



MEHR ALS BLING, MEHR ALS PICASSO, BABY!

TEXT DANIEL VÖLZKE

DIE HIP-HOP-KULTUR HATTE
SICH FAST ZU TODE GESIEGT.
DOCH IN POLITISCH
TURBULENTEN ZEITEN ENTDECKT
DIE BEWEGUNG EINSTIGE
TUGENDEN NEU - UND REISST
DIE KUNST DABEI MIT



Auf einmal ist Hip-Hop wieder überall. Manchmal ist es nur eine flüchtige Geste, manchmal ein Slang-Wort, manchmal eine ganz bestimmte Haltung: eine Form von Coolness, Dringlichkeit oder Kampfgeist. Wer diesen Sommer etwa über die Berlin Biennale läuft, die wie lange keine Ausstellung mehr ein Stimmungsbild einer Generation ergibt, begegnet Hip-Hop als hybridem, globalisiertem Etwas: im perfekten Körper der Sängerin Rihanna zum Beispiel, deren kopfloses Denkmal Juan Sebastián Peláez in den Hof der Kunst-Werke gestellt hat; in den Leuchtkästen des vom Rapper A\$AP Rocky einst gepushten Modelabels Hood by Air; als wütender politischer Realismus in dem Video „Homeland“ von Halil Altındere, das einem syrischen Rapper auf seiner Flucht nach Deutschland folgt; in den hochgepitchten Stimmen und überzeichneten Posen in Lizzie Fitchs und Ryan Trecartins Jugendporträts. *One show under a groove.*

Künstler, die sich zu keiner gemeinsamen Aussage mehr verpflichten können, finden mühelos zusammen durch die integrative Kraft von Hip-Hop. Denn keine Kulturpraxis kann mit politischen, kulturellen und perfor-

mativen Widersprüchen besser umgehen als eine Bewegung, die das Sampling von Versatzstücken hervorgebracht hat und Authentizität so theatral aufführt wie Hip-Hop mit seinen avancierten Sprechakten.

Dabei sah es zwischenzeitlich nicht gut aus mit der Liaison von Hip-Hop und Kunst. 2013 performte der als Rapper bekannte Unternehmer Jay Z in der Pace Gallery in Manhattan für einen Videodreh in Endlosschleife vor Kunstweltprominenz seinen Hit „Picasso Baby“, einen Song, in dem er die bildende Kunst zum bloßen Statussymbol degradiert und der für „Jean-Michel“ nur das Reimwort „Art Basel“ findet. Jay Z „würde nie einem Club beitreten, der Leute wie dich als Mitglieder akzeptiert“, schrieb Questlove, der Drummer von The Roots, wenig später auf Vulture.com. „Aber sein Publikum lässt sich davon nicht beleidigen. Sie lieben es. Sie wollen sein wie er, damit sie Leute ausschließen können, die genauso sind wie sie.“

Der Vorwurf des Ausverkaufs gehört zu Hip-Hop wie Sneakers und Vinyl. Wie kann eine Bewegung, „die entwickelt wurde, um Porträts realer Personen und ihre realen Probleme aus nächster Nähe zu behandeln“ (Questlove), gleichzeitig so protzig sein? Doch

KEINE KULTUR KANN BESSER MIT WIDERSPRÜCHEN UMGEHEN ALS HIP-HOP

auch das Bling-Bling, die schamlose Zurschaustellung von Reichtum, hat im Hip-Hop Tradition – und eine politische Dimension: Nachkommen von Sklaven, die selbst Besitz waren, prahlen mit Besitz und Herrschaft. Im „Picasso Baby“-Video feiert das Kunstestabliement einen aus schwierigen sozialen Verhältnissen stammenden Star. Und doch hat dieses Zusammentreffen einen schalen Nachgeschmack: Jay Z konkurriert heute als Käufer auf Auktionen mit Museen und genießt

SEITE 52/53
Mario Pfeiffer „#blacktivist“, 2015

LINKS
Mario Pfeiffer „#blacktivist“, 2015

RECHTS
Juan Capistrán „The Breaks“, 2001



LOVELESS

BEYONCÉ, ZERTRÜMMERFRAU

Den „Weg jeder Frau zu Selbsterkenntnis und Heilung“

wolle sie in ihrem neuen Album „Lemonade“ und dem dazugehörigen einstündigen Film nachzeichnen, sagt Beyoncé.

Auf diesem Weg geht einiges zu Bruch: In einer Szene des von Kahlil Joseph als Ko-Regisseur gedrehten Films zertrümmert die 34-jährige Sängerin in einem Roberto-Cavalli-Kleid lustvoll Autoscheiben.

Ein Befreiungsschlag! Und eine Hommage an [Pipilotti Rists](#) Videoarbeit „[Ever Is Over All](#)“ von 1997. Die Schweizer Künstlerin allerdings benutzte als Tatmittel eine große Fackellilie, während der R'n'B-Star in seiner amerikanisierten Version einen Baseballschläger zur Hand nimmt.





offenbar diesen Triumph des Privatbesitzes über das öffentliche Eigentum. Seine kleine Tochter Blue, so heißt es in dem Song, dürfe sich gerne gegen die Kunst lehnen, da sie ihr ja gehöre: „Yellow Basquiat in my kitchen corner / Go 'head, lean on that shit Blue, you own it!“

In „Picasso Baby“ zerstört Geld die Aura der Kunst, und Künstler wie Lawrence Weiner, Marina Abramović und Dana Schutz, Kritiker wie Jerry Saltz und Museumsdirektoren wie Glenn Lowry werfen dazu ihre Hände in die Luft. *Hip-hop hooray?*

Auch der Kunstwelt wird der Hang zu sinnentleertem Bling-Bling vorgeworfen. Wie im Hip-Hop stehen wenige Topseller einem Heer prekär arbeitender Künstler gegenüber. Und beide Branchen beziehen sich in nostalgischer Sehnsucht auf frühere Jahre, in denen die Kunst angeblich reiner war, in denen es mehr um Ein- als um Ausschluss ging.

Mit Jean-Michel Basquiat, Futura 2000, Keith Haring und Rammellzee holte sich der Kunstmarkt in den 80ern die Helden des Graffiti-Writing – neben Rap-Musik, Breakdance und DJing eine der vier Säulen der Hip-Hop-Bewegung – in die Galerien. Der Publizist und Musiker Greg Tate nannte Basquiats Werk „Hip-Hops wichtigsten Beitrag zum

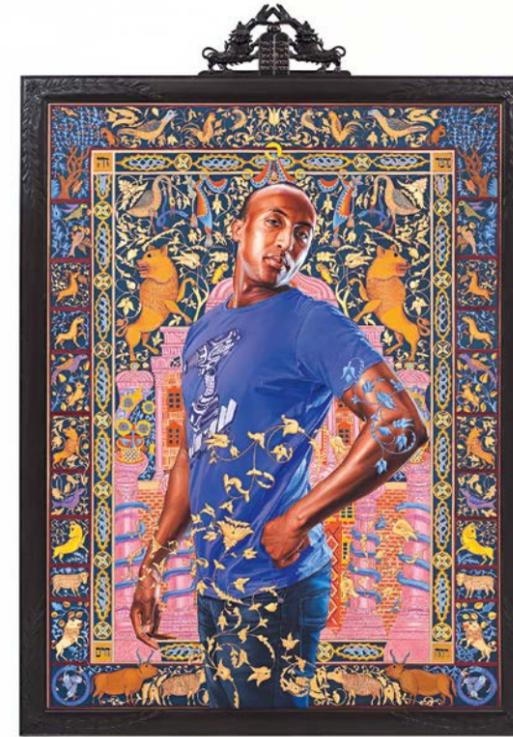
KUNST BENUTZT, BRICHT UND SPIEGELT DIE REICHEN BILDWELTEN DES HIP-HOP

Modernismus (und umgekehrt)“. An Basquiat zeigte sich aber auch schon deutlich der Riss zwischen der – auch heute noch – vom weißen Establishment geprägten Kunstwelt und der „tragischen Dimension des schwarzen Lebens“, die die Kunstkritikerin Bell Hooks für das Verständnis des afroamerikanischen Malers für essenziell hielt.

Und doch formulieren gerade schwarze Hip-Hop-Stars deutlich die Sehnsucht nach der bildenden Kunst: „Seit Anbeginn der Zeit

gehören Musik und Kunst zusammen, nur das Business hat sie voneinander getrennt“, sagte etwa der Rapper Swizz Beatz, der sogar eine eigene Kunstmesse ins Leben gerufen hat. Picassos Genie wird in Dutzenden Rap-Texten beschworen: Der Maler war selbstbewusster Macho, promiskuitiv, von einer überfließenden Innovationskraft, und seine Kunst generiert unfassbaren Wert; Qualitäten also, die von Rappern gepriesen werden.

Umgekehrt schöpft die Kunst aus dem reichen Symbolangebot des Hip-Hop. Mal ist es ein ferner Horizont wie im Bild „Hip-Hop“ (2013) des jungen Künstlers Christian Rosa, das einfach nach einem Christian-Rosa-Bild aussieht und dessen Titel nur Sinn ergibt, wenn man bedenkt, dass Rosa als dunkelhäutiger, abstrakter Maler sofort und immer wieder mit Basquiat verglichen wurde. Dann ist die politische Dimension deutlicher, etwa beim Performer Keyon Gaskin, beim Bildhauer David Hammons und beim Maler Eberhard Havekost, die mit der identitätsstiftenden Bedeutung von Street-Style-Elementen spielen. Kapuzenpullover oder Rucksack sind nur vordergründig harmlose Kleidungsstücke: Sie können ihren Träger zum Opfer rassistischer Polizeigewalt machen.



LINKS
Kehinde Wiley
„Morpheus“, 2008

RECHTS
Kehinde Wiley
„Alios Itzhak“, 2011

Dann wieder leiht sich die Kunst musikalische Elemente, etwa Camille Henrot mit ihrem viel gepriesenen Video „Grosse Fatigue“ (2013), in dem eine Art mythischer, homerischer MC aus dem Off die Schöpfungsgeschichte ausbreitet. Manchmal aber verschmelzen die Bildproduktionen beider Sphären vollends miteinander, wie in der Fotoserie „The Breaks“ (2001) von Juan Capistrán: Die Aufnahmen zeigen den in Los Angeles lebenden Künstler beim Breakdance auf einer ikonischen Bodenskulptur von Carl Andre, die in ihrer Dimension tatsächlich an einen aufgefalteten Karton erinnert, auf dem B-Boys und B-Girls ihre Wettkämpfe austragen.

Capistrán, der als Jugendlicher in LA Breakdance gelernt hat, tanzt mit seinem Akt der Aneignung – der ohne Anmeldung im Los Angeles County Museum of Art stattfand – den Graben zwischen der Dominanz der weißen Moderne und der Kultur der Unterprivilegierten, zwischen Museum und Straße, Kanon und Gegenwart einfach weg.

Auch andere Künstler fassen typische Hip-Hop-Settings skulptural auf und entwickeln sie bildhauerisch, malerisch oder filmisch weiter. Pierre Huyghes fünfminütiger Film „Block Party“ von 2002 zeigt kaum mehr als die Urzelle des Hip-Hop: zwei Plattenspieler auf einem Tisch, der auf einem Basketballplatz steht. Aus dem Off erzählen Pioniere der Bewegung – Kool Herc, Afrika Bambaataa und Grandmaster Flash – von den Anfängen.

Es grenzt an Fetischisierung, was der französische Künstler hier betreibt: die Nadel und die träge Hand auf schwarzem Vinyl, die Plattenkisten, die Boxen, die *hood* als mythischer Ort.

DIE ANTWOORD FREEKY

2013 ließen die Rap-Rave-Gruppe Die Antwoord und der Fotograf Roger Ballen im Video zu „I Fink U Frecky“ die Widersprüche aufeinanderprallen: Afrikanische, aber eben auch weiße Kids performen Rap-Musik, die in Afrika ihre Wurzeln hat und in Amerika Gestalt annahm, und sie performen in einem Setting eines Amerikaners, der in Afrika zu sich fand, und zwar mit Bildern von Weißen, die sich den Schwarzafrikanern überlegen fühlten, aber auf Ballens Porträts vor allem eines waren: armselige Gestalten. Dichter kann ein Musikvideo Bedeutung kaum weben. Roger Ballen „Assault“, 2012





Damit schließt Huyghe an die positive Umdeutung des Ghetto-Begriffs an, die Hip-Hop seit den 70ern betreibt: In Songtexten, Videos und Filmen sind die Bronx, Harlem oder Long Beach nicht einfach nur „Problemviertel“, sondern Heimat und Nährboden für eine eigene Kultur.

Wie weit diese Idealisierung gehen kann, zeigt Filmemacher Kahlil Joseph mit seinem Porträt des LA-Vororts Compton – eine der gefährlichsten Städte der USA und Wiege des Gangsta-Raps. Die Zwei-Kanal-Videoinstallation „m.A.A.d.“ (2014) begeisterte im Sommer das Art-Basel-Publikum in der Unlimited-Sektion. Joseph lässt in dieser Arbeit, die er ursprünglich als Visual für Konzerte des Rappers Kendrick Lamar produzierte und dann im Museum of Contemporary Art in Los Angeles ausstellte, die Kamera durch die Stadt gleiten und suggestive Bilder einfangen: das ikonische Martin-Luther-King-Denkmal, die Suburb-Eigenheime, einen Friseursalon, ein Schwimmbad ...

Der 1981 geborene Künstler schafft immer wieder traumhafte Szenen, die als eine Art magischer Realismus die „tragische Dimension des schwarzen Lebens“ transzendieren: In „m.A.A.d.“ hängen plötzlich Menschen wie

Fledermäuse von den Laternen Comptons. Im Kurzfilm „Until The Quiet Comes“ (2012) zur Musik von DJ Flying Lotus steht ein Erschossener von den Toten auf und tanzt sich mit ekstatischen Zuckungen seinen Weg an seinen Nachbarn vorbei zu einem Lowrider, klettert durch dessen Autofenster – und der Wagen verschwindet in der Nacht.

Auferweckungsfantasien und magischer Realismus prägen auch Kendrick Lamars Video zu „Alright“ von Colin Tilley. In dem Clip, der von dem einflussreichen Online-Magazin „Pitchfork“ zum Musikvideo des Jahres 2015 gewählt wurde, wird der Rapper von einem Polizisten mit dem Finger erschossen, er fällt und fällt, und als er endlich im Staub landet, öffnet er die Augen und lächelt. So spielen die Künstler mit der Sehnsucht des Hip-Hop nach Erlöserfiguren und Märtyrern. Kehinde Wiley hat daraus ein ganzes Lebenswerk gemacht: In seinen großformatigen Porträts inszeniert der auf dem Kunstmarkt erfolgreiche Maler afroamerikanische Rap- und Sportstars wie Heilige.

Auch den Kölner Künstler Marcel Odenbach interessiert die Heldenverehrung dieser Bewegung: Der 63-Jährige, der in den 90er-Jahren Rap-Videos unter anderem für

DUTZENDE RAP-TEXTE FEIERN PICASSO WIE EINE LUXUSMARKE

die afrodeutsche Gruppe Brothers Keepers drehte, erzählt, wie er 1995 im Kameruner Grasland Beerdigungsrituale filmte und die Teilnehmer ihm überraschenderweise in Tupac-T-Shirts gegenübertraten. Der West-Coast-Rapper, der 1996 erschossen wurde, ist auch heute noch eine wahrhaft globale Figur des Hip-Hop. Kaum ein Werk wurde auf der vergangenen Art Basel/Miami Beach häufiger fotografiert und auf Instagram geteilt als Odenbachs großes Porträt des Stars, eine Collage aus kleinen fotografischen Porträts von Persönlichkeiten aus der Geschichte der Afroamerikaner und der Kolonialgeschichte Afrikas.



LINKS

Jay Z „Picasso Baby“, 2013

RECHTS

Pierre Huyghe „Block Party“, 2002

Odenbachs Arbeit erinnert daran, dass Hip-Hop seit den 90ern weltweit adaptiert wird und sich von einer genuin urbanen, afroamerikanischen Kulturpraxis zu einer hybriden Kultur wandelte. Heute ist Rap, Graffiti, DJing und Breakdance in vielen regionalen Kontexten zu Hause, wird gebrochen und schafft neue Komplexitäten und Bildwelten, die wiederum die bildende Kunst anregen. Und umgekehrt.

Die Zusammenarbeit der Rap-Rave-Gruppe Die Antwoord mit Roger Ballen zeugt von dieser elektrifizierenden Idee Hip-Hop, die überall auf der Welt zu Hause sein kann. Ballen reiste in den 80er-Jahren als Geologe durch Südafrika und fotografierte dabei die kaputte weiße Unterschicht. In seinen jüngeren, zunehmend fiktionalisierten Bildern erforscht er die „Schattenseite der Seele“, wie er sagt. „Es wäre durchaus treffend zu sagen, dass Roger Ballen Die Antwoord zufällig hervorgerufen hat“, verriet die Kapstädter Musiker einmal im Interview. Zunächst ließen sich Ninja und Yolandi lediglich durch das Werk des in Johannesburg lebenden US-Fotografen inspirieren. Drei Jahre nach ihrem weltweiten Durchbruch 2010 arbeiteten sie direkt mit Ballen zusammen: In dem Video zu „I Fink U

Freeky“ trifft ihre Inszenierung als Außen-seiter auf die verstörenden fotografischen Welten Ballens.

Ähnlich geglückt lässt der in Berlin und New York lebende Künstler Mario Pfeifer Welten aufeinanderprallen. Seine Videoinstallation „#blacktivist“, die im Sommer in der Berliner Acud Gallery und auf der Baseler Kunstmesse Liste zu sehen war, stellt Nachrichten- und Propagandabilder von Polizeigewalt und IS-Terror neben eigenes Material aus einer texanischen Waffenschmiede, die mit frei verfügbaren Codes für den 3-D-Druck von Handfeuerwaffen den Aufstand gegen das staatliche Gewaltmonopol probt. Einen Großteil seiner visuellen Stärke zieht „#blacktivist“ aber aus der Ästhetik, Musik und Lyrics der New Yorker Gruppe Flatbush Zombies. „An Hip-Hop interessiert mich, dass es sich direkt mit sozialen Zuständen auseinandersetzt“, erklärt der 1981 in Dresden geborene Künstler. Für dieses Projekt, das aus einem Musikvideo, einer Platte und einer Zwei-Kanal-Videoarbeit besteht, suchte er Rap-Musiker ohne Label, aber mit eigenem Style, großer Fan-Basis und politischem Anspruch. Und fand die Flatbush Zombies. Das Video, das Pfeifer gemeinsam mit ihnen



KAHLIL JOSEPH UNHEIMLICH SCHÖN

Der Filmemacher und Künstler Kahlil Joseph hat mit seiner Videoinstallation „**m.A.A.d.**“ ein überraschend schönes Porträt der von Bandenkriminalität zerrütteten kalifornischen Stadt Compton geschaffen.

Doch in diesen Aufnahmen liegt auch etwas Unheimliches. So integriert Joseph Amateuraufnahmen, die den Vater des Rappers **Kendrick Lamar** beim Posen mit einer Flinte zeigen, die Datumsanzeige des Camcorders steht auf März 1992. Einen Monat später werden die Rassenunruhen in Compton, Long Beach und Los Angeles starten.

Kahlil Joseph „m.A.A.d.“, 2014



Mario Pfeiffer „#blacktivist“, 2015

entwickelt hat, sollte auch ein anderes Publikum als Museumsgänger ansprechen. Es hat geklappt: Über 2,7 Millionen Mal wurde der Clip bislang auf YouTube angeschaut, auf der Fanpage Genius.com ausgiebig diskutiert.

Die Veröffentlichung von „#blacktivist“ und die Ausstellung der dazugehörigen Videoarbeit im New Yorker Projektraum Ludlow 38 im vergangenen Herbst fällt in eine Zeit der massiven Repolitisierung der Hip-Hop-Bewegung. Renommiertere Rapper haben sich angesichts einer neuen Welle von Polizeigewalt zur Bürgerbewegung „Black Lives Matter“ bekannt. Im Februar performte Kendrick Lamar bei der Grammy-Verleihung in Ketten und Häftlingskleidung, und R’n’B-Sängerin Beyoncé trat in der Halbzeitpause des Super Bowl – eines Sportereignisses mit über 100 Millionen TV-Zuschauern allein in den USA – mit schwarz gekleideten Tänzern auf, die ihre Fäuste zum Black-Power-Gruß in die Luft reckten wie 1968 die Olympiasieger Tommie Smith und John Carlos. Auf Backstage-Fotos hält Beyoncé’s Entourage ein Transparent mit der Aufschrift „Gerechtigkeit für Mario Woods“ in die Kamera. Der Afroamerikaner Woods wurde wenige Wochen zuvor von Polizisten erschossen.

IS THIS REAL? HIP-HOP FRAGT NACH DER REPRÄSENTATION VON WIRKLICHKEIT

Auch Pfeiffer schleust mit „#blacktivist“ Bilder von Bedeutung in die Unterhaltungsindustrie. Und fragt nach dem Wesen von Medienbildern. Den Blick des Zuschauers auf die drastischen Footage-Bilder im Video spiegelt das Video selbst mit Aufnahmen eines der drei MCs, dem die Augen gewaltsam offen gehalten werden; ein Verweis auf Stanley Kubricks Film „Uhrwerk Orange“, in dem der Bandenchef durch die Konfrontation mit Gewaltdarstellungen diszipliniert werden soll.

Im letzten Drittel des Videos nehmen die IS-Bezüge zu, die drei Flatbush Zombies stehen wie in einem Propagandavideo als schwarz gekleidete Milizionäre in einer in der Bluebox produzierten Wüste, vor ihnen kniet als Geisel Barack Obama, der in den Augen vieler Afroamerikaner gescheiterte US-Präsident, hinter ihnen eine Flagge, die sowohl an die des „Islamischen Staates“ als auch an die der Konföderierten Staaten von Amerika erinnert.

Über die Adaption von Hip-Hop-Ästhetik durch den „Islamischen Staat“ ist viel berichtet worden. Mario Pfeiffer und die Flatbush Zombies holen sich die Bilder und Symbole mit großer Geste zurück: Am Ende des Videos enthaupten die drei Rapper nicht Obama, sondern sich selbst – und ihre Köpfe fliegen durch das All, in den Schoß einer schwarzen Urmutter.

„#blacktivist“ bringt das in diesem Sommer vorherrschende Gefühl einer psychedelischen, düsteren Weltlage auf den Punkt. Das Projekt erinnert daran, was Hip-Hop als Kunst kann: ein eigenes, starkes Zeichenrepertoire den Medienbildern entgegensetzen und immer wieder neu diese eine dringliche Frage stellen: „Is this real?“