei seiner Krönung die Titel »King of Kings« und »Lord of Lords« annahm – Epitheta, welche der wiederkehrende Christus in der Johannes-Offenbarung führt. Zum anderen wurde die Auffassung, dass Haile Selassie die Inkarnation des Messias sei, durch den Pan-Afrikanisten Marcus Garvey, den »Propheten der Rastafarier«, befördert (vgl. Habekost 1993: 84-85).

Wie kaum eine andere schwarze Persönlichkeit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts lebte und wirkte Marcus Garvey an allen Gestaden des »Black Atlantic« – jenem von Paul Gilroy entworfenen Konzept eines Nationalstaaten, ethnische Differenzen und Kontinente umflutenden kulturellen und politischen Kontinuums.⁵ Garvey wurde 1887 in Jamaika geboren, bereiste Lateinamerika und London und gründete 1914 in Kingston die Universal Negro Improvement Association (UNIA). Er schrieb die Hymne »Ethiopia, Thou Land of Our Fathers«, entwarf die panafrikanische rot-schwarz-grüne Flagge (»red for the blood that will be spilled in the struggle, black for the colour of our skin and green for the land that one day shall be ours«), die noch heute in der Ikonographie des HipHop und Reggae eine zentrale Rolle spielt, und zog schließlich nach New York (vgl. Bradley 2001: 71-72; Garvey 1968/69: II, 124-134; Martin 1983). Anfang der 1920er Jahre hatte er Tausende von UNIA-Mitgliedern rekrutiert, welche in Hunderten von Zweigstellen in den USA, in Afrika, Südamerika und Europa organisiert waren.

eines Wortes über die konnotative zu favorisieren und eine »ursprüngliche«, ja beinahe magische Verbindung zwischen sprachlichem Zeichen und außersprachlichem Referenten anzunehmen: »In de beginning wuz de word / And de word wuz ours to change de worl as we like / In we own image an likeness«, wie der Rastafarier Jacob Ross die Beschreibung der Macht des göttlichen *logos* aus Johannes 1: 1 paraphrasiert (zitiert in Habekost 1993: 63). Bezeichnenderweise überführt Ross dabei die weltstiftende Macht des göttlichen Wortes in die Immanenz: Ein anderes Kennzeichen des Rastafarianismus (wie auch der Nation of Gods and Earth) ist der Glaube an das Potential des Menschen zur Göttlichkeit. Der Name »Rastafari« (als Bezeichnung für die Religion wie auch für deren Anhänger/innen) bezieht sich denn auch bewusst auf Lij Makonnen als *Mensch*, bevor er als Haile Selassie zum Gott wurde, um die Möglichkeit der Gottwerdung einer/s jeden Gläubigen anzudeuten (vgl. Bradley 2001: 76-77).

- 5 »The specificity of the modern political and cultural formation I want to call the Black Atlantic can be defined [...] through this desire to transcend both the structures of the nation state and the constraints of ethnicity and national particularity. These desires [...] have always sat uneasily alongside the strategic choices forced on black movements and individuals embedded in national political cultures and nation states in America, the Caribbean, and Europe« (Gilroy 1993: 19).

»I saw before me then, even as I do now, *a new world of black men* [...] making their impress upon civilization and causing *a new light* to dawn upon the human race«, beschreibt er die millennialistischen Hoffnungen, welche ihn bei der Gründung der UNIA bewegten (Garvey 1968/69: II, 126, meine Hervorhebungen) – und das zukünftige Zentrum des neuen panafrikanischen Weltreiches würde natürlich das *Ethiopia* des Psalmisten sein:

At this moment methinks I see Ethiopia stretching forth her hands unto God and methinks I see the Angel of God taking up the standard of the Red, the Black and the Green, and saying »Men of the Negro Race, Men of Ethiopia, follow me«. Tonight we are following [...] with a determination that we must be free *before the wreck of matter, before the crash of worlds*,

verkündete er 1921 in New York (Garvey 1968/69: I, 96-97, meine Hervorhebung). Und Garvey war diplomatisch, einflussreich und mutig genug, seinen millennialistischen Worten auch Taten folgen zu lassen, und das in seiner Rede verwendete Bild vom Engel der Apokalypse, welcher die panafrikanische Fahne nach Afrika trägt, mit realpolitischer Bedeutung zu füllen. Im folgenden Jahr kaufte die von ihm gegründete Schiffahrtsgesellschaft »Black Star Line« vier Ozeanriesen und verhandelte mit der Regierung von Liberia über die Entäußerung eines großen Landesteiles zur Gründung eines unabhängigen afrikanischen Staates (vgl. Bradley 2001: 72-73; Martin 1983: 55-58).

Dieses Projekt sollte scheitern, Garvey wurde wegen Betrugs verurteilt und nach Jamaika deportiert. Doch dort fielen seine Prophezeiungen weiterhin auf fruchtbaren Boden: »Look to Africa when a black king shall be crowned, for the day of deliverance is near«, verkündete er gegen Ende der 1920er Jahre seiner jamaikanischen Anhängerschaft (zitiert in Bradley 2001: 74). Und am 8. November 1930, nur wenige Tage nachdem Lij Makonnen zum Kaiser gekrönt worden war, schrieb er in der von ihm gegründeten Zeitung *The Blackman*, der neue äthiopische Herrscher sei »ready and willing to extend the hand of invitation to any Negro who desires to settle in his kingdom. [...] We have no doubt that the time is now come. Ethiopia is now really stretching forth her hands« (zitiert in Lewis 1998: 146) – eine Verheißung, die nach Garveys Umzug nach London im Jahr 1931 von seinen Nachfolgern Leonard P. Howell, Archibald Dunkley und Joseph Hibbert weitergetragen wurde (vgl. Bradley 2001: 74-75). *Ethiopia* wurde so zum utopischen Sehnsuchtsort und Gelobten Land jener Gläubigen, welche sich nach den Ehrentiteln Lij Makonnens als »Rastafarier« bezeichneten, und der millennialistische Glaube an eine glorreiche Rückkehr in das *motherland* zu einem ihrer

zentralen Glaubensinhalte: »The single thread which runs through the doctrinal heart of all Ras Tafari life«, schreibt Karlene Faith, »is the implicit faith that great changes will occur« (Faith 1990: 330; vgl. Simpson 1962: 160-165).

Dieser Glaube spiegelt sich nicht zuletzt in zahllosen Reggae-Texten wider, deren Rhetorik stark vom rastafarischen Glauben geprägt ist – unter anderem deshalb, weil die Anerkennung des Rastafarianismus unter dem jamaikanischen Premierminister Norman Manley mit der Entstehung der jamaikanischen Musikindustrie zusammenfiel, als deren bekanntestes »Produkt« der Reggae gelten darf (vgl. Hebdige 1979: 35). Ja die enge Verbindung zwischen Rastafarianismus und Reggae hat dazu geführt, dass die beiden Begriffe untrennbar miteinander verbunden sind, wie der *dub poet* Linton Kwesi Johnson bemerkt: »Rasta became co-terminous with reggae, one associated one with the other« (Johnson 1996: 68). Zahllose Reggae-Songs künden von dieser musikalisch-religiösen Symbiose – sei es Bob Marleys »Ride Natty Ride«, das mit alttestamentarischer Wucht die Zerstörung eines namenlosen kapitalistischen Sündenbabels verheißt:

Now the fire is burning,
Out of control, panic in the city,
Wicked weeping for their gold,
Everywhere the fire is burning,
Destroying and melting their gold,
Destroying and wasting their souls. (Marley 1979)

Oder sei es Peter Tosh's »Rumours of War«, in welchem der Sänger unter Hinweis auf die endzeitlichen Zeichen aus dem Markus-Evangelium (Mk 13: 7) die baldige Wiederkehr von »Jah« – dem rastafarischen Äquivalent zum hebräischen JHWH beziehungsweise Jehova – erfleht:

Talkin' 'bout war
And rumours of war,
Talkin' 'bout the coming of Jah,
The time is not far,
Oh my majesty,
Please rescue me. (Tosh 1993)⁶

6 Weitere endzeitlich geprägte Reggae-Songs sind zum Beispiel »Who Can't Hear Will Feel« von den Maytones sowie Peter & Pauls »Armagedeon Time«, welches sich wie Tosh's »Rumours of War« auf Markus 13: 7 bezieht (Trojan 2001).

Die meisten dieser Songs sind von einem tiefen quietistischen Glauben an die baldige Erlösung durchzogen und beschränken sich, wenn es um die Benennung innerweltlicher Missstände geht, meist auf Gemeinplätze (in dem oben zitierten Bob Marley-Text etwa heißen die Antagonisten schlicht »the Wicked«, und sie begehren das klischeehafteste aller Edelmetalle) sowie auf das Zitieren eingängiger Bibelstellen. Gelegentlich steigert sich dieser Quietismus gar zum Eskapismus, etwa wenn in Ninety's »Blood and Fire« das apokalyptische Feuer schließlich nur noch in der Marihuana-Pfeife wütet (*cannabis sativa* gilt gläubigen Rastafariern als Sakrament) und so eine individuelle spirituelle Entrückung herbeiführt, welche die kosmisch-kollektive zumindest zeitweilig überflüssig macht:

Blessed be the pipe

That is always light

[...]

Blessed be the seed

Of the ganja weed

[...]

Let it burn! (Ninety 2002).⁷

Eine sozio-politische Konkretisierung erfuhr die endzeitliche Rhetorik des Rastafarianismus am markantesten seit den späten 1970er Jahren, in den Texten karibischstämmiger *dub poets* wie Linton Kwesi Johnson und Benjamin Zephaniah, deren Werk als das britische Äquivalent zum US-amerikanischen *message rap* gelten darf und von diesem teilweise direkt beeinflusst ist.⁸

Und auch an den westlichen Gestaden des Black Atlantic – oder der »digital diaspora«, wie Kodwo Eshun das musikalische Kontinuum »connecting the US to the UK, the Caribbean to Europe« nennt (Eshun 1998: -006 [*sic*] –), also im nordamerikanischen HipHop, lebt die Musik und Sprache des Rastafarianismus fort, und zwar selbst im Werk von Rappern, welche nicht dem rastafarischen Glauben anhängen. Dies mag nicht zuletzt auf das Image des Rastafarianismus als einer Religion der

7 Einen ähnlichen Rat gibt der Rapper Bushwick Bill in seiner Umdichtung eines alten millennialistischen Spirituals: »Wha' cha gonna do when the world's on fire? / I'm-a light a spliff and keep gettin' higher« (Bushwick Bill 1995); vgl. »When this world's on fire, / Do remember me« (Work 1940: 82).

8 Vgl. besonders Linton Kwesi Johnsons »Time Come«, das den Missbrauch von Polizeigewalt gegen afro-karibische Einwanderer in Großbritannien beklagt (Johnson 1979), sowie Benjamin Zephaniahs »U-Turn«, welches vor sozialen Unruhen apokalyptischen Ausmaßes warnt (Zephaniah 1990).

Entrechteten und Unterdrückten zurückzuführen sein, sowie auf den anti-autoritären Gestus des Reggae, welcher dem Selbstverständnis der HipHop-Kultur nahe steht. Zudem war der HipHop, wie ich unten (in Kapitel 7) zeigen werde, von Anfang an stark von der jamaikanischen *soundsystem*-Kultur beeinflusst: Zwei der drei »Gründerväter« der HipHop-Musik, Clive »Kool Herc« Campbell und Joseph »Grandmaster Flash« Saddler, stammten aus der Karibik.

So verwendet zum Beispiel die New Yorker Rap-Gruppe Public Enemy in dem Stück »Fight the Power« ein Sample aus Bob Marleys Reggae-Klassiker »I Shot the Sheriff« und stellt ihren Song dadurch musikalisch in eine transatlantische Ahnenreihe von Songs, welche bewaffneten Widerstand gegen staatliche Willkür propagieren. Und ihr Stück »By the Time I Get to Arizona« feiert sowohl den »Schöpfer Jah« als auch – in einem Wortspiel, welches sich die Homophonie von *Jah-maker* und *Jamaica* zunutze macht – jene Insel, auf der die ihn verehrende Religion gut 60 Jahre zuvor entstand:

So I pray,
I pray everyday,
I do and praise Jah the maker,
Lookin' for culture
I got but not here,
From Jah-maker,
Pushin' and shakin' the structure,
Bringin' down the Babylon. (Public Enemy 1991)

Ein solches Bekenntnis zum Gott der Rastafarier aus dem Mund von Public Enemys Chuck D muss zunächst überraschen, gehört der Rapper doch der nordamerikanischen Organisation Nation of Islam (NOI) an. Allerdings ähneln sich der Rastafarianismus und die Nation of Islam in zahlreichen zentralen Punkten und teilen eine Vielzahl theologischer und mythologischer Grundannahmen. Beide Bewegungen betrachten die Afrikaner als die Stammväter der Menschheit und Afrika als die Wiege der menschlichen Zivilisation. Beide halten die europide »Rasse« für intrinsisch minderwertig und böse und die westliche Welt für das in der Johannes-Offenbarung beschriebene und dem baldigen apokalyptischen Untergang geweihte Babylon. Schließlich halten sich viele Mitglieder der Nation of Islam, wie auch zahlreiche Rastafarier, für die »wahren Israeliten« und betrachten Angehörige der jüdischen Religion als bloße »*pretenders*«: »Not Israel my friends, [...] but you so-called Negroes the Bible is referring to that is the lost sheep in the house of Israel, in the nation of the caucasian people«, wie Elijah Muhammad formulierte (Elijah

Muhammad ²1997: 43; vgl. ders. 1973: 159).⁹ Mit diesem Glauben geht die Annahme einher, dass die Bibel zwar das Wort Gottes ist, dass ihr Inhalt aber über die Jahrhunderte von den Weißen verwässert und verfälscht worden sei, sodass die ›originale‹ Bedeutung erst wieder herausgelesen werden müsse (vgl. Gardell 1996: 183-184; Smith/Augier/Nettleford 1974: 342-344; Essien-Udom 1962: 129).

Diese Parallelen lassen sich wohl nicht zuletzt durch den nachhaltigen Einfluss erklären, den Marcus Garvey in den USA hatte. Seine Bedeutung nicht nur für die jamaikanischen Rastafarier, sondern auch für die Afro-Amerikaner lässt sich unter anderem daran ermessen, dass sich der spätere *minister* der Nation of Islam Malcolm X, dessen Eltern mehr als zehn Jahre lang in Marcus Garveys Universal Negro Improvement Association aktiv gewesen waren, an seinen Vater mit Vorliebe als Prediger und Aktivisten im Namen Garveys erinnerte: »I can remember hearing of ›Adam driven out of the garden into the caves of Europe,‹ ›Africa for the Africans,‹ ›Ethiopians, Awake!‹«, wie er in seiner Autobiografie berichtet.¹⁰ »And my father would talk about how it would not be much longer before Africa would be completely run by Negroes [...]. ›No one knows when the hour of Africa's redemption cometh. It is in the wind. It is coming. One day, like a storm, it will be here‹« (Malcolm X 1999: 6-7).

Vermutlich füllte die Nation of Islam in den USA eine religiöse und ideologische Lücke, welche der allmähliche Niedergang der Universal Negro Improvement Association hinterlassen hatte. Malcolm Xs Tochter Attallah Shabazz interpretiert die Hinwendung ihres Vaters (der damals noch Malcolm Little hieß) und seiner Brüder zur Nation of Islam denn auch als Suche nach einem Ersatz für die Kindheitserfahrungen, welche sie in der UNIA gemacht hatten: »While the Little brothers didn't adhere to all of the teachings personally, they did believe it was the only current American-based ideology that had the potential to unify black people and teach self-pride the way their childhood affiliation with the Garvey movement had done« (Shabazz 1999: xv). Auch der Gründer der Nation

9 Dieses ›eschatologische Konkurrenzverhältnis‹ – sowohl Afro-Amerikaner als auch Juden repräsentieren, in den Worten von Cornel West, »a pariah and ›chosen‹ people« (Lerner/West 1995: 4) – mag neben ökonomischen und sozialen Faktoren zu dem in der Nation of Islam stets latenten, ab 1984 unter der Ägide von Louis Farrakhan häufig auch unverhohlenen Antisemitismus beigetragen haben (vgl. ebd.: 136; Walker 1990: 365-366, 375-376).

10 Der von Garvey popularisierte und eng mit seinem Namen verbundene Schlachtruf »Africa for the Africans« war ursprünglich das Motto des ersten panafrikanischen Kongresses gewesen, welcher 1900 – unter der Leitung von Du Bois und anderen – in London abgehalten worden war (vgl. Bradley 2001: 70).

of Islam, Wallace Dodd Fard, sowie sein *khalifa* (Nachfolger) Elijah Muhammad waren Mitglieder der UNIA gewesen; Spekulationen zufolge handelte es sich bei Fard sogar um einen einstigen engen Weggefährten von Marcus Garvey persönlich (vgl. Gardell 1996: 47-68; Shapiro 1974: 262-263; Lincoln 1961: 66-67).

Neben dem Äthiopianismus und dem Millennialismus Garveyscher Prägung ist jedoch vor allem der Einfluss des nordamerikanischen Protestantismus auf die Nation of Islam nicht zu übersehen. Bereits Wallace Dodd Fard hatte seine Anhänger dazu aufgefordert, sich Radio-Predigten der prämillennialistisch geprägten Watch Tower Society sowie von Baptistischen Fundamentalisten anzuhören. Besonders deutlich zeigt sich der Einfluss jüdisch-christlicher Traditionen jedoch in der apokalyptischen Kosmologie und Rhetorik seines Nachfolgers und »Propheten« Elijah Muhammad, der die Nation of Islam von 1934 bis zu seinem Tod im Jahr 1975 leitete und maßgeblich geprägt hat. Um die Verbindungen der Nation of Islam zum Protestantismus sowie um ihren Einfluss auf die afro-amerikanische Populärkultur im Allgemeinen und die HipHop-Kultur im Besonderen geht es im folgenden Abschnitt.

»Drop the bomb on the Yacub crew«: Die apokalyptische Mythologie der Nation of Islam unter Elijah Muhammad

Ähnlich wie die Rastafarier den äthiopischen Kaiser Lij Makonnen zu ihrem schwarzen Messias auserkoren, ernannte Elijah Muhammad seinen Lehrer Wallace Dodd Fard (auch »W.F. Muhammad« oder »Farad Muhammad«) zum Wiedergekehrten Christus, zum fleischgewordenen Gott: »The long awaited Jesus that was to come for the past 2,000 years, [...] the All Wise, Best Knower, God in Person« (Elijah Muhammad ²1997: 58). Für sich selbst nahm er in Anspruch, Farad Muhammads Prophet, der »Messenger of Allah« in den Letzten Tagen zu sein – ein Anspruch, welcher dem islamischen Glauben an Mohammed als letztem Propheten Gottes auf Erden widerspricht (vgl. Lee 1996: 23; Walker 1990: 344-46).

Dies ist bei weitem nicht der einzige Unterschied, welcher zwischen der Nation of Islam und dem traditionellen Islam arabischer Prägung existiert. Wie David Walker gezeigt hat, lässt sich der von Elijah Muhammad seit Mitte der 1960er Jahre zunehmend vehement gepredigte Apokalyptizismus besser als Erbe des Protestantismus denn als Fortschreibung islamischer Glaubensgrundsätze verstehen:

Elijah's protest eschatology hardly lacked its paradoxes [...]. While the prophecies anticipated the destruction of white America, they themselves were more a homegrown mutation of Protestant apocalypticism than a transplanting of Islamic preconceptions out of the Arab world. Steeped from childhood in the popular black Protestant fundamentalism against which he revolted, Elijah's 1965 outburst [of premillennialist rhetoric, F.W.] derived much more from the Book of Daniel than the Qur'an. (Walker 1990: 346)¹¹

Vermutlich ist das explizite Bekenntnis zum Islam, welches sich im Namen und in der Ikonographie der Nation of Islam unter Elijah Muhammad äußerte, eher als eine dezidierte Abwendung vom traditionellen Christentum (als der Religion der ehemaligen Sklavenhalter, als beschwichtigender *plantation theology*) denn als ernsthafte Auseinandersetzung mit islamischen Glaubensinhalten zu verstehen. Denn: »While the black church is independent from its white counterparts«, wie William Eric Perkins schreibt, »it is neither separate nor distinct; it operates within a theological tradition that has been fashioned and defined by Western Christianity and its precursor, Judaism« (Perkins 1991: 48-49).¹² Das eschatologische Erlösungspotential, welches die schwarze christliche Kirche ihren Gläubigen anzubieten hat, ist der Nation of Islam zufolge daher bestenfalls, »minderwertige Weiße« zu werden: »If a white preacher exchanges pulpits with a so-called Negro minister once a year on Brotherhood Sunday«, so die polemische Zuspitzung der Nation of Islam, »the black preacher tells his people the millennium is here« (zitiert in Lincoln 1961: 79).

- 11 Ähnlich schreibt Martha F. Lee: »Although they purported to shun Christianity, many of [Wallace Fard and Elijah Muhammad's] teachings are strongly linked to the Bible. [...] The heavy emphasis the Nation places on the Christian documents is in part a consequence of the background of Fard, Elijah Muhammad, and their early followers. All were more familiar with the Bible than the Qur'an« (Lee 1996: 27). Und Mattias Gardell argumentiert sogar, dass die gesellschaftlichen Vorstellungen der Nation of Islam mit den Idealen des mittelständischen WASP-Amerika vollständig kompatibel seien: »[T]he NOI hails traditional family values, loyalty to the nation, and obedience to God. They applaud the decent, hardworking, honest, God-fearing heterosexual, who should be neatly dressed, polite, modest, law-abiding, and respectful to authorities« (Gardell 1996: 346).
- 12 Bemerkenswerterweise fiel die Hoch-Zeit der Nation of Islam in den 1960er Jahren mit einer deutlichen »Nationalisierung« und »Afrikanisierung« der afro-amerikanischen Kirchen zusammen; auch hier fand eine Abwendung und Modulation von überlieferten euro-amerikanischen Ikonographien statt, schwarze Madonnen und Christus-Figuren wurden geschaffen, und Black Power-Theologen wie Albert Cleage predigten, dass der erste Mensch in Afrika geschaffen worden sei, von einem schwarzen Gott (vgl. Van Deburg 1992: 236-247).

Die islamisch kolorierte Kosmogonie der Nation of Islam bietet demgegenüber ein alternatives Welt- und Geschichtsbild, in dem die Schwarzen nicht nur als defizitäre Andere, als Supplement weißer Religion und Geschichtsschreibung vorkommen, sondern als zentrale Subjekte. Elijah Muhammads Lehre zufolge sind die Afro-Amerikaner nämlich direkte Nachfahren des Stammes Shabazz aus der Heiligen Stadt Mekka; da Mekka in Kleinasien liegt, bezeichnen sie sich in Erinnerung an ihre Vorväter als »the Asiatic black man« (Elijah Muhammad 1957: 33). In Mekka lebte der Stamm Shabazz in einem friedlichen und glücklichen Urzustand; allerdings war auch hier, wie im christlichen Paradiesgarten, bereits die Möglichkeit zum Sündenfall angelegt. Unter den ursprünglichen Schwarzen befand sich nämlich auch ein Unruhestifter, eine menschliche Schlange: der überaus talentierte, aber vermessene Wissenschaftler Yacub (auch »Yakub«), »the big-headed scientist« (Malcolm X 1999: 168). Aufgrund seiner aufrührerischen Predigten wurde Yacub aus Mekka ins Exil verbannt, und zwar auf die Insel Patmos – jene Insel, auf der Johannes im Neuen Testament die göttliche Offenbarung erhält.

Dort, auf Patmos, beging Yacub die denkbar größte Sünde: Er begann nämlich, aus Rache für seine Verbannung eine »weiße Rasse« zu züchten, indem er die jeweils hellhäutigsten Kinder einer jeden Generation miteinander paaren ließ – ein viele Generationen andauernder Prozess der genetischen Kreuzung, der zunächst von Yacub selbst, dann, nach seinem Tod im biblischen Alter von 152 Jahren, von eigens zu diesem Zweck ausgebildeten Assistenten ausgeführt wurde. Muhammads Mythos vom Ursprung der Ethnien mag zunächst merkwürdig erscheinen, stellt jedoch schlicht eine Inversion traditioneller europäischer Diskurse über die Herkunft der Menschenrassen dar: Hatten im späten 18. Jahrhundert Denker wie Johann Gottfried Herder nach Gründen für den »Ursprung der Negerschwärze« (Herder 1989: 229) – als Aberration von der als »normal« gesetzten »weißen« Hautfarbe – geforscht, so setzte Muhammad die »Schwärze« als anthropologische Grundfarbe und definierte umgekehrt die Hellhäutigkeit der »kaukasischen Rasse« als peripheres Phänomen, als Degeneration.¹³

13 Wie Claudia Benthien gezeigt hat, wurde die Hautfarbe ab dem 17. Jahrhundert zum primären Unterscheidungsmerkmal im europäischen »Rassen«-Diskurs: Alles ethnische Differenz-Denken vollzog sich fortan entlang der Dichotomie »weiß«/»schwarz«, wobei »weiß« stets als Norm, als »Urfarbe« und Zentrum verstanden wurde (vgl. Benthien 1999: 172). Dennoch antizipierte schon Herder die Möglichkeit einer Inversion dieser Hierarchie, wie sie zwei Jahrhunderte später Elijah Muhammad vornehmen sollte: »Mit eben dem Recht, mit dem wir den Neger für einen verfluchten Sohn des Chams und für ein Ebenbild des Unholds halten, kann er seine grausame [*sic*] Räuber für [...] weiße Satane erklären, die nur aus Schwachheit der

Nach 800 Jahren des Kreuzens, so die Ätiologie Elijah Muhammads, lebten schließlich nur noch genetisch verwässerte und moralisch verworfene Weiße auf Patmos – die so genannten ›white devils‹.¹⁴ Sie kehrten zurück nach Mekka und stifteten dort binnen kürzester Zeit so viel Zerstörung unter den bis dato paradiesisch miteinander lebenden Menschen, dass sie nach Europa exiliert werden mussten, wo sie zunächst wie wilde Tiere in Höhlen lebten. Dies ist der Grund, weshalb europäischstämmige Menschen von Angehörigen der Nation of Islam bisweilen als »Yacub's crew« oder als »cavemen« bezeichnet werden – etwa in dem Stück »Drop the Bomb« der New Yorker HipHop-Formation Brand Nubian (deren Name sowohl afrozentrische Orientierung als auch Hoffnung auf grundlegende Erneuerung signalisiert: *brand new-bian*):

We gonna drop the bomb on the Yacub crew,
(Drop the bomb! Drop the bomb!)
We gonna drop the bomb on the caveman crew,
(Drop the bomb! Drop the bomb!)
We gonna drop the bomb on the ignorance crew,
(Drop the bomb! Drop the bomb!)
We gonna drop the bomb, 'cause that's what we come to do.
(Brand Nubian 2001)¹⁵

Doch die Weißen ließen sich durch ihre Verbannung in die Höhlen Europas nicht von ihrem Teufelswerk abhalten: Nach einigen tausend Jahren hatten sie sich die gesamte Welt durch ihre Arglist Untertan gemacht. Allerdings, und hier liegt das apokalyptische Moment dieses Mythos, ist diese Herrschaft auf 6000 Jahre begrenzt; dies entspricht dem jüdisch-christlichen Konzept der ›Großen Woche‹, der Vorstellung, dass auch die

Natur so entartet sind [...]. ›Ich, könnte er sagen, ich der Schwarze bin Ur-mensch [...]« (Herder 1989: 228).

- 14 Die Vorstellung, dass sich die weißen Nordamerikaner wie Teufel verhalten, findet sich bereits (allerdings ohne essentialistische Untertöne wie bei Elijah Muhammad) in David Walkers *Appeal*: »[W]e, the Blacks or Coloured People, are treated more cruel by the white Christians of America, than devils themselves ever treated a set of men, women and children on this earth« (Walker 1965: 62).
- 15 Der Titel gemahnt an ein gleichnamiges Stück der Go-Go-Rap-Gruppe Trouble Funk aus dem Jahr 1982, welche bei ihren Auftritten skandierte: »drop the bomb on the white boy too« (zitiert in Toop 2000: 56). Allerdings kann die Formulierung *drop the bomb* neben ihrer offensichtlichen martialischen noch eine weitere, konnotative Bedeutung haben: ›Die Bombe‹ kann auch ein besonders ›verheerender‹ Sound oder ein ›zündendes‹ Musikstück oder Album sein, das die Zuhörerschaft und Konkurrenz durch ungehörte Klanggewalt niederschmettert.

Weltgeschichte in Siebenheiten, also zum Beispiel in sieben Millennia zerfällt. Das Millennium, als Reich Gottes, als weltgeschichtliche Entsprechung zum Sabbat beziehungsweise zum christlichen Sonntag, begänne demzufolge nach 6000 ›Werkjahren‹ – und diese Werkjahre endeten laut Elijah Muhammad im Jahr 1914 (vgl. Elijah Muhammad 1997: 20, 34). Seit diesem Jahr hätte das weiße Amerika für seine Sünden bestraft werden können – vor allem, und dies macht die Nation of Islam zur spezifisch afro-amerikanischen Glaubensrichtung, für die Sünde der Sklaverei: »America, America, your day has come for the evil done to your Black Slave« (Elijah Muhammad 1973: 151).¹⁶

Nun begann 1914 mit dem Ersten Weltkrieg zwar durchaus eine Schlacht von globalen und, wenn man das Wort im weiteren Sinne verwenden will, ›apokalyptischen‹ Ausmaßen, doch das Weltende kehrte ebenso wenig ein wie das Ende europäischer und euro-amerikanischer Dominanz in Afrika und Nordamerika. Um diesen Umstand erklären zu können, bemühte Elijah Muhammad das Konzept des *premillennial dispensationalism*, das der englische Theologe John Nelson Darby (1800-1882) Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelt hatte, und welches durch die Scofield Reference Bible – eine mit Interpretationen, Anmerkungen und Querverweisen versehene Bibelausgabe, deren erste US-amerikanische Auflage 1909 erschienen war, und welche in den ersten 30 Jahren ihres Erscheinens über zwei Millionen Mal verkauft wurde – in den Vereinigten Staaten zu großer Popularität gelangt war.

Das Konzept des *premillennial dispensationalism* unterteilt die Geschichte der Menschheit (wie 700 Jahre zuvor das System des Joachim von Fiore, welches sich an der Dreifaltigkeit orientierte) in eine Serie von Epochen, die ihren jeweils eigenen göttlichen Gesetzen (*dispensations*) unterliegen: Auf die Epoche im Garten Eden folgte John Nelson Darby zufolge die Epoche vor der Sintflut, dann jene nach der Sintflut, dann die Zeit Christi auf Erden und schließlich das so genannte *Church Age*, das Zeitalter, in dem wir uns (noch) befinden (vgl. Boyer 1992: 86-88). Diese Epoche bezeichnete Darby auch als *Great Parenthesis*: Sie ist nur ›eingeklammert‹, nur ein »Großes Zwischenspiel«, ein Zeitraum von

16 Doch selbst die Sklaverei ist in der Doktrin von Elijah Muhammad in eine apokalyptische Providenzgeschichte eingebettet – sie stellt gewissermaßen jene *felix culpa* dar, welche letzten Endes zum Verderben der weißen Amerikaner führen wird: »Our slavery at the hands of John Hawkins and his fellow-slavetraders and suffering here in the Western Hemisphere for four hundred years was actually all for a Divine purpose [...]. In the year 1555 when he (John Hawkins) began bringing our people away from our Native Land [...], little did he realize at that time that bringing us here as slaves he was actually sentencing his white brothers here to their doom [...].« (zitiert in Essien-Udom 1962: 132-133).

unbestimmter Dauer, der jeden Augenblick mit der so genannten *Rapture* enden kann – jenem Moment vor der Schlacht von Armageddon, wenn die wahren Gläubigen unvermittelt in die Lüfte emporgehoben und damit vor der endzeitlichen Vernichtung bewahrt werden, wie es Paulus im ersten Brief an die Thessalonicher beschreibt:

Denn er selbst, der Herr, wird, [...] wenn die Stimme des Erzengels und die Posaune Gottes erschallen, herabkommen vom Himmel, und zuerst werden die Toten, die in Christus gestorben sind, auferstehen. Danach werden wir, die wir leben und übrigbleiben, zugleich mit ihnen entrückt werden auf den Wolken in die Luft, dem Herrn entgegen; und so werden wir bei dem Herrn sein allezeit. (1Thess 4: 16-17)

Das System des Dispensationalismus erlaubt es, zugleich das Ausbleiben der Parousie zu erklären und dennoch die Naherwartung ständig wach zu halten: Die ›Große Pause‹ kann jeden Moment vorbei sein, die prophetische Uhr jederzeit wieder zu Ticken beginnen und das apokalyptische Geschick seinen unerbittlichen Lauf nehmen. Die Jahre nach 1914 sind – so Elijah Muhammad in Anlehnung an Darby – daher nur als unbestimmte Zeit zu verstehen, welche Allah den Weißen gewährt hat, um sich zu bessern.¹⁷

Then why was not the judgement at that time? Why did not God destroy the wicked in 1914 if that was the end of the world? According to the past history of judgement and destruction of people by Almighty God Allah, he never did destroy them on the exact day that He had promised to destroy them. He had always been a merciful God, and He was merciful to those people in those days. He granted them an extension of time so that the world historians, writers, scientists, scholars would not charge Him with not giving them a chance to repent if they wanted to. (Elijah Muhammad ²1997: 20-21)¹⁸

17 Ähnlich hatte Marcus Garvey in seinem apokalyptischen Langgedicht »The Tragedy of White Injustice« den Weißen noch eine letzte Frist zur Reformation eingeräumt: »This is a forecast of God's wrath: / White man, will you turn from the evil path? / There is still hope for you among the good: / If you will seek the bigger-brotherhood« (Garvey 1983: 13).

18 Allerdings, so eine Grundannahme der Nation of Islam unter Elijah Muhammad, werden die Weißen diese Gelegenheit ungenutzt verstreichen lassen, beziehungsweise sie sind so mit Schuld beladen, dass Vergebung unmöglich ist; in den Worten von Malcolm X: »I believe that God now is giving the world's so-called ›Christian‹ white society its last opportunity to repent and atone for the crimes of exploiting and enslaving the world's non-white peoples. [...] But [...] how *can* white society atone for enslaving, for raping, for unmaning, for otherwise brutalizing *millions* of human beings, for centuries?« (Malcolm X 1999: 377).

Doch Allahs Geduld, so Elijah Muhammad, sei begrenzt: Die aufgeschobene Apokalypse werde nicht länger als fünfzig oder sechzig, allerhöchstens siebzig Jahre auf sich warten lassen (vgl. Elijah Muhammad 1997: 21, 23-24). So erklärte er 1965 in einem Artikel für seine Zeitschrift *Muhammad Speaks*: »The time of the ending of this world is now. [...] The end is predicted and hinted at in many places. Daniel (in the Bible), however, gives you a better knowledge of it than in any other place. And, the Qur'an's prophecy is exact. Do not expect ten years. The fall will be within a few days« (zitiert in Walker 1990: 345).

Wie viele Anhänger des Darbyschen Systems nahm Elijah Muhammad die Vorstellung von der Rapture dabei durchaus beim Wort: Aller spätestens im Jahr 2000, versprach er, werde die Rettung in Form eines gigantischen Raumschiffs kommen. Ein kreisrundes »Mothership« oder ein »Mother Plane« von einer halben Meile Durchmesser werde über Nordamerika erscheinen; aus ihm würden sich kleinere Dingi-Flugzeuge lösen, welche einerseits Brandbomben werfen und Giftgas versprühen würden, um die sündige Welt zu zerstören, andererseits aber auch Flugblätter abwerfen, welche die Gläubigen in arabischer und englischer Sprache instruieren, wie sie mittels der Dingis zu dem Mutterschiff gelangen und so der Vernichtung entkommen können:

The Mother Plane was made to destroy this world of evil and to show the wisdom and mighty power of the God who came to destroy an old world and set up a new world. [...] The white man has learned that this is not a plane to be played with. Planes come out of the Mother Plane. [...] She has no equal. Do not marvel at the make of this plane, since it is from the God Who made the universe [...]. (Elijah Muhammad 1973: 236-240)

Dies ist zum einen eine konsequente Science Fiction-Adaption von Darbys Vorstellung von der Rapture. Das Bild der Entrückung in den Weltraum – als radikaler Abkehr von der bekannten, besiedelten Welt – illustriert aber auch in extremer apokalyptischer Überhöhung jene Strategie der Separation vom Weißen Amerika, welche Elijah Muhammad propagierte:

The Honorable Elijah Muhammad teaches us that since Western society is deteriorating, it has become overrun with immorality, and God is going to judge it, and destroy it. And the only way the black people caught up in this society can be saved is not to *integrate* into this corrupt society, but to *separate* from it, to a land of our *own*, where we can reform ourselves, lift up our moral standards, and try to be godly,

wie Malcolm X beispielhaft eine seiner frühen Predigten im Dienst der Nation of Islam zitiert (Malcolm X 1999: 250). Hier zeigt sich wiederum die starke christliche Prägung der Nation of Islam unter Elijah Muhammad – seine Überlegungen zur Separation, hier in den Worten seines bekanntesten Repräsentanten, beziehen sich auf die Offenbarung des Johannes: »Come out of her [Babylon, F.W.], my people, that ye be not partakers of her sins, and that ye receive not of her plagues« (Apk 18: 4).¹⁹

Wenn nun aber Babylon immer größer wird oder zumindest unvermindert und ungestraft in all seiner Sündhaftigkeit gedeiht, dann muss der Blick der Gläubigen zwangsläufig in immer weitere Fernen schweifen – dann können vielleicht nur noch andere Planeten oder Sterne ein Refugium bieten. Innerhalb einer maßgeblich von weißen Mächten dominierten Erde muss ein schwarzes Utopia geradezu außerhalb der bekannten Welt liegen. Dies mag auch der Grund sein, weshalb im Lauf des 20. Jahrhunderts zunehmend der Weltraum jene Stelle als Projektionsfläche utopischer Sehnsüchte einnahm, welche zuvor der Kontinent Afrika besetzt hatte. In den Worten Paul Gilroys:

[D]er Wunsch nach einem ideologiefreien, außerhalb der Mechanismen des Systems liegenden Ort, von dem ein kritischer Diskurs geführt und fruchtbare Perspektiven entwickelt werden können, [veranlasste] vorwiegend zum Spiel mit der Möglichkeit, den Planeten zu verlassen. Unbedeutend wurde hingegen die zu einem früheren Zeitpunkt verfolgte Vorstellung, nach Afrika zurückzukehren – in ein Afrika, das vor Beginn der antikolonialen Befreiungskämpfe ein deutlich einladenderer Ort gewesen zu sein schien. (Gilroy 1998: 44)

In der Tat war der Blick nach Freiheit strebender Afro-Amerikaner schon in frühester Zeit immer wieder auf die Sterne gerichtet gewesen: Wenn sie aus den sklavenhaltenden Südstaaten nach Norden flohen, orientierten sie sich am Polarstern – jenem Stern, nach dem Frederik Douglass nach geglückter Flucht seine Zeitung *North Star* benennen sollte, und der in William Wells Browns *Anti-Slavery Harp* als »Freedom's Star« besungen wurde:

19 Vgl. Elijah Muhammads Warnung: »The Great is Falling. Come out of her, my people, that you be not part-takers of her sins, and receive not of her plagues,« it says in the Bible (Rev. 18:2,4). The so-called Negroes know not that the above warnings are directed to them, and they are living in the country where all the prophecies of this chapter have been and are being fulfilled« (Elijah Muhammad 1957: 47; vgl. ders. 1973: 133-134, 142).

Shine on, northern star, thou'rt beautiful and bright
To the slave on his journey afar;
For he speeds from his foes in the darkness of night,
Guided on by thy light, freedom's star. (Brown 1971: 9)

Darüber hinaus – auch dies mag die Attraktivität der Vorstellung einer interplanetarischen Emigration erklären – ähnelt das Szenario des Menschenraubs und der Verschleppung in die Sklaverei strukturell jenen Geschichten von *alien abductions*, wie sie seit Mitte des 20. Jahrhunderts in den USA kursierten. Afro-Amerikaner, das legt das *double entendre* des Wortes *alien* nahe, fühlten sich in der amerikanischen Diaspora – abgeschnitten von ihrer Muttersprache, ihrer Geschichte, von der Kultur und Gedächtnislandschaft ihrer Vorfäter – möglicherweise schon immer so fremd, als kämen sie von einem anderen Stern: Sie leben, in den Worten von Greg Tate, »die Entfremdung, die sich SF-AutorInnen ausmalen« (zitiert in Dery 1998: 22).²⁰ Dies ist ein Gefühl, das besonders in der Hip-Hop-Kultur fortlebt. Kodwo Eshun schreibt:

There is a heightened awareness in HipHop [...] of the manufactured, designed and posthuman existence of African-Americans. [...] Like the robot – Karel Capek's '21 Czech neologism for a mechanized worker – the slave was actually manufactured to fulfil a function: as a servomechanism, as a transport system, as furniture, [...] as a fractional subject. [...] Slaves are aliens. (Eshun 1998: 112-113)

Dieses Bewusstsein der eigenen Roboterhaftigkeit, der »posthumanen Existenz« manifestiert sich unter anderem in den artifiziell-frakturierten Bewegungen des Breakdance (»Dancin' Machine« hieß bezeichnenderweise eine prägende Single der Jackson 5 von 1974, aus der Frühzeit des Breakdance), in der Verwendung maschinell-monotoner Samples in der HipHop-Musik, oder in den elektronisch verzerrten Androiden-Stimmen, wie sie etwa Grandmaster Flash and the Furious Five in dem Stück »Scorpio« einsetzten oder die New Yorker Gruppe Antipop Consortium in »Tron Man Speaks« karikiert.

Die Idee, die himmlische Erlösung in das Bild eines gottgesandten Raumschiffs zu kleiden, steht zudem in einer langen afro-amerikanischen

20 Ein Blick über den Black Atlantic zeigt, dass dies kein rein afro-amerikanisches Phänomen ist: Das Debütalbum der maghrebinischen HipHop-Formation IAM (kurz für »Imperial Asiatic Men«) aus Marseille trägt den Titel ... *de la Planète Mars* – es zeigt auf dem Cover jedoch nicht den Roten Planeten, sondern die trostlose *banlieue* der südfranzösischen Hafenstadt (IAM 2003).

Tradition, das jeweils modernste technische Fortbewegungsmittel als Leitmetapher der Flucht (in das Millennium, in den Tod, in den Himmel) zu begreifen – dies entspricht einer generellen Tendenz in der afro-amerikanischen *orature*, konkrete lebensweltliche Erfahrungen an die Stelle abstrakter theologischer Konzepte zu setzen. Im frühen 19. Jahrhundert war es die Eisenbahn gewesen, welche als Metapher für körperliche Befreiung – in Form der *Underground Railroad* – wie auch für spirituelle Erlösung – in Form des sprichwörtlichen *gospel train* – gedeutet wurde: »Lawd, if I got my ticket, can I ride? / Ride away to the heaven that mornin'« (Lomax/Lomax, 1949: 32-33). Und schon hier klang ein futuristisches Moment an: Bereits in diesen Liedern ging es nicht nur um die Fortbewegung im Raum, sondern auch um eine Vorwärtsbewegung in der Zeit, um einen Aufbruch in eine neue, bessere Zukunft – in den Worten von James H. Cone: »The train was a symbol of escape from the harsh reality of the present. It was the freedom to move; and many blacks ›got on board,‹ expressing their liberated being« (Cone 1992: 79, meine Hervorhebung). Spätere Gospel-Stücke setzten das Flugzeug an die Stelle des Zugs, Blues-Songs besangen Automobile und Reisebusse und priesen sie als Teil einer neuen afro-amerikanischen Mobilität, welche die Welt der Südstaaten hinter sich lassen wollte (vgl. Szwed 1998: 58; Courlander 1963: 41). Im Zuge der oben diskutierten afrikanischen Kolonisationsbewegung wurde schließlich das Ozeanschiff zu einer wichtigen Metapher – und spätestens mit Marcus Garveys Black Star Line geriet auch der Weltraum in den Blick.

Zum einen bezog sich der Name von Garveys Flotte natürlich auf die berühmte, 1845 gegründete *White Star Line* (zu der auch die 1912 gesunkene *Titanic* gehörte). Zugleich evoziert ihr Name aber auch die Vorstellung eines ›schwarzen Sterns‹, eines alternativen Universums, einer Welt von und für Afrikaner: »Marcus Garvey, the ›Black Moses‹«, schreibt Kodwo Eshun, »named his shipping fleet Black Star Liners, to plug the notions of repatriation, of return to the patria, the fatherland, into that of interplanetary escape« (Eshun 1998: 156).²¹ Mit dem Mythos vom zerstörerischen und rettenden Raumschiff konkretisierte und aktualisierte Elijah Muhammad also nur Traditionen, welche im afro-amerikanischen Diskurs schon lange virulent waren – Traditionen, die einer durch und durch christlichen Ikonographie entstammen.

In gewissem Sinne ist das Mother Ship eine Fortschreibung von alttestamentarischen Motiven wie dem feurigen Himmelswagen, mit dem

21 Ebenfalls in den 1920er Jahren hatte der Baptistenprediger A.W. Nix in seiner Predigt »The White Flyer to Heaven« das Motiv des *gospel train* afro-futuristisch aufgeladen und zu einer Reise durch das Sonnensystem ausgestaltet (vgl. Szwed 1998: 56).

der Prophet Elia im zweiten Buch der Könige (2Kön 2: 11) oder in Spirituals wie »Good News! The chariot's coming!« gen Himmel (und damit nach Hause) fährt:

Going to ride up in the chariot, carry me home,
ride up in the chariot, carry me home;
Ride up in the chariot, carry me home,
and I don't want her leave-a me behind. (Sandilands 1964: 43)

Ja Elijah Muhammad bemühte sich unverhohlen, populäre biblische Episoden im Sinne seiner eschatologischen Doktrin umzudeuten und so in sein Geschichtsmodell einzubinden. Bei der im Buch Hesekiel beschriebenen Vision eines mit Augen besetzten Rades am Himmel (welches ebenfalls Thema zahlreicher Spirituals ist) handelte es sich Elijah Muhammad zufolge denn auch in Wirklichkeit um eine frühe prophetische Sichtung des Mutterschiffs, das gekommen ist, die weiße Welt zu zerstören:

Ezekiel saw the Mother Plane in a vision. According to the Bible, he looked up and saw this Plane (Ez. 1: 16) and he called it a wheel because it was made like a wheel. [...] In Ezekiel's vision concerning the wheel, he said that he heard the voice of one tell the other to take coals of fire and to scatter it over the cities; this means bombs. (Elijah Muhammad 1973: 238)

Diese metaphorische Melange aus Science-Fiction-Motiven und biblisch-apokalyptischem Gedankengut – von Mark Dery auf den Namen »Afro-Futurismus« getauft²² – wurde von Jazz-, Funk-, Reggae- und schließlich auch von HipHop-Musikern dankbar aufgegriffen. Duke Ellington schrieb ein »Ballet of the Flying Saucers« und einen Essay zum Thema »The Race for Space« (wobei mit *race* for sowohl das »Wettrennen um« als auch die »Rasse für« den Weltraum gemeint sein konnte) (vgl. Gilroy 1998: 36). George Clinton nannte eine 1976 erschienene Platte seines Funk-Kollektivs Parliament in ironischer Anlehnung an die Mythologie der Nation of Islam *Mothership Connection* (1996 sollte das Solo-Album *The Awesome Power of a Fully Operational Mothership* folgen) und verkündete seinen Abflug in eine alternative »fourth world« (vgl. West 1992: 288). Der Dub-Reggae-Pionier Lee »Scratch« Perry taufte sein legendäres Aufnahmestudio *Black Ark*, »Schwarze Arche«. Und der Jazz

22 Der Begriff »Afro-Futurismus« meint in der Definition Mark Derys »alle Zeichenproduktion von schwarzen Amerikanern, in der Bilder von Technologie und einer wissenschaftlich-technisch verbesserten Zukunft verwendet werden« (Dery 1998: 18).

Sun Ra (der in Interviews bisweilen erklärte, er sei gar kein ›Erdling‹, sondern stamme vom Saturn)²³ gründete gar ein ganzes ›Archen-Orchester‹ – das so genannte *Arkestra*, welches auch unter so futuristischen Namen wie *Solar Myth Arkestra*, *Cosmo Jet Set Arkestra*, *Myth-Science Arkestra*, *Intergalactic Research Arkestra* und *Astro-Galactic Infinity Arkestra* in Erscheinung trat, bei Auftritten Kostüme trug, die eine Mischung aus traditioneller afrikanischer Stammeskleidung und Raumanzügen darstellten, und den Weltraum als neue, utopische Heimstatt besang (vgl. Szwed 1997: 6).²⁴

Outer space

Is a pleasant place,

A place that's free, free,

There's no limit

To the things you can do,

Your thought is free

And your life is worthwhile,

Space is the place. (Sun Ra 1993)

Nicht zuletzt fand diese apokalyptische Science Fiction-Mythologie auch Eingang in zahllose Rap-Texte. So skandieren die Ultramagnetic MCs auf ihrem ominös-endzeitlich betitelten Album *The Four Horsemen* immer wieder den monoton-lakonischen Aufruf: »We are the horsemen – enter your spaceship!« (Ultramagnetic MCs 2001). Russell ›Ol' Dirty Bastard‹ Jones, einer der Rapper des Wu-Tang Clan, fügt dem *mother-ship* noch einen ehelichen Partner hinzu und fordert das kosmische Elternpaar unmissverständlich auf: »The Mothership and the Fathership are coming for me. Come and snatch me, motherfuckers! Take me away for a little while« (zitiert in Eshun 1998: 158). Selbst ein bekennender christlicher Rapper wie Kanye West benutzt das Motiv des rettenden

23 Eine Parallele in der ›außerliterarischen Welt‹ bietet der Fall der endzeitlich orientierten Jonestown-Sekte: Auch der Sektengründer Jim Jones, der am 18. November 1978 mehr als 900 seiner (vorwiegend afro-amerikanischen) Anhänger/innen in den Tod führte, beanspruchte eine extraterrestrische Herkunft: »Say, where are you from? How you get this power? You want to know? I'm gone [*sic*] tell you. I've come from another planet. [...] And that's all the whole parables of all the Bibles is talking about. The wheel in the middle of the wheel, all this is just [...] talking about visitations from other planes [*sic*]. [...] I come from another planet, [...] and I can get you there, if you'll listen to me« (Jones 2005).

24 Der Begriff *Ark* kann, wie Diedrich Diederichsen bemerkt, allerdings ebenso auf die ›Bundeslade‹ verweisen, auf die *Ark of the Covenant*, welche den Bund zwischen Gott und seinem erwählten Volk – in diesem Fall den Afro-Amerikanern – besiegelt (vgl. Diederichsen 1998: 122).

Raumschiffs als Metapher für die Errettung aus dem stupiden und schlechtbezahlten Alltag eines GAP-Verkäufers und assoziiert es dabei mit Motiven aus diversen Spirituals. So eröffnet er das Lied »Spaceship« mit einer traditionellen Interpretation des Spirituals »I'll Fly Away«, um daraufhin über die Beats einer *state of the art*-HipHop-Produktion das Wegfliegen mit den Mitteln der Weltraumtechnik weiterzudenken:

I've been workin' this graveshift
And I ain't made shit,
I wish I could buy me a spaceship
And fly past the sky. (West 2004)

Die von Elijah Muhammad geprägte Vorstellung eines Raumschiffs, das die Gläubigen – sei es am Ende der Zeit, sei es am Feierabend – von dannen tragen soll, gehört inzwischen offenbar so zum selbstverständlichen Inventar der afro-amerikanischen Idiomatik, dass sie auch innerhalb eines christlichen Rap-Textes kaum noch als Widerspruch wahrgenommen wird. Doch neben solche inzwischen fast »kanonisch« gewordenen Nation of Islam-Mythen sind innerhalb der HipHop-Kultur inzwischen auch weitaus opakere Glaubensinhalte getreten, welche ebenfalls von einem starken millennialistischen Moment bestimmt sind. Diese Ideen werden vor allem von einer Splittergruppe der Nation of Islam verbreitet, die seit dem Tod Elijah Muhammads zunehmend an Einfluss gewonnen hat, und welche besonders unter HipHoppern große Popularität genießt: die so genannte »Five Percent Nation of Islam« oder, wie sie von ihren Anhängern bezeichnet wird, »Nation of Gods and Earths«.

Die Nation of Islam nach Elijah Muhammad: Warith ud-Deen, Louis Farrakhan und die Nation of Gods and Earths

Nach dem Tod Elijah Muhammads im Jahr 1975 wurde sein Sohn Warith ud-Deen Muhammad der neue Imam der Nation of Islam. Wie Malcolm X etwa zehn Jahre vor ihm bemühte sich Warith darum, die religiöse Doktrin der Nation of Islam von Ansprüchen zu befreien, welche von anderen Muslimen als *shirk*, als »Götzenverehrung« empfunden wurden. So bestritt er etwa, dass es sich bei dem Gründer der Nation of Islam, Wallace Dodd Fard, um die Inkarnation Allahs gehandelt habe, oder bei seinem Vater Elijah Muhammad um dessen Propheten. Darüber hinaus suchte er den Dialog mit den schwarzen Kirchen in den USA sowie mit den bis dato als Teufeln denunzierten Weißen und führte die geschätzten

50.000 Mitglieder der Nation of Islam so in Richtung eines gemäßigten sunnitischen Islam (vgl. Walker 1990: 347-357). Die von seinem Vater beschworene Apokalypse, so Warith, sei nur figurativ zu verstehen: Das Schwert, welches der strafende Messias am Jüngsten Tag im Mund führen soll (Apk 19: 15), symbolisiere bloß eine Zunge, welche die Macht der Wahrheit innehat (vgl. Gardell 1996: 103). Und das von Heseziel beschriebene »wheel in the middle of a wheel« sei keine Metapher für ein apokalyptisches Raumschiff, sondern stehe für die Rolle der Nation of Islam als eines einzelnen Rädchens innerhalb einer größeren »world community« (zitiert in Lee 1996: 62).

Diese De-Diabolisierung der Euro-Amerikaner und gleichzeitige Entradikalisierung des Geschichtsbilds – weg von Elijahs apokalyptischer Protest-Eschatologie, hin zu einem zukunftsoptimistischen, interreligiösen Dialog – war neben Wariths Studium des Islam wohl auch der allmählichen Aufwärts-Mobilität und veränderten Klassenzugehörigkeit der so genannten »Black Muslims« (sie selbst ziehen die einfache Bezeichnung »Muslims« vor) geschuldet: Zunehmender sozialer Wohlstand und ein apokalyptisches Weltbild gehen nur selten Hand in Hand. Innerhalb der sich traditionell der Ghetto-Kultur zurechnenden und als antagonistisch definierenden HipHop-Bewegung hingegen hatte diese gemäßigte Richtung des afro-amerikanischen Islam – die so genannte »World Community of al-Islam in the West« (WCIW), ab 1980 »American Muslim Mission« – hingegen nur geringen Einfluss: Nur wenige prominente Rapper, etwa einzelne Mitglieder der Gruppe The Roots und A Tribe Called Quest, bekennen sich heute zum sunnitischen Islam (vgl. Swedenburg 2004: 3). Darin ähnelt das Schicksal der American Muslim Mission jenem der eher zukunftsoptimistisch ausgerichteten Bewegungen innerhalb der schwarzen Kirche: Auch die integrationistische, postmillennialistische Rhetorik eines Martin Luther King hat in der HipHop-Kultur (anders als etwa in der musikalisch wie auch thematisch konservativeren Gospel-Musik) nur wenige nennenswerte Spuren hinterlassen.

Zeitgleich mit dem populärkulturellen Profilverlust von Warith ud-Deens Organisation formierte sich unter der Führung eines ehemaligen hochrangigen *ministers* von Elijah Muhammad, Louis Farrakhan, eine neue islamische Splittergruppe, die sich wiederum »Nation of Islam« nannte und zu den radikaleren Lehren des verstorbenen Elijah zurückkehrte. So taufte Farrakhan zum Beispiel die 1979 von ihm gegründete, vierzehntägig erscheinende Zeitung der neuen Nation of Islam auf den Namen *The Final Call* – eine Anspielung auf eine besonders dringliche eschatologische Passage des Koran:

Finally, when the trumpet
Is sounded

That will be – that Day –
A Day of Distress,

Far from easy
For those without Faith. (*The Holy Qur'an* 1975: 74:8)

Anders als die American Muslim Mission unter Warith ud-Deen hat Louis Farrakhans Nation of Islam enormen Einfluss auf die US-amerikanische HipHop-Community – und hier vor allem auf die Vertreter des sogenannten *message rap*. Dieser Einfluss verdankt sich wohl nicht zuletzt der sozialen Rehabilitierungs- und Aufbauarbeit, welche die Nation of Islam in den afro-amerikanischen Ghettos geleistet hat; der Rapper Afrika Bambaataa erinnert sich: »[...] I decided to get into the Nation of Islam. It put a big change on me. [...] The Nation of Islam was doing things that America had been trying to for a while – taking people from the streets like junkies and prostitutes and cleaning them up. Rehabilitating them like the jail system wasn't doing« (zitiert in Toop 2000: 59).

Nicht nur Bambaataa, auch zahlreiche andere Rap-Größen wie Ice Cube, Public Enemy und Paris gehören Farrakhans Gruppierung an, verwenden Motive der Nation of Islam-Ideologie in ihren Texten oder treten als *fund-raiser* für die Organisation auf. Prominente Vertreter der Nation of Islam sind auf HipHop-Platten vertreten, ja Louis Farrakhan, der vor seiner Konvertierung zur Nation of Islam als Calypso-Sänger und Tänzer gearbeitet hatte, ist auf einem Album von Public Enemy-Mitglied Professor Griff sogar persönlich zu hören (vgl. Swedenburg 2004: 3; Gardell 1996: 263-264, 423). Und 1991 verkündete er mit prämillennialistischem Fervor, der an seinen verstorbenen Vorgänger Elijah Muhammad gemahnte:

You don't wanna come here sit'n list'n to Farrakhan for two hours, that's a little bit too much. But turn on the box and the [Public Enemy] are getting to you with the Word, and whities sayin' ›Oh, my God, we gotta stop this!‹ But it's too late now, baby! When you got it – it's over. When the youth got it – it's over ... the white world is coming to an end. (zitiert in Gardell 1996: 298)

Die Beziehung zwischen der Nation of Islam und den ihr angehörenden Rappern ist also durchaus symbiotisch. Allerdings ist Farrakhans Organisation inzwischen bei weitem nicht die einflussreichste unter den diversen islamischen Bewegungen im HipHop. Seit den späten 1980er Jahren

hat eine andere Gruppierung an Bedeutung gewonnen: die 1963 von Clarence 13X (geb. Clarence Jowers Smith) gegründete ›Nation of Gods and Earths‹, deren Mitglieder, da sie sich zu den erwähnten fünf Prozent der Menschheit zählen, auch als ›Five Percenters‹ bezeichnet werden.

Zunächst nur eine Splittergruppe der ursprünglichen Nation of Islam, zählt die Nation of Gods and Earths inzwischen weitaus mehr Persönlichkeiten aus der HipHop-Kultur zu ihren Mitgliedern als Louis Farrakhan's Organisation: Busta Rhymes, die Rapper von Brand Nubian, Mitglieder des Wu-Tang Clan, die Gravediggaz, Rakim (von der HipHop-Legende Eric B and Rakim), Guru von Gang Starr, Mobb Deep und viele andere mehr sind oder waren bekennende Mitglieder der Nation of Gods and Earths. Dieser Name weist auf einige religiöse und ideologische Schlüsselmerkmale der Gruppierung hin. Der Begriff *Gods* bezeichnet in der Kosmologie der Five Percenters nämlich nicht Master Farad Muhammad oder gar Allah, sondern die Gesamtheit aller afrikanischstämmigen Männer – eine Selbstvergöttlichung, die sich in Künstlernamen wie ›Rakim Allah‹ oder ›U-God‹ (vom Wu-Tang Clan) niederschlägt.²⁵ Entsprechend übertragen Mitglieder der Nation of Gods and Earths auch die religiöse Topographie des Islam vom Nahen Osten auf Nordamerika: Sie bezeichnen den New Yorker Stadtteil Harlem als ›Mecca‹ und Brooklyn als ›Medina‹ (vgl. Nuruddin 1994: 110-111).

Damit steht die Nation of Gods and Earths in der Tradition gnostischer Bewegungen, wie es sie – etwa in Form der Drusen oder der Ismaili – auch im traditionellen Islam gibt. Solchen Bewegungen zufolge existiert weder ein außerweltlicher Gott noch ein einmaliger innerweltlicher: Spirituelle Führer wie Elijah Muhammad oder Louis Farrakhan verkörpern für Five Percenters lediglich die göttliche Vollkommenheit, die von gläubigen Muslimen auf Erden erreicht werden kann – allerdings, dies ist ein weiteres Kennzeichen der Nation of Gods and Earths: nur von Männern. Die *Earths* im Namen der Gruppierung bezeichnen nämlich die weiblichen Gläubigen, welche niemals Göttlichkeit erlangen, sondern lediglich im Orbit ihrer Gott-Männer kreisen können. Es handelt sich bei den Five Percenters also einerseits um eine egalitäre (›Jeder kann Gott werden‹), andererseits aber auch um eine äußerst patriarchalische Gruppierung (›Jeder Mann kann Gott werden‹), der im Bereich des HipHop entsprechend wenige Frauen angehören. Ausnahmen

25 Die für die Splittergruppe der Nation of Gods and Earths bezeichnende Vorstellung von der kollektiven Göttlichkeit der (schwarzen) Muslime findet sich schon bei Elijah Muhammad, der 1959 in einem Fernsehinterview erklärte: »[A]ll of the members of Islam are God, and [...] one [...] is supreme, and that [...] one is Allah« (zitiert in Lincoln 1961: 73).

bilden etwa Lady Mecca von den Dignable Planets oder Lauryn Hill von den Fugees (vgl. Swedenburg 2004: 13, 8-9).

Der in der Vorstellung der potentiellen Göttlichkeit eines jeden Mannes enthaltene Gedanke des *self-empowerment* mag die Popularität dieser Richtung gerade unter sozial benachteiligten jungen Afro-Amerikanern erklären. Zudem besitzt die Nation of Gods and Earths seit dem gewaltsamen Tod ihres Gründers Clarence 13X im Jahr 1969 keine singuläre Führungsfigur mehr, was eine große Bandbreite von Glaubens- und Lebensformen zulässt – eine antinomistische Struktur, die dem in der Hip-Hop-Kultur vorherrschenden Misstrauen gegenüber Autoritäten und Hierarchien entspricht: »See, in the Five Percent Nation, each man is the sole controller of his own universe«, wie Lord Jamar von Brand Nubian erklärt: »If you're the god of your universe, you set up your own laws« (zitiert in Swedenburg 2004: 8). Diese Möglichkeit, seine eigenen göttlichen Gesetze zu erlassen, erlaubt etwa die für Rap-Texte typische, aber in vehementem Widerspruch zu den strikten Ernährungsgeboten der Nation of Islam stehende Verherrlichung von Champagner, Cognac und Marihuana, etwa in den Texten des Five Percent-Rappers Nas oder des Wu-Tang Clan.

Daneben scheint die esoterische Lehre der Nation of Gods and Earths der Sehnsucht vieler Rapper nach einem klandestinen Zeichensystem entgegenzukommen – Five Percenter-Texte führen, wenn man so will, das Signifyin(g), das kodierte Sprechen der versklavten Afro-Amerikaner, fort, schließen allerdings nun nicht mehr nur weiße Zuhörer/innen, sondern auch ein mit dem Christentum oder der »traditionellen« Nation of Islam sozialisiertes Publikum vom Verständnis aus. Dieser Hang zum Gruppenpartikularismus mag auch erklären, weshalb der Rapper Ice-T Anfang der 1990er Jahre, als die Five Percent Nation innerhalb des Hip-Hop geradezu zum Mainstream geworden war, mit einer Handvoll Weggefährten eine als »One Percent Nation« bezeichnete Bewegung gründete, die sich das millennialistische Streben nach Errichtung des Himmels auf Erden zum Glaubensgrundsatz gemacht hat: »The main premise is that one percent of the world doesn't wait to seek out heaven in the afterlife; we strive for it now« (Ice-T 1994: 114).²⁶

26 Ice-T zufolge handelt es sich bei der One Percent Nation um eine synkretistische Religion, welche »elements of Buddhism, Hinduism, the *Kama Sutra*, and Thoreaus teachings« in sich vereine, und die er aufgrund antiweißer und anti-semitischer Tendenzen innerhalb der Nation of Gods and Earths gegründet habe (Ice-T 1994: 120-121). Dennoch weist die Beschreibung, die er von seiner Religion liefert, zahlreiche Parallelen zu den Glaubensgrundsätzen der Five Percenter auf: die Überlegenheit einiger Weniger gegenüber den unwissenden Massen; die Abwesenheit eines Jenseits oder eines jenseitigen Gottes; schließlich daraus folgend die Aufgabe, sein Le-

Die Tendenz zum kodifizierten Sprechen in der Nation of Gods and Earths findet ihren vermutlich stärksten Ausdruck in dem von Clarence 13X entwickelten, auf sufistischen Vorbildern basierenden System des ›Supreme Alphabet‹ (sowie jenem der ›Supreme Mathematics‹) (vgl. Nuruddin 1994: 118-120, 122-123, 127-128).²⁷ Diese esoterische Methode der Schriftexegese basiert auf der Annahme, dass jedem Wort ein verborgener Sinn innewohne, der nur von Eingeweihten entschlüsselt werden kann, und zwar indem man das entsprechende Wort in seine morphologischen und phonetischen Bestandteile, in Silben oder Buchstaben zerlegt. Das Wort ›ISLAM‹ zum Beispiel steht gemäß dem Supreme Alphabet für die höchste Stufe der Selbsterkenntnis, für den Satz: ›I Self-Lord Am Master‹. (Entsprechend kommt in den Supreme Mathematics der Ziffer 9 eine besondere Bedeutung zu, da ›Islam‹ mit einem I, dem neunten Buchstaben des Alphabets beginnt). Da dieses System der Schriftexegese zudem von einer ›natürlichen‹, ontologischen Beziehung zwischen Sprache und außersprachlicher ›Realität‹ ausgeht, verleiht die Kenntnis des Supreme Alphabet und der Supreme Mathematics den Gods and Earths nach eigenem Verständnis quasi performative Sprachgewalt: Wer diese Techniken beherrscht, der verfügt über privilegierten Zugang zum Wesen der Welt.

Neben dem Supreme Alphabet und den Supreme Mathematics basiert der Kern der Gods and Earths-Lehre hauptsächlich auf der »Lost Found Muslim Lesson # 2«, einem nach Art eines Katechismus verfassten dialogischen Text aus Farad Muhammads *Teaching for the Lost Found Nation of Islam in a Mathematical Way*, dem die Bewegung ihren zweiten, inoffiziellen Namen (›Five Percent Nation of Islam‹) verdankt. Dieser Lektion zufolge besteht die Menschheit zu 85 Prozent aus gott- und geschichtslosen Ignoranten: »uncivilized people; poison animal eaters; slaves from mental death and power; people who do not know who the Living God is, or their origin in this world [...]« (zitiert in Nuruddin 1994: 116). Zu zehn Prozent besteht sie aus skrupellosen Machtmenschen und Blendern, welche sich die unwissenden 85 Prozent Untertan machen wollen und daher die Göttlichkeit des schwarzen Mannes leugnen: »The rich slave-makers of the poor, who teach the poor lies to believe: that the Almighty, True and Living God is a spook and cannot be seen by the physical eye; otherwise known as bloodsuckers of the

ben individuell zu kontrollieren, selbst Gott zu werden: »It's a man's quest to be God. Or at least his best friend« (ebd.: 112).

- 27 In ihrem Hang zur numerologischen Verschlüsselung ähnelt die Five Percenter-Doktrin postmodern-kabbalistischen Lehren wie jener des Kabbalah Centre von Philip Berg, welches seit einigen Jahren von Seiten euro-amerikanischer Popmusiker/innen wie Madonna und Britney Spears großen Zulauf erhält (vgl. Huss 2004: 279-281).

poor« (ebd.: 116-117). Diese »Blutsauger« können weiße Teufel sein, aber auch Afro-Amerikaner – beispielsweise Muslime, welche die Glaubensgrundsätze der Five Percenters ablehnen, oder christliche Prediger. Schließlich besteht die Menschheit noch aus den aufgeklärten »Fünf Prozent« – jener Minderheit, welche der Gruppierung den Namen gegeben hat, unter dem sie den meisten Uninitiierten bekannt ist.

Who are the 5 percent? They are the poor righteous teachers who do not believe in the teachings of the 10 percent and are all-wise and know who the living God is and teach that the Living God is the Son of Man, the Supreme Being, or the Black Man of Asia, and teach Freedom, Justice and Equality to all the human family of the planet Earth; otherwise known as civilized people, also as Muslims and Muslim Sons. (ebd.: 117)

Diese prozentuale Aufteilung der Menschheit (welche an das Konzept der 144 000 Erwählten aus Apk 7 gemahnt, diesem gegenüber aber den Vorteil hat, keine finite Größe zu sein, sich also den Bedürfnissen einer wachsenden Glaubengemeinschaft anpassen zu können) hat enormen Nachhall in HipHop-Kreisen gefunden – und natürlich gehören die Rapper ihrem Selbstverständnis nach dabei stets zu den auserwählten fünf Prozent. Eine Rap-Gruppe, die sich aus Five Percenters zusammensetzt, taufte sich auf den Namen Poor Righteous Teachers, eine andere auf Sunz of Man.

Doch selbst Rap-Gruppen wie Public Enemy, welche Farrakhans Nation of Islam angehören und auf Fotos bisweilen von Fruit of Islam-Soldaten (dem paramilitärischen Flügel der Nation of Islam) flankiert werden, verwenden Motive der Five Percenters in ihren Texten. Auf ihrem Album *There's a Poison Goin On* (1999) etwa identifizieren Public Enemy die »slaves of mental death and power« aus der Lost Found Muslim Lesson mit jenen Medienanalphabeten, die alles glauben, was sie im Fernsehen sehen (»eighty-five percent believing all the videos« [Public Enemy 1999a]), und kombinieren die Zahlenmystik der Five Percenters mit apokalyptisch gefärbten technischen *worst-case scenarios*, wie sie für den 1. Januar 2000 entworfen wurden:

Y2K, that's the question,
What the fuck is up, got the 85 guessin',
I told y'all for y'all protection,
[...]
Starring Crescents, mad packed with the lessons,
Figure five percent got the ten counting blessings,
[...]

Avoid collisions in mid-air, Medicaid and welfare,
 Zero zero, what the fuck do you care?
 All the lights be out, you can't get nowhere.

[...]

The world we know, it's going down ... down ... down ... down.
 (Public Enemy 1999b)

Eine solcher »technomillennialism« (Tapia 2003) speist sich aus der Erkenntnis, dass die westliche post-industrielle Zivilisation weitestgehend vom reibungslosen Funktionieren »des Computers« (als *portmanteau*-Symbol für die Gesamtheit moderner Technologien) abhängt, und dass daher eine Kleinigkeit wie die Unfähigkeit eines Rechners, die ersten zwei Dezimalen seiner Jahresanzeige auf »20« umzustellen, zu einem kompletten Zusammenbruch seines Steuersystems und damit zu technischem und auch gesamtgesellschaftlichem Chaos führen könnte. Vor allem aus Sicht evangelikal-charismatischer Christen in den USA war die zunehmende Abhängigkeit von Informationstechnologien gegen Ende des letzten Jahrtausends als eine Form von Götzendienst betrachtet worden, der Computer mithin als »Goldenes Kalb«, das sich zwischen Gott und den Menschen drängte (vgl. ebd.: 493).

Doch auch Black Muslims war eine solche »technomillennialistische« Denkfigur nicht fremd: Indem der Rapper Chuck D in dem oben zitierten Text das populäre Chaos-Kürzel »Y2K« (für *Year Two Kilo*) an die Stelle des »To be or not to be« in dem anzitierten *Hamlet*-Vers setzt, macht er deutlich, dass es sich bei dem bevorstehenden Datumswechsel um eine Frage von Leben und Tod handelt: »Y2K, that's the question«. Indem er Shakespeare zitiert, stellt er sich zudem als Mensch von einer gewissen Bildung aus, während die unzivilisierten 85 Prozent der Katastrophe nur mit rohen »Kraftwörtern« begegnen können: »What the fuck is up, got the 85 guessin'«. Islamische Halbmonde weisen den Sprecher als guten Muslim aus; die Tatsache, dass er die Lektionen des Nation of Islam-Gründers Farad Muhammad nicht nur auswendig gelernt hat (wie es die Lost Found Muslim Lesson fordert), sondern geradezu »mad packed«, besessen von ihnen ist, charakterisieren ihn als fanatischen Propheten des Untergangs. Die blutsaugerischen zehn Prozent müssen im Angesicht eines solchen radikalen Black Muslim ihr letztes Gebet sprechen, bevor die Datumsanzeigen ihrer Computer auf »Zero zero« springen und die westliche Gesellschaft, die Welt, wie wir sie kennen, untergeht: Flugzeuge stürzen ab, soziale Sicherungssysteme brechen zusammen, »the world we know, it's going down ...«

Dass auch Public Enemy Elemente der Five Percenter-Mythologie in ihre Texte inkorporieren, zeigt, wie populär die Lehre der Nation of Gods

and Earths inzwischen in HipHop-Kreisen ist. Noch deutlicher zeigt sich der Einfluss dieser Gruppierung jedoch in den Texten der wohl erfolgreichsten Rap-Gruppe der 1990er Jahre: des Wu-Tang Clan, der die ursprünglich nur einem engen Zirkel von Vertrauten vorbehaltene Lehre inzwischen einem Massenpublikum zugänglich gemacht hat. Am Fall des Wu-Tang Clan und seines weit verzweigten Umfelds, zu dem unter anderem die Gruppe Gravediggaz gehört, zeigt sich auch eine weitere Ambiguität des apokalyptischen Diskurses: Während islamische Rapper – seien sie nun Mitglieder von Farrakhans Nation of Islam oder solche der Nation of Gods and Earths – immer wieder aufs Neue das Ende der Welt verkünden, setzen sie doch in ihrem künstlerischen und kommerziellen Streben stets deren Fortbestand voraus; HipHop-Platten, die von der Apokalypse sprechen, ermöglichen ihren »Urhebern« nicht selten eine Zukunft in finanzieller Sicherheit und Wohlstand. Von diesem scheinbaren Widerspruch handelt der folgende Abschnitt.

»But heaven and hell exist within«: Geistige Auferstehung und das Millennium finanzieller Unabhängigkeit

Der Wu-Tang Clan formierte sich 1992 in dem New Yorker *borough* Staten Island und wurde unter der Ägide des Rappers und Produzenten RZA (eigentlich Robert Diggs) zu der vermutlich einflussreichsten HipHop-Crew der 1990er Jahre. Seine Popularität verdankt sich nicht nur den fantastischen, zwischen *gangstas*, Göttern und Geschlossene-Anstalt-Insassen changierenden *personae* seiner Mitglieder sowie der atmosphärisch dichten, an Film- und Soulmusik geschulten Produktion von Robert »RZA« Diggs, sondern auch dem mythischen Zeichensystem, das der Clan um sich errichtet hat, und welches sich neben Elementen aus fernöstlichen Kampfsportfilmen besonders aus der Ideologie der Nation of Gods and Earths speist. So legt der Wu-Tang Clan zum Beispiel großen Wert darauf, dass er (wie die ersten Nachfolger des Nation of Gods and Earths-Gründers Clarence 13X, die so genannten »First Nine Born«) stets aus neun Mitgliedern besteht – da das Wort »Islam« mit dem neunten Buchstaben des Alphabets beginnt, ist die 9, wie gesagt, eine heilige Zahl. Die Zahlenmystik der Five Percenters tritt jedoch am deutlichsten auf dem zweiten Album des Clans zutage: auf dem Doppelalbum *Wu-Tang Forever* aus dem Schwellenjahr 1999.

Bereits das erste Stück des Albums, »Wu Revolution«, ist Programm: Es spielt die Bekehrung eines verlorenen (das heißt: afro-amerikanischen, aber noch nicht den Lehren der Nation of Gods and Earths

anhängenden) Sohnes nach. Tatsächlich fand und findet die Missionierung neuer Five Percenters häufig auf der Straße statt, und der erstaunlich hohe Anteil von talentierten Rappern unter Angehörigen dieser Gruppierung wird bisweilen auf deren rhetorisches Missions-Training, auf ihre hoch entwickelte »streetology« zurückgeführt (vgl. Nuruddin 1994: 112). »These things just took over me«, klagt eine männliche Stimme – die des ›Verlorenen Sohns‹ – über einem getragenen, schleppenden Beat, der seine Erschöpfung erahnbar werden lässt:

Just took over my whole body
 So I can't even see no more.
 I'm calling my black woman a bitch,
 I'm calling my people all kinds of things that they are not.
 I'm lost, brother, can you help me,
 Can you help me, brother, please? (Wu-Tang Clan 1999)

Es ist in der Terminologie der Five Percenters ein »mentally dead«, ein *geistig Toter*, der hier spricht: ein Mann, der seine Frau als ›Schlampe‹ beschimpft, der seine afro-amerikanischen Mitmenschen verachtet, der aber nun aus beginnender Einsicht in sein Fehlverhalten ein Mitglied der Nation of Gods and Earths um Rat bittet. In der Tat lässt sich die Hinwendung vieler Rapper zur Nation of Islam wohl unter anderem als »counterattack against an explosion of black-on-black violence« deuten, wie David Toop bemerkt (vgl. Toop 2000: xx). Die für ein HipHop-Stück ungewöhnlich konstruktive und friedvolle dialogische Situation ist für die Dramaturgie des Stückes notwendig, denn was folgt, ist nichts weniger als eine fast wörtliche Wiedergabe der *Lost Found Muslim Lesson # 2* – auch in »Wu Revolution« dienen die Fragen, wie schon in Master Farad Muhammads Katechismus, als bloßer Vorwand für bereits festgelegte Antworten.

»We are the original man, the Asiatic black man«, klärt eine kraftvolle, Autorität ausstrahlende Stimme den Fragesteller auf, der sich seiner Herkunft und besonderen Stellung im Kosmos nicht bewusst zu sein scheint:

The maker, the owner,
 The cream of the planet earth,
 Father of civilization and god of the universe.
 [...]
 It was a hundred percent of us
 That came on the slave ships,
 Eighty-five percent of our people was uncivilized,

Poison animal eaters,
 They're slaves of mental death and power,
 They don't know who the true living god is nor their origins in the world,
 So they worship what they know not
 And they are easily led in the wrong direction and hard to be led in the right.
 And now you got the ten percent,
 Who are rich slave-makers of the poor,
 Who teach the poor lies that make the people believe that the almighty true
 living god is a spook in the sky and you can't see him with the physical
 eyes,
 They're also known as blood-suckers of the poor.
 And then you got the five percent,
 Who are the poor righteous teachers who do not believe in the teachings of the
 ten percent,
 Who is all wise and know the true and living god, and teach that the true and
 living god is the supreme being black man from Asia,
 Otherwise known as civilized people,
 Also Muslims, and Muslim sons.

Diese fast wörtlichen Paraphrasen der Five Percenter-Lehre sind fest in einen millennialistischen Kontext gebettet: Immer wieder fordert eine Stimme im Hintergrund, deren beschwörender Gestus an einen *fire and brimstone*-Prediger à la Black Billy Sunday gemahnt, dazu auf, sich auf jenen revolutionären Endkampf vorzubereiten, welchen der Titel des Stückes verheißt: »The revolution, the revolution!« Doch handelt es sich bei dieser Auseinandersetzung, wie bald deutlich wird, um einen rein inneren Konflikt – um einen internalisierten Kampf zwischen göttlichen und diabolischen Neigungen nach Augustinischem Vorbild:

Arise, you gods!
 'Cause it's time for the revolutionary war,
 That's the mental war,
 That's the battle between god and devil!

Die im 20. Kapitel der Johannes-Apokalypse beschriebene erste Auferstehung, welche unmittelbar vor dem Beginn des Millenniums stattfinden soll, sei, so Augustinus, nicht als eine Auferstehung des Fleisches zu verstehen, sondern als eine spirituelle Auferstehung von der Sünde durch den Akt der Taufe (vgl. Augustinus 1969: VI, 317-319). Und um eine solche innere Läuterung von teuflischen Tendenzen geht es auch in diesem missionarischen Stück des Wu-Tang Clan:

Take the devil off your plane,
 Take him off your mental mentality [*sic*],
 Take him off your brain,
 Leave all the cigarettes and guns, the alcohol and everything,
 That's the mental devil that exists within your body,
 That's destroying and decaying your mind.
 [...]
 Don't look towards the sky,
 'Cause there's no heaven above,
 Don't look down beneath your feet,
 There's no hell below.
 But heaven and hell exist within,
 Heaven is what you make it and hell is what you're going through.²⁸

Eine solch vehemente Verurteilung von Rauschmitteln wie Zigaretten und Alkohol ist nicht unbedingt typisch für die Texte des Wu-Tang Clan, dessen Gründungsmitglied Russell ›Ol' Dirty Bastard‹ Jones im November 2004 an einer Drogenüberdosis starb. Die Beschwörung apokalyptischer Konflikte bei deren gleichzeitiger Verlagerung in die Psyche hingegen darf als eines der Leitmotive im Werk des Wu-Tang Clan gelten, dessen Produzent und Oberhaupt Robert Diggs sich selbst mit dem Kürzel RZA – ausgesprochen wie *razor*, »Rasiermesser«, aber eben auch wie *raiser*, »Emporheber«²⁹ – bezeichnet und einer weiteren Rap-Formation mit dem Namen Gravediggaz vorsteht.

Auch in den Texten der Gravediggaz sind Apokalypse, Jüngstes Gericht und Auferstehung häufig wiederkehrende Motive – und auch hier stehen diese Begriffe nicht für soziale, ökonomische oder politische Verwerfungen, sondern beinahe ausschließlich für psychische Prozesse, sie dienen als Metaphern für innere Konflikte und Erneuerung. Anders

28 Ähnlich erklärte Produzent und Rapper RZA in einem Interview: »Heaven and Hell are on earth. They're your good times and your bad times. The holy war is the struggle inside our heads, the war for peace« (zitiert in Eshun 1998: 049). Diese der gnostischen Tradition verdankte Deutung von Himmel und Hölle findet sich bereits bei Elijah Muhammad: »To you, my Black people, the end is now. Who said you were going anyplace? Heaven and hell are both a condition of life« (Elijah Muhammad 1973: 188; vgl. ders. 1957: 26).

29 In einem fast identischen Wortspiel attestiert Amiri Baraka der Gruppe The Last Poets sowohl ›Schneid‹ als auch das Verdienst, durch ihre Kunst zur ›kulturellen Auferstehung‹ beigetragen zu haben: »The Last Poets are in the tradition of Revolutionary Art for Cultural Revolution. The razor. Hey, Now [*sic*], a lotta peepas know, ›them negroes carry razors.‹ Or perhaps, for the Last Poets, their razor is a *raiser*, Revolutionary Art for Cultural Revolution« (Baraka 1996: xv).

als herkömmliche Totengräber wollen die Gravediggaz nämlich niemanden beerdigen, ganz im Gegenteil: Sie wollen »geistig Tote« wieder ausgraben. Wie der RZA – eines seiner vielen Pseudonyme lautet passenderweise *the RZArector*, soviel wie »Aufersteher« – auf dem Album *The Pick, the Sickle and the Shovel* verkündet:

As long as you got mentally dead people who are living in a mental death, meaning living in a mental grave, you need somebody to dig that grave up and bring them back to life. There's no chance for a physical dead, but there's chance for the mentally dead. So we gonna come and resurrect them, that's why they call me the RZArector. I'm out to resurrect the mental dead, by diggin' up their graves, bringin' them back to the surface. (Gravediggaz 1997b)

Eine solche amillennialistische Interpretation der ersten Auferstehung ließe sich für den nordamerikanischen Raum bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen. Schon der Theologe John Cotton hatte in seiner Schrift *The Churches Resurrection* (1642) in einer Exegese von Apk 20: 5-6 formuliert: »The first Resurrection is of mens soules and bodies dead in sinne: [...] it is a Resurrection of the Soules of men, and their bodyes, not out of the Grave, properly so called, but out of the grave of Ignorance, out of the grave of a dead hearted estate« (Cotton 1982 [1642]: n.p., meine Hervorhebung).³⁰ Doch während der Rapper schwerlich mit dieser entlegenen Quelle vertraut gewesen sein dürfte, zeigen seine Zeilen deutlich den Einfluss des von der protestantischen Tradition so geprägten Elijah Muhammad (dessen Schriften auch für die Anhänger der Nation of Gods and Earths Gültigkeit behalten). Auch Elijah Muhammad hatte immer wieder angedeutet, dass die in der Apokalypse beschriebene Auferstehung in einem rein allegorischen Sinn zu verstehen sei:

Surely, there is a resurrection of the dead. It is one of the principles of Islam, but not the physically dead in the graveyards. It is the *mentally dead*, th [sic] ignorant, whom the devil's falsehood has killed, to the knowledge of truth, the DIVINE TRUTH. [...] You and I know that it can't refer to a physically dead person, because that one won't and can't rise again. (Elijah Muhammad 1957: 36, meine Hervorhebung; vgl. ders. 1973: 38, 216; ders. 1997 67-73)

30 Diese Linie könnte man über Jonathan Edwards bis zu den Großen Erweckungsbewegungen des 18. und 19. Jahrhunderts weiterverfolgen (vgl. Smolinski 1999: 59). Einem breiteren Publikum dürfte das Konzept des *mental death* auch durch die Autobiographie des – in dem Stück »Wu Revolution« als Gewährsmann aufgerufenen – Malcolm X vertraut sein (vgl. Malcolm X 1999: 128, 203, 228).

»The devil's falsehood«, die Arglist des (weißen) Teufels, ist also laut Elijah Muhammad für den geistigen Tod der Afro-Amerikaner verantwortlich – dieser ist eine direkte Folge der Sklaverei. Durch ihre »mentale Ermordung«, so Elijah Muhammad, sollten die afrikanischen Sklaven ihres Wesens, ihrer Fähigkeit zur Selbsterkenntnis, mithin ihrer Menschlichkeit beraubt und dadurch in geistiger Gefangenschaft gehalten werden:

The dead are we, the Black once-slaves of the white man of America. We are a mentally Dead people. We are dead to the knowledge of self and others. [...] Bringing us up in slavery-time – putting us to a mental-death was something that the slavemaster and his children did because of their desire [...] to be able to keep our minds enslaved! (Elijah Muhammad 1973: 38)

Diese geistige Versklavung und Abtötung erreichten die Weißen nicht nur durch die christliche Missionierung der Sklaven, sondern auch durch ihre Literatur, durch ihre persönlichen Ratschläge – durch das gesamte angelsächsische *cultural endowment*, wenn man so will. Die Auferstehung der Toten, wie sie die Gravediggaz in Anlehnung an Elijah Muhammad fordern, wäre mithin als Befreiung aus dem Prokrustesbett einer weißen Denkweise zu verstehen: als Defibrillation eines abgestorbenen Selbstbewusstseins und Beginn eines neuen Lebens, das sich emphatisch von der Jenseitsbezogenheit des von den Sklavenhaltern vermittelten Protestantismus ab- und einem mit dem Islam assoziierten Himmel auf Erden zuwendet.

Eine solche allegorische Lesart der endzeitlichen Ereignisse stünde in bemerkenswertem Kontrast zu der von Elijah Muhammad immer wieder so haptisch ausgestalteten Apokalypse, zu seinen präzisen Beschreibungen der kataklysmischen Letzten Tage und des rettenden Mutterschiffs. Dieses Nebeneinander von Literalismus und Allegorismus, von prä- und postmillennialistischen Momenten ist allerdings bezeichnend für die widersprüchliche Situation der Elijah Muhammadschen Nation of Islam und ihrer Splittergruppen. Denn während die Worte Elijah Muhammads immer wieder vehement vom Kommen der Apokalypse kündeten, antizipierten die *Taten* der Nation of Islam keineswegs ein baldiges katastrophisches Ende, sondern waren durchaus auf den Fortbestand der gebrechlich eingerichteten Welt ausgerichtet. »The NOI's position leads to a paradoxical situation in which preachers of cataclysmic destruction ultimately become constructive«, schreibt Mattias Gardell:

This has always been the central paradox of the Nation of Islam. While vociferously and with inflammatory rhetorical skill appearing as prophets of doom

and fundamental devastation of a society dismissed as irreformably evil, all practical measures taken revolve around building for the future. (Gardell 1996: 346; vgl. Lee 1996: 47-48)

Schon unter der Führung Elijah Muhammads war ein wichtiges Ziel der Nation of Islam die Errichtung einer separaten afro-amerikanischen Wirtschaft – mit eigenen Geschäften, Dienstleistungsunternehmen und Fabriken, sogar einer Bank – gewesen, welche wie ein autarkes Mutterschiff ihre ›Kinder‹ versorgen und diese von weißen Geschäftsinhabern und Arbeitgebern unabhängig machen sollte. Der Geldkreislauf, so der zugrunde liegende Gedanke, sollte endlich innerhalb der eigenen Community fließen und nicht, wie so viele Jahre, aus den Taschen der Afro-Amerikaner in jene der Weißen, der Nachfahren ihrer einstigen Unterdrücker. Der Jüngste Tag, die Niederkunft des Mother Plane, wäre mithin nicht als Vision einer Zerstörung der westlichen Welt zu lesen, sondern als ausgedehnte, besonders drastische Metapher für die Befreiung der Afro-Amerikaner aus den Fesseln einer fremdgesteuerten Ökonomie. Wie ein *minister* der Nation of Islam 1959 in einer Rede in Chicago formulierte:

Heaven is a condition. The condition the white man now has. The Bible teaches that rich people will not go to heaven, yet the white man continues to amass wealth, but the Negro is to be patient and wait for a reward in heaven. [...] If heaven and hell are conditions, then it follows that Negroes have their hell right here in the United States. The so-called Negroes must get out of this hell now. (zitiert in Essien-Udom 1962: 137)

Ein solcher Drang, aus der innerweltlichen Hölle der Armut und Abhängigkeit zu entkommen, findet sich nicht zuletzt in der HipHop-Kultur wieder, welche den uramerikanischen Mythos vom autonomen Aufstieg aus dem Elend der innerstädtischen Ghettos in die Führungsetagen der Geld- und Geschäftswelt als spezifisch afro-amerikanische Erfolgsgeschichte weiterschreibt und in die wirtschaftliche Wirklichkeit des Spätkapitalismus transponiert. Zahlreiche Rapper wie die Mitglieder des WuTang Clan, wie Jay-Z oder P. Diddy betreiben inzwischen ganze Geschäftsimperien (im Fall der oben Genannten die Gesellschaften WuTang Corp., Roc-A-Fella Records und Bad Boy Entertainment), welche neben einem eigenen Plattenlabel nicht selten Modekollektionen, Filmproduktionsfirmen und mehr umfassen. Und auch Rap-Texte reflektieren diese Sehnsucht nach Wohlstand und damit einhergehender finanzieller, künstlerischer und möglicherweise auch persönlicher Unabhängigkeit.

Schon 1982 hatten Grandmaster Flash and the Furious Five in ihrem stilbildenden Stück »The Message« (dem Stammvater und Namenspatron aller *message raps*) erkannt, dass man auch im »Gelobten Land« USA nicht ohne Geld und eigenes Auto auskommt: »'Cause it's all about money, ain't a damn thing funny, / You gotta have a car in this land of milk and honey« (Grandmaster Flash and the Furious Five 1992). Anfang der 1990er Jahre entwarf Ice-T – zeitgleich mit seinem Konzept der One Percent Nation – die utopische Vorstellung einer für linke Ideale entflammten, aber mit Kapital befeuerten »urban capitalist guerilla«, welche innerhalb der Strukturen und mit den Mitteln der westlichen Ökonomien eine bessere Welt errichten sollte: »If you're gonna take over the world, you'll need some cash« (Ice-T 1994: 187). Und der zu Beginn des 21. Jahrhunderts populär gewordene Rapper Nelly feiert das Millennium als Wolkenkuckucksheim eines individuellen materiellen Wohlstands, in dem sich Afro-Amerikaner längst nicht mehr mit ein paar Morgen Land und einem Maultier (»40 acres and a mule«) zufrieden geben – eine Anspielung auf die nach einem Jahr widerrufenen Special Field Order No. 15 vom 16. Januar 1865, welche freigelassenen Sklavenfamilien nach dem Bürgerkrieg die Subsistenz ermöglichen sollte. Nein, in dem nach dem Rapper selbst benannten Eutopia darf es schon ein bisschen mehr sein:

Welcome to Nellyville,
Where all newborns get a half-a-mill',
Sons get the tan DeVille
Soon as they can reach the wheel,
And daughters get diamonds the size of their age,
(Help me out now!) One year get one carat,
Two years get two carats,
Three years get three carats,
And so on into marriage.

[...]

Think that's cool:
40 acres and a mule?
Fuck that! Nellyville:
40 acres and a pool. (Nelly 2002)

Über das Motiv grenzenlosen materiellen Überflusses, das hier anklingt, wird unten – in Zusammenhang mit dem »eschatologischen gangsta-Rap« von Busta Rhymes – noch einmal zu sprechen sein. Tatsächlich scheint vielen erfolgreichen HipHoppern im Lauf der 1990er Jahre das Bewusstsein, dass sie mehr als das Abziehbild einer nach Luxusgütern strebenden Einzelperson darstellen könnten, weitgehend abhanden gekommen zu

sein: Konstatierten Grandmaster Flash and the Furious Five Anfang der 1980er Jahre noch eher widerwillig die Notwendigkeit, ein Auto besitzen zu müssen, um in der US-amerikanischen Gesellschaft zu überleben, so macht Nelly zwanzig Jahre später schon sehr präzise Angaben zu Farbe und Modell seines Traumwagens. Existentieller Bedarf ist exzessivem Bedürfnis gewichen. Das folgende Kapitel zeichnet den Weg, den Rap-Texte von ihren Anfängen in den Parks von Harlem und der Bronx bis in die Executive Suites von Manhattan zurückgelegt haben, anhand einiger wichtiger und besonders prägnanter Beispiele aus drei Jahrzehnten HipHop-Geschichte nach – und auch diese Strecke war wiederum an vielen markanten Stellen mit millennialistischer Rhetorik gepflastert.

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 vermessenen 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 ekeleregend 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 vormalig 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 Schlagabtauschs 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 handele 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 Enemy's »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 Lydons »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 rastafarischen 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-megalomane 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 weitaus 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 Luftschuttsirenen unterlegten Zitate lautet: »Mr. Reagan has a thing about arms control« – und dieser kurze Kommentar evoziert weitaus apokalyptischere 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 unerfahrene 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 Forderungen der USA, später, 1983, aufgrund der Stationierung US-amerikanischer Pershing II-Mittelstreckenraketen in Militärbasen in Westeuropa. In diesem Jahr drohte zudem die von Reagan favorisierte und vorangetriebene Strategic Defense Initiative (SDI) – jenes umgangssprachlich als »Star Wars« bezeichnete Vorhaben zur Schaffung eines weltraumgestützten 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, millennialistisch motiviert gewesen zu sein.

Ronald Reagan unterhielt enge freundschaftliche und politische Beziehungen 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 Ratsschluss 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 kriegsgerischer 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 klar macht, 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 gefallenen 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.

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 gewalttätig 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*.

ZITIERTE WERKE

- Aaron, Charles (2004): »What the White Boy Means When He Says Yo«. In: Raquel Cepeda (Hg.), *And It Don't Stop: The Best American Hip-Hop Journalism of the Last 25 Years*, New York: Faber and Faber, S. 211-237.
- Abrahams, Roger D. (1964): *Deep Down in the Jungle ...: Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia*, Hatboro, PA: Folklore Associates.
- Abrams, Meyer H. (1984): »Apocalypse: Theme and Variations«. In: C.A. Patrides/Joseph Wittreich (Hg.), *The Apocalypse in English Renaissance Thought and Literature*, Ithaca, NY: Cornell University Press, S. 342-368.
- Allen, Jr., Ernest (1996): »Making the Strong Survive: The Contours and Contradictions of Message Rap«. In: William Eric Perkins (Hg.), *Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*, Philadelphia: Temple University Press, S. 159-191.
- Allen, Richard (1971): »Address to the Free People of Colour of these United States«. In: Herbert Aptheker (Hg.), *A Documentary History of the Negro People in the United States I: From Colonial Times through the Civil War*, New York: Citadel, S. 106-107.
- Allen, William Francis/Ware, Charles Pickard/McKim Garrison, Lucy (1951 [1867]): *Slave Songs of the United States*, New York: Peter Smith.
- »American Colonization Society Memorial« (1968). In: Albert P. Blau-stein/Robert L. Zangrando (Hg.): *Civil Rights and the American Negro: A Documentary History*, New York: Trident Press, S. 69-74.
- Angell, Stephen Ward (1992): *Bishop Henry McNeal Turner and Afro-American Religion in the South*, Knoxville, TN: University of Tennessee Press.
- Antipop Consortium (2002): »Tron Man Speaks«. In: Arrhythmia, Warp.
- Aristoteles (1982): *Poetik*, Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen (1989): *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London: Routledge.
- Assmann, Jan (1997): *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: C.H. Beck.

- Aurelius Augustinus (1969): *The City of God against the Pagans*, 7 Bde., Cambridge, MA/London: Harvard University Press/William Heine-
mann.
- Bachtin, Michail M. [vgl. Bakhtin, Mikhail M.] (1969): *Literatur und
Karneval: Zur Romantheorie und Lachkultur*, München: Hanser.
- (1995): *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*,
Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Baker, Jr., Houston A. (1972): »Freedom and Apocalypse: A Thematic
Approach to Black Expression«. In: Ders., *Long Black Song: Essays
in Black American Literature and Culture*, Charlottesville, VA: Uni-
versity Press of Virginia, S. 42-57.
- (1988): »Critical Change and Blues Continuity: An Essay on the
Criticism of Larry Neal«. In: *Afro-American Poetics: Revisions of
Harlem and the Black Renaissance*, Madison: University of Wiscon-
sin Press, S. 140-159.
- Bakhtin, Mikhail M. [vgl. Bachtin, Michail M.] (1981): »Discourse in the
Novel«. In: Michael Holquist (Hg.), *The Dialogic Imagination: Four
Essays*, Austin: University of Texas Press, S. 259-422.
- Baraka, Amiri (1996): »Foreword«. In: Abiodun Oyewole/Umar Bin
Hassan/Kim Green, *On a Mission: Selected Poems and a History of
The Last Poets*, New York: Henry Holt, S. xiii-xvii.
- Barlow, Joel (1990): »The Prospect of Peace«. In: Paul Lauter et al.
(Hg.), *The Heath Anthology of American Literature*, 2 Bde., Lex-
ington, MA: Heath, Bd. I, S. 1084-89.
- Barthes, Roland (1970): *S/Z*, Paris: Editions du Seuil.
- (1974): *Die Lust am Text*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1990): »Die Rauheit der Stimme«. In: Ders., *Der entgegenkom-
mende und der stumpfe Sinn: Kritische Essays III*, Frankfurt am
Main: Suhrkamp, S. 269-278.
- Bellamy, Joseph (1987): »The Millennium«. In: *The Works of Joseph
Bellamy*, New York/London: Garland, Bd. I, S. 443-61.
- Benezet, Anthony (1977): [»Pamphlet on Negroes in Africa, 1762«]. In:
Roger Bruns (Hg.), *Am I Not a Man and a Brother: The Antislavery
Crusade of Revolutionary America, 1688-1788*, New York: Chelsea
House, S. 79-96.
- Bennett, Andy (2000): *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity
and Place*, Houndmills: Macmillan.
- Benthien, Claudia (1999): *Haut: Literaturgeschichte, Körperbilder,
Grenzdiskurse*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Bercovitch, Sacvan (1975): *The Puritan Origins of the American Self*,
New Haven, CN: Yale University Press.
- Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*, London: Routledge.

- Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers (1999), Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- The Bible: King James Version (1997), Oxford/New York: Oxford University Press.
- Black Billy Sunday (1997): »This Old World's in a Hell of a Fix«. In: Preachers and Congregations: Complete Recorded Works, Vol. I (1927-1938), Document Records.
- Blind Willie Johnson (1997): »John the Revelator«. In: Harry Smith (Hg.), Anthology of American Folk Music, Washington, D.C.: Smithsonian Folkways Recordings.
- Bloch, Ruth (1985): Visionary Republic: Millennial Themes in American Thought, 1756-1800, Cambridge et al.: Cambridge University Press.
- Boyer, Paul (1992): When Time Shall Be No More: Prophecy Belief in Modern American Culture, Cambridge, MA/London: Harvard University Press.
- Bradley, Lloyd (2001): Bass Culture: When Reggae Was King, London et al.: Penguin.
- Brand Nubian (2001): »Drop the Bomb«. In: The Very Best of Brand Nubian, Rhin/Mesa/Bluemoon.
- Brathwaite, Edward Kamau (1995): »Nation Language«. In: Bill Ashcroft/Gareth Griffiths/Helen Tiffin (Hg.), The Post-Colonial Studies Reader, London: Routledge, S. 309-313.
- Brecht, Bertolt (1964): Der gute Mensch von Sezuan, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brendecke, Arndt (1999): Die Jahrhundertwenden: Eine Geschichte ihrer Wahrnehmung und Wirkung, Frankfurt am Main/New York: Campus.
- Brightman, Thomas (1644): The Workes of that Famous, Reverend, and Learned Divine, Mr. Tho: Brightman: viz. A Revelation of the Apocalyps: Containing an Exposition of the Whole book of the Revelation of Saint John, Illustrated with Analysis and Scholions, London.
- Brown, William Wells (1971 [1848]): The Anti-Slavery Harp: A Collection of Songs. In: William Wells Brown, The Anti-Slavery Harp – Clotel – The Escape, Nendeln, Liechtenstein: Kraus Reprint.
- Bull, Malcolm (1995): »On Making Ends Meet«. In: Ders. (Hg.), Apocalypse Theory and the Ends of the World, Oxford/Cambridge, MA: Blackwell, S. 1-17.
- Burke, Edmund (1958): A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, London: Routledge/Kegan Paul.
- Bushwick Bill (1995): »Wha Cha Gonna Do?«. In: Phantom of the Rapra, Virgin.

- Busta Rhymes (1996): [Liner Notes]. In: *The Coming*, Elektra.
- (1997): »Intro«. In: *When Disaster Strikes*, Elektra.
- (1998a): »Intro – There's Only One Year Left!!!«. In: *Extinction Level Event: The Final World Front*, Elektra.
- (1998b): »Everybody Rise«. In: *Extinction Level Event: The Final World Front*, Elektra.
- (1998c): [Liner Notes]. In: *Extinction Level Event: The Final World Front*, Elektra.
- Butler, Judith (1998): *Hass spricht*, Berlin: Berlin Verlag.
- Canibus (2000): »Doomsday News«. In: *2000 B.C.*, Universal.
- Capp, Bernard (1984): »The Political Dimension of Apocalyptic Thought«. In: C.A. Patrides/Joseph Wittreich (Hg.), *The Apocalypse in English Renaissance Thought and Literature*, Ithaca, NY: Cornell University Press, S. 93-124.
- Chow, Rey (1993): »Listening Otherwise, Music Miniaturized: A Different Type of Question about Revolution«. In: Simon During (Hg.), *The Cultural Studies Reader*, London/New York: Routledge, S. 382-399.
- Cohn, Dorrit (1999): *The Distinction of Fiction*, Baltimore/London: Johns Hopkins University Press.
- Cohn, Norman (³1970): *The Pursuit of the Millennium: Revolutionary Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages*, London: Temple Smith.
- (1995): »How Time Acquired a Consummation«. In: Malcolm Bull (Hg.), *Apocalypse Theory and the Ends of the World*, Oxford/Cambridge, MA: Blackwell, S. 21-37.
- Collins, Adela Yarbro (1984): *Crisis and Catharsis: The Power of the Apocalypse*, Philadelphia: Westminster Press.
- Collins, John J./McGinn, Bernard/Stein, Stephen J. (Hg.) (1999): *The Encyclopedia of Apocalypticism*, 3 Bde., New York: Continuum.
- Cone, James H. (1970): *A Black Theology of Liberation*, Philadelphia/New York: J.B. Lippincott.
- (1972): *The Spirituals and the Blues: An Interpretation*, Maryknoll, NY: Orbis.
- (1992): »The Blues: A Secular Spiritual«. In: Jon Michael Spencer (Hg.), *Sacred Music of the Secular City: From Blues to Rap. A Special Issue of Black Sacred Music: A Journal of Theomusicology* 6:1, S. 68-97.
- Conforti, Joseph A. (1981): *Samuel Hopkins and the New Divinity Movement*, Grand Rapids, MI: Eerdmans.
- Cotton, John (1982): *The End of the World*, New York: AMS Press.

- Courlander, Harold (1963): *Negro Folk Music, U.S.A.*, New York/London: Columbia University Press.
- D-12 (2001): »Words Are Weapons«. In: *Devil's Night*, Interscope.
- DaBrains (2001): »Axirou Zaman«. In: *Africa Raps: Senegal, Mali and the Gambia*, Trikont.
- Davidson, James West (1977): *The Logic of Millennial Thought: Eighteenth-Century New England*, New Haven/London: Yale University Press.
- Davis, David Brion (1966): *The Problem of Slavery in Western Culture*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Davis, F. James (2001): *Who Is Black? One Nation's Definition*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Davis, J.C. (1981): »Millennium«. In: Ders., *Utopia and the Ideal Society: A Study of English Utopian Writing 1516-1700*, Cambridge et al.: Cambridge University Press, S. 31-36.
- Davis, Mike (2000): *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster*, London/Basingstoke/Oxford: Picador.
- Dead Prez (2000): »I'm a African«. In: *Let's Get Free*, Sony.
- Déceneux, Marc (1999): *Histoires de la Fin du Monde*, Rennes: Éditions Ouest-France.
- Derrida, Jacques (1974): *Grammatologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1985): »No Apocalypse, not now (full speed ahead, seven missiles, seven missives)«. In: Ders., *Apokalypse*, Graz/Wien: Edition Passagen, S. 91-132.
- (1992): »Of an Apocalyptic Tone Newly Adopted in Philosophy«. In: Harold Coward/Toby Foshay (Hg.), *Derrida and Negative Theology*, Albany: State University of New York Press, S. 25-71.
- (1993): »Afterword: Toward an Ethic of Discussion«. In: Ders., *Limited Inc.*, Evanston, IL: Northwestern University Press, S. 111-60.
- Dery, Mark (1998): »Black to the Future: Afro-Futurismus«. In: Diedrich Diederichsen (Hg.), *Loving the Alien: Science Fiction, Diaspora, Multikultur*, Berlin: ID Verlag, S. 16-29.
- Deutsch, Hermann B. (1936): »Black Billy Sunday: A Simple Sermon at the Funeral down by the River Rolling Slow«. *Coronet* 1:2, S. 136-141.
- Dick, Robert C. (1974): *Black Protest: Issues and Tactics*, Westport, CN/London: Greenwood.
- Diederichsen, Diedrich (1998): »Verloren unter Sternen«. In: Ders. (Hg.), *Loving the Alien: Science Fiction, Diaspora, Multikultur*, Berlin: ID Verlag, S. 104-133.
- Douglass, Frederick (1962): *The Life and Times of Frederick Douglass*, New York: Collier.

- (1993): *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself*, Boston/New York: Bedford.
- Du Bois, W.E.B. (1970a): »Africa and the American Negro Intelligentsia«. In: Meyer Weinberg (Hg.), W.E.B. Du Bois: A Reader, New York/Evanston/London: Harper & Row, S. 384-403.
- (1970b): »The Religion of the American Negro«. In: Meyer Weinberg (Hg.), W.E.B. Du Bois: A Reader, New York/Evanston/London: Harper & Row, S. 203-214.
- (1995): *The Souls of Black Folk*, New York et al.: Penguin.
- Duckett, Slim/Norwood, Pig (o.J.): »You Gotta Stand Judgement for Yourself«. In: *Alabama: Black Secular & Religious Music (1927-1934)*, Document Records.
- Dunbar, Paul Laurence (1993): »Ode to Ethiopia«. In: Joanne M. Braxton (Hg.), Paul Laurence Dunbar: The Collected Poetry, Charlottesville, VA/London: University Press of Virginia, S. 15-16.
- Dyson, Michael Eric (1993): *Reflecting Black: African-American Cultural Criticism*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Eaklor, Vicki (1988): *American Antislavery Songs: A Collection and Analysis*, New York/Westport, CN/London: Greenwood Press.
- Edsman, Carl-Martin, et al. (³1958): »Eschatologie«. In: Kurt Galling (Hg.), *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, 6 Bde., Tübingen: J.C.B. Mohr, Bd. II, S. 650-689.
- Edwards, Jonathan (1989): *A History of the Work of Redemption*. In: John F. Wilson (Hg.), *The Works of Jonathan Edwards*, New Haven/London: Yale University Press, Bd. IX.
- Elijah Muhammad (1957): *The Supreme Wisdom: Solution to the So-called Negroes's Problem*, Atlanta, GA: Messenger Elijah Muhammad Propagation Society.
- (1973): *The Fall of America*, Atlanta, GA: Messenger Elijah Muhammad Propagation Society.
- (²1997): *The Science of Time: The Time & Judgement – When Self Tells the Truth on Self*, Atlanta, GA: Secretarius MEMPS.
- Ellison, Ralph (2001): *Invisible Man*, London et al.: Penguin.
- Eminem (2002): »Business«. In: *The Eminem Show*, Interscope.
- Eminem/Obie Trice/50 Cent (2002): »Love Me«. In: *Eight Mile Original Soundtrack*, Interscope.
- Engler, Bernd/Fichte, Joerg O./Scheiding, Oliver (2002): »Transformations of Millennial Thought in America, 1630-1860«. In: Dies. (Hg.), *Millennial Thought in America: Historical and Intellectual Contexts*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, S. 9-37.
- Eshun, Kodwo (1998): *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*, London: Quartet.

- Essien-Udom, E.U. (1962): *Black Nationalism: A Search for an Identity in America*, Chicago/London: University of Chicago Press.
- Everett, Dick N. (1994): *William Miller and the Advent Crisis*, Berreïn Springs: Andrews University Press.
- Faith, Karlene (1990): »One Love – One Heart – One Destiny: A Report on the Ras Tafari Movement in Jamaica«. In: G.W. Trompf (Hg.), *Cargo Cults and Millenarian Movements: Transoceanic Comparisons of New Religious Movements*, Berlin/New York: Mouton de Gruyter, S. 295-341.
- Fanon, Frantz (1967): *The Wretched of the Earth*, Harmondsworth/Ringwood/Auckland: Penguin.
- Die Fantastischen Vier (1992): »Es wird Regen geben«. In: *Vier gewinnt*, Columbia.
- Fauset, Arthur Huff (1970): *Black Gods of the Metropolis: Negro Religious Cults of the Urban North*, New York: Octagon.
- Fludernik, Monika (1998): »The Constitution of Hybridity: Postcolonial Interventions«. In: Dies. (Hg.), *Hybridity and Postcolonialism: Twentieth-Century Indian Literature*, Tübingen: Stauffenburg, S. 19-53.
- Foucault, Michel (1995): »Was ist ein Autor?«. In: Dorothee Kim-mich/Rolf Günter Renner/Bernd Stiegler (Hg.), *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Stuttgart: Reclam, S. 233-247.
- The Fourth Annual Report of the American Society for Colonizing the Free People of Colour of the United States: With an Appendix (1969 [1821]), New York: Negro Universities Press.
- Fredrickson, George M. (1971): *The Black Image in the White Mind: The Debate on Afro-American Character and Destiny, 1817-1914*, New York et al.: Harper & Row.
- Gardell, Mattias (1996): *In the Name of Elijah Muhammad: Louis Farrakhan and the Nation of Islam*, Durham, NC: Duke University Press.
- Garvey, Marcus (1968/69): *Philosophy and Opinions of Marcus Garvey*, 2 Bde., New York: Arno Press/New York Times.
- (1983): »The Tragedy of White Injustice«. In: Ders., *The Poetical Works of Marcus Garvey*, Dover, MA: The Majority Press, S. 1-26.
- Gates, Jr., Henry Louis (1988a): *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, New York/Oxford: Oxford University Press.
- (1988b): »The Voice in the Text«. In: Richard H. Popkin (Hg.), *Millenarianism and Messianism in English Literature and Thought 1650-1800*, Leiden et al.: E.J. Brill, S. 193-210.
- Genette, Gérard (1993): *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Genovese, Eugene D. (1974): *Roll, Jordan, Roll: The World the Slaves Made*, New York: Pantheon.
- George, Nelson (1999): *Hip Hop America*, New York et al.: Penguin.
- Gilroy, Paul (1987): *There Ain't No Black in the Union Jack*, London: Routledge.
- (1993): *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- (1998): »Exterritorialität: Die Entfremdung der Entfremdung«. In: Diedrich Diederichsen (Hg.), *Loving the Alien: Science Fiction, Diaspora, Multikultur*, Berlin: ID Verlag, S. 30-47.
- Goetsch, Paul (1985): »Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen«. *Poetica* 17, S. 202-218.
- Golden Gate Quartet (2004): »Atom and Evil«. In: *Like an Atom Bomb: Apocalyptic Songs from the Cold War Era*, Buzzola.
- Goodwin, Andrew (1990): »Sample and Hold: Pop Music in the Digital Age of Reproduction«. In: Simon Frith and Andrew Goodwin (Hg.), *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, London: Routledge, S. 257-271.
- Grandmaster Flash and the Furious Five (1992): »The Message«. In: *The Sugar Hill Story: Old School Rap – To the Beat Y'all*, Sequel.
- Gravediggaz (1997a): »Repentance Day«. In: *The Pick, the Sickel and the Shovel*, Gee Street.
- (1997b): »Twelve Jewelz«. In: *The Pick, the Sickel and the Shovel*, Gee Street.
- Grissom, Mary Allen (1969 [1930]): *The Negro Sings a New Heaven*, New York: Dover Publications.
- Gruesser, John Cullen (2000): *Black on Black: Twentieth-Century African American Writing about Africa*, Lexington, KY: The University Press of Kentucky.
- Habekost, Christian (1993): *Verbal Riddim: The Politics and Aesthetics of African-Caribbean Dub Poetry*, Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi.
- Halter, Ernst/Müller, Martin (1999): *Der Weltuntergang*, Zürich: Offizin.
- Handler, M.S. (1999): »Introduction«. In: *Malcolm X with the assistance of Alex Haley, The Autobiography of Malcolm X*, New York: Ballantine, S. xxv-xxx.
- Hanson, Paul D. (1979): *The Dawn of Apocalyptic: The Historical and Sociological Roots of Jewish Apocalyptic Eschatology*, Philadelphia: Fortress Press.
- Hebdige, Dick (1979): *Subculture: The Meaning of Style*, London: Routledge.

- Heine, Heinrich (2000): »Belsatzar«. In: Karl Otto Conrady (Hg.), *Der Neue Conrady: Das große deutsche Gedichtbuch*, Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler, S. 443-444.
- Herder, Johann Gottfried (1989): *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. In: Ders., *Werke in zehn Bänden*, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, Bd. VI.
- Higginson, Thomas Wentworth (1867): »Negro Spirituals«. *The Atlantic Monthly* 19:116, S. 685-694.
- Hofstadter, Richard (1965): »The Paranoid Style in American Politics«. In: Ders., *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*, New York: Alfred Knopf, S. 3-40.
- Holt, Grace Sims (1999): »Stylin' Outta the Black Pulpit«. In: Gena Dagel Caponi (Hg.), *Signifyin(g), Sanctifyin', & Slam Dunking: A Reader in African American Expressive Culture*, Amherst, MA: University of Massachusetts Press, S. 331-347.
- The Holy Qur'an (1975): Übers. Abdullah Yusuf Ali, Leicester: The Islamic Foundation.
- Hopkins, Samuel (1971): »A Treatise on the Millennium«. In: Gordon S. Wood (Hg.), *The Rising Glory of America, 1760-1820*, New York: Braziller, S. 41-51.
- (1987a): »A Dialogue Concerning the Slavery of the Africans«. In: Ders., *The Works of Samuel Hopkins*, 3 Bde., New York/London: Garland, Bd. II, S. 551-88.
- (1987b): »A Discourse upon the Slave Trade and the Slavery of the Africans«. In: Ders., *The Works of Samuel Hopkins*, 3 Bde., New York/London: Garland, Bd. II, S. 596-612.
- Huss, Boaz (2004): »Madonna, die 72 Namen Gottes und eine postmoderne Kabbala«. In: Daniel Tyradellis/Michal S. Friedlander (Hg.), *10+5=Gott: Die Macht der Zeichen*, Berlin: Stiftung Jüdisches Museum, S. 279-281.
- Hutcheon, Linda (1992): »Both/And: The Alternative of Relational Thinking«. *ADE Bulletin* 103, S. 21-25.
- Hutchinson, Jesse/Dyer, Samuel O. (2005): »The Spider and the Fly: A Popular Song«, New York: Ch. Holt, Jr., 1847, <http://levysheetmusic.mse.jhu.edu/otcgi/llscgi60> vom 19.07.2005.
- IAM (2003): ... de la Planète Mars, EMI.
- Ice Cube (1992): »Acknowledgments«. In: *The Predator* [Booklet], Priority Records.
- Ice-T (1991): »Straight up Nigga«. In: *OG: Original Gangster*, Warner.
- Ice-T, as told to Heidi Siegmund (1995): *The Ice Opinion: Who Gives a Fuck?*, London/Sydney/Auckland: Pan.
- Irigaray, Luce (1979): *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, Berlin: Merve.

- Isani, Mukhtar Ali (1972/73): »The Growth of Sewall's Phaenomena Quaedam Apocalyptica«. *Early American Literature* 7, S. 64-75.
- Jackson, George Pullen (Hg.) (1953): *Spiritual Folk-Songs of Early America*. Locust Valley, NY: J.J. Augustin.
- Jacobs, Bruce A. (1999): *Race Manners: Navigating the Minefield Between Black and White Americans*, New York: Arcade.
- Jakobson, Roman (1987): »Linguistics and Poetics«. In: Ders., *Language in Literature*, Cambridge, MA/London: Belknap Press, S. 62-94.
- Jameson, Fredric (1993): »Excerpts from Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism«. In: Joseph Natoli/Linda Hutcheon (Hg.), *A Postmodern Reader*, Albany: State University of New York Press, S. 312-332.
- JanMohamed, Abdul R. (1995): »The Economy of Manichean Allegory«. In: Bill Ashcroft/Gareth Griffiths/Helen Tiffin (Hg.), *The Post-Colonial Studies Reader*, London: Routledge, S. 18-23.
- Jefferson, Thomas (1943): »Notes on the State of Virginia«. In: Saul K. Padover (Hg.), *The Complete Jefferson*, New York: Tudor, S. 567-697.
- Jeru the Damaja (1994): *The Sun Rises in the East*, Universal.
- Johnson, James Weldon (1950): *God's Trombones: Seven Negro Sermons in Verse*, New York: Viking.
- (1999): »From Preface to The Books of American Negro Spirituals«. In: Gena Dagel Caponi (Hg.), *Signifyin(g), Sanctifyin', & Slam Dunking: A Reader in African American Expressive Culture*, Amherst, MA: University of Massachusetts Press, S. 45-71.
- Johnson, James Weldon/Johnson, J. Rosamond (Hg.) (1969): *The Books of American Negro Spirituals*, 2 Bde., New York: Da Capo.
- Johnson, Linton Kwesi (1979): »Time Come«. In: *Forces of Victory*, Mango Records.
- (1996): »Interview: Linton Kwesi Johnson Talks to Burt Caesar at Sparkside Studios, Brixton, London, 11 June 1996«. *Critical Quarterly* 38:4, S. 64-77.
- Johnson, Robert (1990a): »They're Red Hot«. In: *The Complete Recordings*, CBS.
- (1990b): »If I Had Possession Over Judgment Day«. In: *The Complete Recordings*, CBS.
- (1990c): »32-20 Blues«. In: *The Complete Recordings*, CBS.
- Jones, Jim (2005): [»San Francisco Sermon 1972«], Tape Nr. Q 1035, <http://jonestown.sdsu.edu/vom06.01.2005>.
- Jones, Lawrence (1985): »Reagan's Religion«. *Journal of American Culture* 8:4, S. 59-70.

- Jordan, Winthrop D. (1968): *White Over Black: American Attitudes Toward the Negro 1550-1812*, Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- The Jungle Brothers (1989): »Good Newz Comin'«. In: *Done by the Forces of Nature*, Warner.
- Kelley, Robin D.G. (1996): »Kickin' Ballistics, Kickin' Reality: Gangsta Rap and Postindustrial Los Angeles«. In: William Eric Perkins (Hg.), *Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*, Philadelphia: Temple University Press, S. 117-158.
- Kennedy, Randall (2003): *Nigger: The Strange Career of a Troublesome Word*, New York: Vintage.
- Kermode, Frank (1995): »Waiting for the End«. In: Malcolm Bull (Hg.), *Apocalypse Theory and the Ends of the World*, Oxford/Cambridge, MA: Blackwell, S. 250-263.
- Keyes, Cheryl L. (1996): »At the Crossroads: Rap Music and its African Nexus«. *Ethnomusicology* 40:2, S. 223-248.
- King, Jr., Martin Luther (1972): »Three Dimensions of a Complete Life«. In: William M. Philpot (Hg.), *Best Black Sermons*, Valley Forge, PA: Judson Press, S. 7-17.
- Klein, Gabriele/Friedrich, Malte (2003): *Is this real? Die Kultur des Hip-Hop*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kleist, Heinrich von (1978): »Die Verlobung in St. Domingo«. In: Ders., *Sämtliche Erzählungen und Anekdoten*, München: dtv, S. 160-195.
- Kochman, Thomas (1972): »Toward an Ethnography of Black American Speech Behavior«. In: Ders. (Hg.), *Rappin' and Stylin' Out: Communication in Urban Black America*, Urbana/Chicago/London: University of Illinois Press, S. 241-264.
- Krehbiel, H.E. (1962 [1914]): *Afro-American Folksongs: A Study in Racial and National Music*, New York: Frederick Ungar.
- Lactantius (1979): »The Blessed Life«. In: Bernard McGinn (Hg.), *Apocalyptic Spirituality: Treatises and Letters of Lactantius, Adso of Montier-en-der, Joachim of Fiore, The Franciscan Spirituals, Savonarola*, New York/Ramsey/Toronto: Paulist Press, S. 25-88.
- Lamm, Alan K. (1998): *Five Black Preachers in Army Blue 1884-1901: The Buffalo Soldier Chaplains*, Lewiston/Queenston/Lampeter: The Edwin Mellen Press.
- Landes, Richard Allen (Hg.) (2000): *Encyclopedia of Millennialism and Millennial Movements*, New York et al.: Routledge.
- The Last Poets (1970a): »Run Nigger«. In: *The Last Poets*, Douglas.
- (1970b): »Niggers Are Scared of Revolution«. In: *The Last Poets*, Douglas.
- (1972): *Chastisement*, Douglas.

- (1990): »Message to the Grass Roots«. In: George Breitman (Hg.), *Malcolm X Speaks: Selected Speeches and Statements*, New York: Grove Weidenfeld, S. 3-17.
- Malcolm X with the assistance of Alex Haley (1999): *The Autobiography of Malcolm X*, New York: Ballantine.
- Mann, Thomas (1993): *Der Zauberberg*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Marcus, Greil (1989): *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Marley, Bob, and the Wailers (1973): »I Shot the Sheriff«. In: Burnin', Island.
- (1979): »Ride Natty Ride«. In: *Survival*, Island.
- Martin, Tony (1983): *Marcus Garvey, Hero: A First Biography*, Dover, MA: Majority Press.
- Mason, Moses [Red Hot Ole Man Mose] (o.J.a): »Molly Man«. In: *Alabama: Black Secular & Religious Music (1927-1934)*, Document Records.
- (o.J.b): »Christ Is Coming Again«. In: *Alabama: Black Secular & Religious Music (1927-1934)*, Document Records.
- »Massa's in the Cold, Cold Ground« (2003), Baltimore, MA: Thomas G. Doyle, n.d., [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/S?ammem/amss:@field\(TITLE+@od1\(Massa's+in+the+cold,+cold+ground++Thomas+G++Doyle,+Bookseller,+stationer,+song+++hymn+publisher,+No++297+Gay+Street,+Baltimore,+Md++\[n++d+\]\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/S?ammem/amss:@field(TITLE+@od1(Massa's+in+the+cold,+cold+ground++Thomas+G++Doyle,+Bookseller,+stationer,+song+++hymn+publisher,+No++297+Gay+Street,+Baltimore,+Md++[n++d+]))) vom 14.10.2003.
- Mather, Cotton (1710): *Theopolis Americanae: An Essay on the Golden Street of the Holy City: Publishing, a Testimony against the Corruptions of the Market-Place. With Some Good Hopes of Better Things to be Yet Seen in the American World*, Boston.
- (1967): *Magnalia Christi Americana; or, The Ecclesiastical History of New-England; From its First Planting, in the Year 1620, unto the Year of Our Lord 1698*, 2 Bde., New York: Russell & Russell.
- Mather, Increase (1674): *The Day of Trouble Is Near. Two Sermons Wherein is shewed, What are the Signs of a Day of Trouble being near. And particularly, What reason there is for New-England to expect A Day of Trouble. Also what is to be done, that we may escape these things which shall come to pass*, Cambridge.
- McClintock, Anne (1993): »The Angel of Progress: Pitfalls of the Term »Post-colonialism««. In: Patrick Williams/Laura Chrisman (Hg.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, New York et al.: Columbia University Press, S. 291-304.
- McCoy, Klaus L. (1996): »»One-two, one-two«: Linearität und Ewige Wiederkehr in der anglo-amerikanischen Soundcheck-Poesie«. *Hendiadyoin* 1:2, S. 31-40.

- McGinn, Bernard (1979): »Introduction«. In: Ders. (Hg.), *Apocalyptic Spirituality: Treatises and Letters of Lactantius, Adso of Montier-ender, Joachim of Fiore, The Franciscan Spirituals, Savonarola*, New York/Ramsey/Toronto: Paulist Press, S. 1-16.
- (1987): »Revelation«. In: Robert Alter/Frank Kermode (Hg.), *Literary Guide to the Bible*, London: Collins, S. 523-541.
- MC Solaar (2001): »Solaar Pleure«. In: *Cinquième As, Eastwest*.
- Mede, Joseph (1650): *The Key of the Revelation, searched and demonstrated out of the Naturall and proper Charecters of the Visions. With A Coment thereupon, according to the Rule of the same Key*, London.
- Mencke, John G. (1976): *Mulattoes and Race Mixture: American Attitudes and Images, 1865-1918*, n.p.: UMI Research Press.
- Method Man (1998a): »Judgement Day (Intro)«. In: *Tical 2000: Judgement Day*, Def Jam.
- (1998b): »Torture«. In: *Tical 2000: Judgement Day*, Def Jam.
- Michel de Notre-Dame (1993): *Die Prophezeiungen des Nostradamus*, München: Wilhelm Heyne.
- Miller, Perry (1953): *The New England Mind: From Colony to Province*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- (1956): *Errand into the Wilderness*, Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Mitchell, William J. Thomas (1994): *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago/London: University of Chicago Press.
- Mitchell-Kernan, Claudia (1999): »Signifying, Loud-Talking and Marking«. In: Gena Dagel Caponi (Hg.), *Signifyin(g), Sanctifyin', & Slam Dunking: A Reader in African American Expressive Culture*, Amherst, MA: University of Massachusetts Press, S. 309-330.
- Moltmann, Jürgen (2001a): »Apokalyptische Katastrophentheologien«. In: Horst Dieter Becker/Bernd Domres/Diana von Finck (Hg.), *Katastrophe: Trauma oder Erneuerung?*, Tübingen: Attempto, S. 25-40.
- (2001b): »Die Sehnsucht nach dem Ende der Welt«. In: *DIE ZEIT* vom 27.12.2001, S. 39.
- Montgomery, Maxine Lavon (1996): *The Apocalypse in African-American Fiction*, Gainesville et al.: University Press of Florida.
- Moorhead, James H. (1978): *American Apocalypse: Yankee Protestants and the Civil War 1860-1869*, New Haven/London: Yale University Press.
- Moses, Wilson Jeremiah (1982): *Black Messiahs and Uncle Toms: Social and Literary Manipulations of a Religious Myth*, University Park/London: Pennsylvania State University Press.

- (1990): *The Wings of Ethiopia*, Ames, IA: Iowa State University Press.
- Murray, Albert (1999): »Playing the Blues«. In: Gena Dagel Caponi (Hg.), *Signifyin(g), Sanctifyin' & Slam Dunking: A Reader in African American Expressive Culture*, Amherst, MA: University of Massachusetts Press, S. 96-109.
- Neal, Larry (1992): »The Ethos of the Blues«. In: Jon Michael Spencer (Hg.), *Sacred Music of the Secular City: From Blues to Rap. A Special Issue of Black Sacred Music: A Journal of Theomusicology* 6:1, S. 36-46.
- Nelly (2002): »Nellyville«. In: *Nellyville*, Universal.
- Nelson, Rev. Sister Mary (1997): »Judgement«. In: Harry Smith (Hg.), *Anthology of American Folk Music*, Washington, D.C.: Smithsonian Folkways Recordings.
- »The New England Primer« (1985). In: Donald Hall (Hg.), *The Oxford Book of Children's Verse in America*, Oxford et al.: Oxford University Press, S. 7-9.
- Niebuhr, H. Richard (1988 [1937]): *The Kingdom of God in America*, Middletown, CN: Wesleyan University Press.
- Niney (2002): »Blood and Fire«. In: *Tighten Up: Reggae Classics 1968-1975*, Trojan.
- Nora, Pierre (1990): *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin: Klaus Wagenbach.
- Nuruddin, Yusuf (1994): »The Five Percenters: A Teenage Nation of Gods and Earths«. In: Yvonne Yazbeck Haddad/Jane Idleman Smith (Hg.), *Muslim Communities in North America*, Albany: SUNY Press, S. 109-132.
- Oakes, Urian (1674): »Preface to the Christian Reader«. In: Increase Mather, *The Day of Trouble Is Near. Two Sermons Wherein is shewed, What are the Signs of a Day of Trouble being near. And particularly, What reason there is for New-England to expect A Day of Trouble. Also what is to be done, that we may escape these things which shall come to pass*, Cambridge.
- O'Leary, Stephen D. (1994): *Arguing the Apocalypse: A Theory of Millennial Rhetoric*, New York/Oxford: Oxford University Press.
- Ong, Walter J. (1982): *Orality and Literacy*, London: Methuen.
- The Oxford English Dictionary: Second Edition* (1989), Oxford: Clarendon.
- Oyewole, Abiodun/Bin Hassan, Umar/Green, Kim (1996): *On a Mission: Selected Poems and a History of The Last Poets*, New York: Henry Holt.

- Paris (1992): »Bush Killa«. In: *Sleeping with the Enemy*, Scarface/Flying Records.
- (2003): *Sonic Jihad*, Guerilla Funk.
- Perkins, William Eric (1991): »Nation of Islam Rhetoric in the Rap of Public Enemy«. *Black Sacred Music* 5:1, S. 41-50.
- (1996): »The Rap Attack: An Introduction«. In: Ders. (Hg.), *Drop-pin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*, Philadelphia: Temple University Press, S. 1-45.
- The Pilgrim Travellers (2004): »Jesus Hits Like an Atom Bomb«. In: *Like an Atom Bomb: Apocalyptic Songs from the Cold War Era*, Buzzola.
- Place, Jeff (1997): »Supplemental Notes on the Selections«. In: *A Booklet of Essays, Appreciations, and Annotations Pertaining to the Anthology of American Folk Music*. Washington, D.C.: Smithsonian Folkways Recordings, S. 38-63.
- Platon (1988): *Der Staat*. In: Otto Apelt et al. (Hg.), *Platon: Sämtliche Dialoge*, 7 Bde., Hamburg: Felix Meiner, Bd. IV.
- Post, Stephen G. (1987): *Christian Love and Self-Denial: An Historical and Normative Study of Jonathan Edwards, Samuel Hopkins, and American Theological Ethics*, Lanham/New York/London: University Press of America.
- Powaski, Ronald E. (2000): *Return to Armageddon: The United States and the Nuclear Arms Race, 1981-1999*, New York: Oxford University Press.
- Prince (1991): »Joy in Repetition«. In: *Diamonds and Pearls*, Warner.
- Public Enemy (1988): »Don't Believe the Hype«. In: *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*, Def Jam.
- (1990a): »Incident at 66.6 FM«. In: *Fear of a Black Planet*, BMI.
- (1990b): »Fear of a Black Planet«. In: *Fear of a Black Planet*, BMI.
- (1991): »By the Time I Get to Arizona«. In: *Apocalypse 91 ... The Enemy Strikes Black*, Def Jam.
- (1998): »He Got Game«. In: *He Got Game Original Soundtrack*, Def Jam.
- (1999a): »Do You Wanna Go Our Way???«. In: *There's a Poison Goin On*, Atomic Pop.
- (1999b): »Crash«. In: *There's a Poison Goin On*, Atomic Pop.
- Purvis, Robert (1972): »The Good Time Is at Hand«. In: Philip S. Foner (Hg.), *The Voice of Black America: Major Speeches by Negroes in the United States, 1797-1971*, New York: Simon and Schuster, S. 266-267.
- Quannum (2003): »Storm Warning«. In: *Spectrum*, Mowax.

- Reynolds, Edward (2002): »Human Commerce«. In: Beverly C. McMillan (Hg.), *Captive Passage: The Transatlantic Slave Trade and the Making of the Americas*, Washington/London: Smithsonian Institution Press, S. 13-33.
- Ribat, Christoph (2000): »How Hip Hop Hit Heidelberg: German Rappers, Rhymes, and Rhythms«. In: Reinhold Wagnleitner/Elaine Tyler May (Hg.), »Here, There and Everywhere«: *The Foreign Politics of American Popular Culture*, Hanover/London: University Press of New England, S. 207-216.
- Roberts, John W. (1989): *From Trickster to Badman: The Black Folk Hero in Slavery and Freedom*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Robertson, Roland (1995): »Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity«. In: Mike Featherstone/Scott Lash/Roland Robertson (Hg.), *Global Modernities*, London: Sage, S. 25-44.
- Romanowski, Ken (1997): [Liner Notes]. In: *Preachers and Congregations: Complete Recorded Works, Vol. I (1927-1938)*, Document Records.
- (o.J.): [Liner Notes]. In: *Alabama: Black Secular & Religious Music (1927-1934)*, Document Records.
- Rorty, Richard (1999): *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rose, Tricia (1994): *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Middletown, CN: Wesleyan University Press.
- Rosen, Ralph M./Marks, Donald R. (1999): »Comedies of Transgression in Gangsta Rap and Ancient Classical Poetry«. *New Literary History* 30, S. 897-928.
- Rosenberg, Neil V. (1997): »Notes on Harry Smith's Anthology«. In: Harry Smith (Hg.), *Anthology of American Folk Music* [Booklet], Washington, D.C.: Smithsonian Folkways Recordings, S. 35-37.
- Sammons, Jeffrey T. (1988): *Beyond the Ring: The Role of Boxing in American Society*, Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Sandeén, Ernest R. (1980): »The »Little Tradition« and the Form of Modern Millenarianism«. *The Annual Review of the Social Sciences of Religion*, S. 165-181.
- Sandilands, Alexander (1964): *A Hundred and Twenty Negro Spirituals*, Morija, Basutoland: Morija Sesuto Book Depot.
- Schechner, Richard (1982): *The End of Humanism: Writings on Performance*, New York: Performing Arts Journal Publications.
- Scheiding, Oliver (2002): »Samuel Sewall and the Americanization of the Millennium«. In: Bernd Engler/Joerg O. Fichte/Oliver Scheiding

- (Hg.), *Millennial Thought in America: Historical and Intellectual Contexts*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, S. 165-185.
- Scofield Reference Notes (1917 Edition) (2006), <http://www.studylight.org/com/srn/vom 11.09.2006>.
- Scott-Heron, Gil (1988): »The Revolution Will Not Be Televised«. In: *The Revolution Will Not Be Televised*, RCA.
- Sewall, Samuel (1697): *Phaenomena quaedam Apocalyptica Ad Aspectum Novi Orbis configurata*. Or, some few lines towards a description of the New Heaven As it makes to those who stand upon the New Earth, Boston, MA.
- (1969 [1700]): *The Selling of Joseph: A Memorial*, Northampton, MA.
- Sex Pistols (1985a): »Anarchy in the UK«. In: *Never Mind The Bollocks Here's The Sex Pistols*, EMI.
- (1985b): »God Save the Queen«. In: *Never Mind The Bollocks Here's The Sex Pistols*, EMI.
- Shabazz, Attallah (1999): »Foreword«. In: *Malcolm X with the assistance of Alex Haley, The Autobiography of Malcolm X*, New York: Ballantine, S. xi-xxiv.
- Shapiro, Deanne (1974): »Factors in the Development of Black Judaism«. In: Charles Eric Lincoln (Hg.), *The Black Experience in Religion*, Garden City, NY: Anchor, S. 254-272.
- Shapiro, Peter (2001): *The Rough Guide to Hip-hop*, London: Rough Guides.
- Shusterman, Richard (1991): »The Fine Art of Rap«. *New Literary History* 22, S. 613-632.
- Simmons, Sharif (1999): »Breathe«. In: *Fast Cities and Objects that Burn*, New York/Detroit/London: Moore Black Press, S. 59-60.
- Simpson, George E. (1962): »The Ras Tafari Movement in Jamaica in its Millennial Aspect«. In: Sylvia L. Thrupp (Hg.), *Millennial Dreams in Action: Essays in Comparative Study*, The Hague: Mouton & Co., S. 160-165.
- Sims, Lefty (1968): »An Angels Prayer«. In: LeRoi Jones/Larry Neal (Hg.), *Black Fire: An Anthology of Afro-American Writing*, New York: William Morrow & Company, S. 379-380.
- Slim Gaillard (2004): »Atomic Cocktail«. In: *Like an Atom Bomb: Apocalyptic Songs from the Cold War Era*, Buzzola.
- Smith, Harry (1997): »Foreword«. In: Ders. (Hg.), *Anthology of American Folk Music [Handbook]*, Washington, D.C.: Smithsonian Folkways Recordings.

- Smith, M.G./Augier, Roy/Nettleford, Rex (1974): »The Ras Tafari Movement«. In: Charles Eric Lincoln (Hg.), *The Black Experience in Religion*, Garden City, NY: Anchor.
- Smith, Welton (1968): »The Nigga Section«. malcolm. In: LeRoi Jones/Larry Neal (Hg.), *Black Fire: An Anthology of Afro-American Writing*, New York: William Morrow & Company, S. 285-287.
- Smitherman, Geneva (2000): *Black Talk: Words and Phrases from the Hood to the Amen Corner*, Boston/New York: Houghton Mifflin.
- Smolinski, Reiner (1999): »Apocalypticism in Colonial North America«. In: John J. Collins/Bernard McGinn/Stephen J. Stein (Hg.), *The Encyclopedia of Apocalypticism*, 3 Bde., New York: Continuum, Bd. III, S. 36-71.
- Sontag, Susan (2003): *Regarding the Pain of Others*, New York: Picador.
- Southern, Eileen (1997): *The Music of Black Americans: A History*, New York/London: W.W. Norton & Co.
- Spencer, Jon Michael (1987): *Sacred Symphony: The Chanted Sermon of the Black Preacher*, New York/Westport, CN/London: Greenwood Press.
- (1992): »The Mythology of the Blues«. *Black Sacred Music* 6:1, S. 98-140.
- Stein, Stephen J. (1984): »Transatlantic Extensions: Apocalyptic in Early New England«. In: C.A. Patrides/Joseph Wittreich (Hg.), *The Apocalypse in English Renaissance Thought and Literature*, Ithaca, NY: Cornell University Press, S. 266-298.
- Sugarhill Gang (1992): »Rapper's Delight«. In: *The Sugar Hill Story: Old School Rap – To the Beat Y'all, Sequel*.
- Sun Ra and His Intergalactic Solar Arkestra (1993): »Space Is the Place«. In: *Soundtrack to the Film Space Is the Place*, Evidence.
- Swedenburg, Ted (2004): »Islam in the Mix: Lessons of the Five Percent« (unveröffentlichtes Redemanuskript, zitiert mit freundlicher Genehmigung des Autors), <http://comp.uark.edu/~tsweden/5per.html> vom 03.09.2004.
- Sweet, Leonard I. (1976): *Black Images of America 1784-1870*, New York: Norton.
- Sylvan, Robin (2002): *Traces of the Spirit: The Religious Dimensions of Popular Music*, New York/London: New York University Press.
- Szwed, John F. (1997): *Space Is the Place: The Lives and Times of Sun Ra*, New York: Pantheon.
- (1998): »Nächstes Jahr auf dem Saturn – Sun Ras Schwarzer Utopismus«. In: Diedrich Diederichsen (Hg.), *Loving the Alien: Science Fiction, Diaspora, Multikultur*, Berlin: ID Verlag, S. 48-67.

- Tapia, Andrea H. (2003): »Technomillennialism: A Subcultural Response to the Technological Threat of Y2K«. *Science, Technology, & Human Values* 28:4, S. 483-512.
- Taves, Ann (1999): *Fits, Trances, and Visions: Experiencing Religion and Explaining Experience from Wesley to James*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Taylor, Edward (1960): »Upon a Spider Catching a Fly«. In: Donald E. Stanford (Hg.), *The Poems of Edward Taylor*, New Haven: Yale University Press, S. 464-465.
- Thomas, Lorenzo (1995): »How Ya Like Me Now? Rap and the Legacy of the Black Arts Movement«. *Gulliver* 38, S. 61-78.
- Thompson, Damian (1996): *The End of Time: Faith and Fear in the Shadow of the Millennium*, London: Sinclair-Stevenson.
- Time Zone featuring John Lydon and Afrika Bambaataa (1984): »World Destruction«, Celluloid.
- T.N.T. Burton (1997): »His Wrath Will Surely Come«. In: *Preachers and Congregations: Complete Recorded Works, Vol. I (1927-1938)*, Document Records.
- Toomer, Jean (1975): *Cane*, New York: Liveright.
- Toop, David (2000): *Rap Attack 3: African Rap to Global Hip Hop*, London: Serpent's Tail.
- Tosh, Peter (1977): »African«. In: *Equal Rights*, CBS.
- (1990): »Mama Africa«. In: *Mama Africa*, EMI.
- (1993): »Rumours of War«. In: *Mystic Man*, EMI.
- Trojan Rastafari Box Set (2001), Trojan.
- Tupac Shakur (1998): »Violent«. In: *2Pacalypse Now*, Jive.
- Turner, Henry McNeal (1862): »The Plagues of this Country«. In: *The Christian Recorder* vom 12.07.1862, S. 1.
- (2003): *African Letters*, <http://docsouth.unc.edu/church/turneral/turner.html> vom 31.07.2003.
- [Turner, Nat] (1966): »The Confessions of Nat Turner«. In: Herbert Aptheker, *Nat Turner's Slave Rebellion*, New York: Humanities Press, S. 126-152.
- Turner, Jr., William C. (1987): »Foreword«. In: Jon Michael Spencer, *Sacred Symphony: The Chanted Sermon of the Black Preacher*, New York/Westport, CN/London: Greenwood Press, S. ix-xii.
- Tuveson, Ernest Lee (1949): *Millennium and Utopia: A Study in the Background of the Idea of Progress*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- (1984): »The Millenarian Structure of the Communist Manifesto«. In: C.A. Patrides/Joseph Wittreich (Hg.), *The Apocalypse in English*

- Renaissance Thought and Literature, Ithaca, NY: Cornell University Press, S. 323-341.
- Ultramagnetic MCs (2001): »We Are the Horsmen [*sic*]«. In: The Four Horsemen, Wild Pitch.
- Van Deburg, William L. (1992): New Day in Babylon: The Black Power Movement and American Culture, 1965-1975, Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Wagner, Jean (1973): Black Poets of the United States, Urbana/Chicago/London: University of Illinois Press.
- Walker, David (1965): »Appeal, in Four Articles; Together with a Preamble, to the Coloured Citizens of the World, but in Particular, and very Expressly, to those of the United States of America«. In: Herbert Aptheker, »One Continual Cry«: David Walker's Appeal to the Coloured Citizens of the World [1829-1830], New York: Humanities Press, S. 61-147.
- Walker, Dennis (1990): »The Black Muslims in American Society: From Millenarian Protest to Trans-Continental Relationships«. In: G.W. Trompf (Hg.), Cargo Cults and Millenarian Movements: Transoceanic Comparisons of New Religious Movements, Berlin/New York: Mouton de Gruyter, S. 343-390.
- Wallace, Michele (1978): Black Macho and the Myth of the Superwoman, New York: Dial.
- Walser, Robert (1995): »Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy«. Ethnomusicology 39:2, S. 193-217.
- Washington, Booker T. (1901): Up From Slavery: An Autobiography, New York: Doubleday, Page & Co.
- Watkins, T.H. (1993): The Great Depression: America in the 1930s, Boston et al.: Little, Brown and Company.
- Weber, Donald (1984): »Samuel Hopkins«. In: Emory Elliott (Hg.), Dictionary of Literary Biography 31: American Colonial Writers, 1735-1781, Detroit, MI: Brucoli Clark, S. 115-118.
- Weber, Eugen (1999): Apocalypses: Prophecies, Cults, and Millennial Beliefs through the Ages, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Werner, Florian (2002): »»Anti-Christian business«: Samuel Hopkins on Slavery, African Colonization and the Kingdom of God in America«. In: Bernd Engler/Joerg O. Fichte/Oliver Scheiding (Hg.), Millennial Thought in America: Historical and Intellectual Contexts, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, S. 247-262.
- (2005): »»Pornography on Wax«? Funktionalisierte Grenzüberschreitungen im US-amerikanischen Rap«. In: Jörg Metelmann (Hg.),

- Porno-Pop: Sex in der Oberflächenwelt, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Wershler-Henry, Darren (1995): »O.G. Style: Ice-T/Jacques Derrida: A Carousel CD recording (AAD) remixed by Darren Wershler-Henry for Postmodern Apocalypse«. In: Richard Dellamora (Hg.), *Postmodern Apocalypse: Theory and Cultural Practice at the End*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, S. 241-261.
- West, Cornel (1992): »On African-American Popular Music: From Be-bop to Rap«. *Black Sacred Music* 6:1, S. 282-295.
- West, Kanye (2004): »Spaceship«. In: *The College Dropout*, Def Jam.
- Wheatley, Phillis (1988): »On being brought from Africa to America«. In: John Shields (Hg.), *The Collected Works of Phillis Wheatley*, New York/Oxford: Oxford University Press, S. 18.
- White, Hayden (1978): »The Historical Text as Literary Artefact«. In: Robert H. Canary/Henry Kozicki (Hg.), *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, Madison, WI: University of Wisconsin Press, S. 41-62.
- White, Newman I. (Hg.) (1965): *American Negro Folk-Songs*, Hatboro, PN: Folklore Associates.
- Williams, Gilbert Anthony (1996): *The Christian Recorder, Newspaper of the African Methodist Episcopal Church: History of a Forum for Ideas, 1854-1902*, Jefferson, NC/London: McFarland & Co.
- Williams, Saul (2001a): »Robeson«. In: *Amethyst Rock Star, American*.
- (2001b): »Lalala«. In: *Amethyst Rock Star, American*.
- Wilson, Olly (1999): »The Heterogeneous Sound Ideal in African-American Music«. In: Gena Dagel Caponi (Hg.), *Signifyin(g), Sanctifyin' & Slam Dunking: A Reader in African American Expressive Culture*, Amherst, MA: University of Massachusetts Press, S. 157-171.
- Woijcik, Daniel (1997): *The End of the World As We Know It: Faith, Fatalism, and Apocalypse in America*, New York/London: New York University Press.
- Work, John W. (1940): *American Negro Songs and Spirituals*, New York: Bonanza.
- (1969): *Folk Songs of the American Negro*, New York: Negro Universities Press.
- Wu-Tang Clan (1999): »Wu-Revolution (Featuring Poppa Wu and Uncle Pete)«. In: *Wu-Tang Forever*, BMG.
- (2000): »Gravel Pit«. In: *The W*, Sony.
- Wyclef Jean (1997): »Apocalypse«. In: ... *Presents the Carnival*, Columbia.

- Young, Robert J.C. (1995): »Hybridity and Diaspora«. In: Ders., *Colonial Desire*, London: Routledge, S. 1-28.
- Zephaniah, Benjamin (1990): »U-Turn«. In: *Us an Dem, Mango*.
- (1992): »Rapid Rapping (rant)«. In: *City Psalms*, Newcastle: Bloodaxe, S. 40.
- Zumthor, Paul (1984/85): »The Text and the Voice«. *New Literary History* 16, S. 67-92.
- Zymner, Rüdiger (1991): *Uneigentlichkeit: Studien zur Semantik und Geschichte der Parabel*, Paderborn: Schöningh.

Kultur- und Medientheorie

Ramón Reichert

Im Kino der Humanwissenschaften

Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens

Juli 2007, 220 Seiten,

kart., ca. 24,80 €,

ISBN: 978-3-89942-647-2

Marcus Krause,

Nicolas Pethes (Hg.)

Mr. Münsterberg und Dr. Hyde

Zur Filmgeschichte des Menschenexperiments

Mai 2007, ca. 300 Seiten,

kart., ca. 29,80 €,

ISBN: 978-3-89942-640-3

Christoph Lischka,

Andrea Sick (eds.)

Machines as Agency

Artistic Perspectives

Mai 2007, ca. 250 Seiten,

kart., ca. 27,80 €,

ISBN: 978-3-89942-646-5

Annett Zinsmeister (Hg.)

welt[stadt]raum

mediale inszenierungen

April 2007, ca. 160 Seiten,

kart., zahlr. Abb., ca. 16,80 €,

ISBN: 978-3-89942-419-5

Lars Koch (Hg.)

Modernisierung als

Amerikanisierung?

Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur 1945-1960

April 2007, ca. 350 Seiten,

kart., ca. 29,80 €,

ISBN: 978-3-89942-615-1

Nic Leonhardt

Piktoral-Dramaturgie

Visuelle Kultur und Theater im 19. Jahrhundert (1869-1899)

April 2007, ca. 350 Seiten,

kart., zahlr. Abb., ca. 30,80 €,

ISBN: 978-3-89942-596-3

Marc Ries,

Hildegard Fraueneder,

Karin Mairitsch (Hg.)

dating.21

Liebesorganisation und Verabredungskulturen

April 2007, ca. 248 Seiten,

kart., ca. 25,80 €,

ISBN: 978-3-89942-611-3

Hans Dieter Hellige (Hg.)

Mensch-Computer-Interface

Zur Geschichte und Zukunft der Computerbedienung

April 2007, 360 Seiten,

kart., ca. 29,80 €,

ISBN: 978-3-89942-564-2

Meike Kröncke, Kerstin Mey,

Yvonne Spielmann (Hg.)

Kultureller Umbau

Räume, Identitäten und Re/Präsentationen

März 2007, ca. 176 Seiten,

kart., ca. 18,80 €,

ISBN: 978-3-89942-556-7

Michael Charlton,

Tilman Sutter

Lese-Kommunikation

Mediensozialisation in Gesprächen über mehrdeutige Texte

März 2007, ca. 150 Seiten,

kart., ca. 17,80 €,

ISBN: 978-3-89942-601-4

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Kultur- und Medientheorie

Christian Bielefeldt,
Udo Dahmen,
Rolf Großmann (Hg.)
PopMusicology
Perspektiven der
Popmusikwissenschaft
März 2007, ca. 220 Seiten,
kart., ca. 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-603-8

Florian Werner
Rapocalypse
Der Anfang des Rap
und das Ende der Welt
Februar 2007, 282 Seiten,
kart., 26,80 €,
ISBN: 978-3-89942-608-3

Andreas Böhn,
Christine Mielke (Hg.)
Die zerstörte Stadt
Mediale Repräsentationen
urbaner Räume von Troja
bis SimCity
Februar 2007, 392 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 30,80 €,
ISBN: 978-3-89942-614-4

Georg Stauth,
Faruk Birtek (Hg.)
›Istanbul‹
Geistige Wanderungen aus
der ›Welt in Scherben‹
Februar 2007, ca. 280 Seiten,
kart., ca. 27,80 €,
ISBN: 978-3-89942-474-4

vidc (Wiener Institut für
Entwicklungsfragen und
Zusammenarbeit) / kulturen
in bewegung (Hg.)
Blickwechsel
Lateinamerika in der
zeitgenössischen Kunst
Februar 2007, 204 Seiten,
kart., ca. 16,80 €,
ISBN: 978-3-89942-660-1

Björn Bollhöfer
Geographien des Fernsehens
Der Kölner Tatort
als mediale Verortung
kultureller Praktiken
Februar 2007, 258 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 25,80 €,
ISBN: 978-3-89942-621-2

Karin Knop
Comedy in Serie
Medienwissenschaftliche
Perspektiven auf ein
TV-Format
Januar 2007, 364 Seiten,
kart., 31,80 €,
ISBN: 978-3-89942-527-7

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de