

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 Singesang, 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 Künstlername 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 Lu-
 ceen) 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 sehnächtiges 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 kriegesischem 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.