



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

PICASSO BABY

Kulturelles Kapital zwischen Assimilation und Angeberei

Verfasserin

Nina Lucia Groß BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, September 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt

Kunstgeschichte

Betreuer

Univ.-Prof. Dr. Uwe Fleckner

Ich möchte mich herzlich bei Prof. Dr. Uwe Fleckner für seine Offenheit, sein Interesse und sein Engagement bedanken – sowie dem kunsthistorischen Seminar Hamburg für die einzigartige Gastfreundschaft.

Meiner Familie ein großes Dankeschön für ihre Unterstützung, ihr Vertrauen und meinen wahren Heimathafen.

Danke, Magda, für den Anfang, das Anstacheln und dein «excitement» -
they don` t have no award for that.

Tausend Mal Danke, Raphael, für das Zu-Ende-Bringen, den letzten Schliff,
deine Geduld und überhaupt:
a l l e s.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1. Das multimediale Phänomen Jay Z	3
1.1.1. Rapper und Musiker	3
1.1.2. Produzent und Investor	6
2. Magna Carta Holy Grail	7
3. Picasso Baby	12
3.1. Picasso Baby: Text	12
3.2. Picasso Baby: Performance	22
3.3. Picasso Baby: Video	26
4. <i>PICASSO BABY</i> in der virtuellen Öffentlichkeit	31
4.1. Das Internet als erweiterter Austragungsort	31
4.2. The Day Performance Art Died – ein <i>Vine</i> wird zum <i>Viral</i>	33
4.2.1. Exkurs: Marina Abramović – Grenzen der Glaubwürdigkeit	35
5. Rezeption und Kritik	37
6. Ostentativer Reichtum und das «Bling»	40
6.1. Dead Presidents: Hyperkapitalismus als Subversion	42
7. Kulturelles Kapital und sein Wert	48
7.1. Die Objekte	49
7.2. Die Sammlung	50
7.2.1. Die Kunstsammlung im Bild	51
7.3. Die Institutionen	53
8. Into the White Cube – High Art und Hip-Hop	55
8.1. Museale Repräsentation des «Anderen»	55
8.2. Mimikry und Performativität	58
8.3. Spektakel und Partizipation	60
9. Update und Resümee	62
10. Literaturverzeichnis	67
11. Musik- und Videoverzeichnis	73
12. Abbildungsverzeichnis	77
13. Abbildungen	78
14. Abstract	88
15. Curriculum Vitae	89

1.0. Einleitung

Am 10. Juli 2013 präsentierte der US-amerikanische Rapper und Musikproduzent Shawn «Jay Z» Carter in einer sechsstündigen Performance seinen kurz zuvor veröffentlichten Track «Picasso Baby» in der Pace Gallery in Chelsea. Zur Teilnahme an der Performance wurde das *Who is who* der New Yorker Kunst- und Kulturszene geladen; Vertreter_innen aus Musikindustrie, Kunstkritik, Film und bildender Kunst strömten in den White Cube der Galerie, um sich rund um ein minimalistisches Setting aus einem Podium und einer Holzbank zu versammeln. Auf dieser Bühne, die zweifelsohne von Arbeiten der ebenfalls anwesenden Marina Abramović inspiriert wurde, rappte und tanzte Jay Z sechs Stunden lang zu seinem Track, das Publikum wurde zum Partizipanten, interagierte, sang und bewegte sich mit. Aus dem Filmmaterial dieser Marathonperformance destillierte Regisseur Mark Romanek anschließend einen 10 minütigen «Performance Art Film», der am 2. August erstausgestrahlt wurde und als offizielles Musikvideo zum Track «Picasso Baby» dient. Der durch Galerie, Performance, Teilnehmer_innen und Film hergestellte Kunstbezug wird schon im Track selbst behauptet – so bezieht sich Jay Z in seinem Text auf Größen der Kunstgeschichte wie Jeff Koons, George Condo, Francis Bacon, Mark Rothko und Jean-Michael Basquiat. Werke der klassischen Moderne und zeitgenössischen Kunst werden zu Gebrauchsgegenständen und Konsumgütern pervertiert – Jay Z stellt sich als unersättlichen Sammler und Kenner des Kunstmarkts dar. Zudem positioniert sich der Rapper selbst als Kunstproduzent zwischen den Welten der Hoch- und Populärkultur, eine Dualität, die Jay Z mit seiner multimedialen Arbeit zu erschüttern und aufzubrechen versucht.

In vorliegender Masterarbeit soll der Werkkomplex *PICASSO BABY*, bestehend aus Text, Performance und Video, untersucht und auf seine Relevanz geprüft werden. Zu Beginn der Abhandlung steht eine möglichst genaue und dichte Beschreibung der verschiedenen medialen Werkkörper – eine Ortung und Bestimmung von *PICASSO BABY* selbst, eine Untersuchung der formalen Strategien und inhaltlichen Referenzen sowie eine Diskussion der Intermedialität und Virtualität der Arbeit. Auf die Werkbeschreibung folgt eine Sammlung der Rezeptionsgeschichte, eine Sichtung der Blog-Einträge und Artikel, aber auch Tweets und Instagramposts – neben der

Untersuchung und Einordnung der vielfältig geäußerten Kritikpunkte wird dabei vor allem die kontrovers geführte Diskussion über den Kunstwerkstatus der Arbeit von Interesse sein. Die Reaktionen und Bewertungen, die Anerkennung und Abgrenzung des Kunstbetriebs und des Feuilletons werden dabei als Erweiterung der künstlerischen Arbeit selbst diskutiert und dabei als Indikator für deren gesellschaftliche Brisanz wirksam gemacht.

Nach dem ersten Abschnitt der genauen Beschreibung und Einordnung folgt die inhaltliche Analyse und Interpretation von *PICASSO BABY*. In dem Kapitel **Ostentativer Reichtum und das «Bling»** soll die Darstellung von demonstrativem Konsum und prahlerischem Reichtum in *PICASSO BABY* untersucht werden. Dabei soll Jay Zs Arbeit sowohl in materialistische Tendenzen der Hip-hop Kultur – wie dem Warenfetischismus des sogenannten «Gangsta-Rap» – eingeordnet, als auch vor dem Hintergrund des von Thorstein Veblen 1899 geprägten Begriffs der «conspicuous consumption» und einer aktualisierten Soziologie des Geltungskonsums diskutiert werden. Das Kapitel abschließend, soll der Hyperkapitalismus und kommerzielle Erfolg der gegenwärtigen Hip-Hop Industrie als Form der politischen Subversion und gesellschaftlichen Umverteilung innerhalb des spätkapitalistischen Systems stark gemacht werden. Ausgehend von Pierre Bourdieus «feinen Unterschieden», soll in **Kulturelles Kapital und sein Wert** das Kunstwerk und sein materieller und ideeller Wert, als (Luxus-)Ware, Tauschobjekt und Nobilitierungsinstrument untersucht und *PICASSO BABY* mit klassischen Formen der Kunst-Repräsentation, wie dem Galerie- oder Sammlungsbild, verglichen werden. Wie sich zeigen wird, erfüllt Jay Z die von Bourdieu beschriebenen Strategien der Distinktion stets nur scheinbar – durch Formen der Profanisierung und Ironisierung setzt er sich immer wieder über die Regeln der Kunstelite hinweg und verhindert damit eine ganzheitliche Inkorporation seiner Person. Während er selbst Teile des Kunstmarkts vereinnahmt, betont er in seiner pointierten Verweigerung weiterhin seine eigene Unabhängigkeit. **Into the White Cube: High Art und Hip Hop** schließlich, widmet sich der Musealisierung von Hip-Hop durch Kunst-Institutionen, der hierarchischen Vereinnahmung und diskursiven Besitznahme. In Abgrenzung zu jenen klassischen Methoden der Institutionalisierung erweist sich *PICASSO BABY* vielmehr gegenläufig als selbstbestimmtes Projekt zur Kolonialisierung von Kunstraum – unter den Schlagworten Mimikry, Performativität, Spektakel und Partizipation soll Jay Zs Weg in den White Cube beschrieben und die

Funktion seiner Performance als überraschend erhellendes Spiegelbild des Kunstbetriebs festgestellt werden. In **Update und Resümee** werden die zwei jüngsten, mit *PICASSO BABY* in Verbindung stehenden Ereignisse vorgestellt, und die Arbeit damit einer aktualisierten Verortung und Interpretation unterzogen.

Gewissermaßen fungiert diese Masterarbeit als ein kunsthistorisches Experiment, das die eigene Disziplin und deren Methoden, ihre Reichweite und Wirkkraft auf die Probe stellen will. Gattungs- und Disziplinargrenzen dienen der notwendigen Orientierung und Konzentration in Praxis und Wissenschaft, verhindern oder erschweren aber auch oft die Kommunikation, den produktiven Transfer zwischen den Feldern. Vorliegende Arbeit bemüht sich, ein Phänomen der sogenannten Populärkultur als «Kunstwerk» ernst zu nehmen, und es mit den dementsprechend angemessenen kunsthistorischen Methoden zu untersuchen. Die vorliegende Arbeit hat nicht zum Anliegen, Beurteilungen, Nobilitierungen oder Kategorisierungen zu erteilen, sondern bemüht sich, auf ein prominentes zeitgenössisches Phänomen kritisch zu reagieren und dessen Relevanz zu untersuchen.

1.1 Das multimediale Phänomen Jay Z

1.1.1 Rapper und Musiker

Jay Z zählt zu den erfolgreichsten Hip-Hop-Künstlern und Unternehmern weltweit. Mehrere seiner Alben werden als Meilensteine des US-amerikanischen Hip-Hops angesehen, als Produzent oder Co-Autor war er darüber hinaus an weiteren bedeutenden Veröffentlichungen des Genres beteiligt. 1969 als Shawn Corey Carter in Brooklyn / New York geboren und in einem sozialen Wohnbauprojekt in Bedford-Stuyvesant aufgewachsen, kam Jay Z durch Gastauftritte und Rap Battles zum Hip-Hop und gründete 1995 mit Damon Dash und Kareem Biggs das Independent Label Roc-A-Fella Records. Dort erschien 1996 auch Jay Zs Debütalbum «Reasonable Doubt», das zwar positiven Anklang in der Szene, aber kaum kommerziellen Erfolg brachte – dieser folgte mit den darauffolgenden Alben «In my Lifetime, Vol.1» (1997), «Vol. 2: Hard Knock Life» (1998) und «Vol. 3: Life and Time of S. Carter» (1999). Jay Z hatte sich mit diesen Alben stark der Popmusik und eingängigen Melodien geöffnet, so sampelte

er zum Beispiel für den Song «Hard Knock Life (Ghetto Anthem)» einen Hit aus dem US-amerikanischen Musical «Annie» und wurde so einem sehr breiten Publikum bekannt. Die Positionierung zwischen Pop- und Hip-Hop Musik sollte im weiteren Verlauf seiner Karriere zur grundsätzlichen Strategie werden. So arbeitete er, nachdem er 1999 auf Mariah Careys Album «Rainbow» als Gastmusiker auftrat, auf seinem nächsten Album «Dynasty Roc La Familia» (2000) mit Gastmusiker_innen aus beiden Genres zusammen; Memphis Bleek, Amil, Scarface, Just Blaze, R. Kelly, Kanye West, The Neptunes und Snoop Dogg. 2001 erschien das sehr erfolgreiche Album «The Blueprint», das in der Rezeption schnell zu einem der Klassiker des Hip-Hops gezählt und für seine Ausgewogenheit zwischen «Mainstream-» und «Hardcore-» Rap vom Publikum beider Seiten gelobt wurde. Nach kleineren Projekten erschien 2002 das Doppelalbum «Blueprint 2: The Gift & the Curse» und mit ihm der Hit «Bonnie & Clyde», die erste Kollaboration des Rappers mit seiner späteren Ehefrau und Popsängerin Beyoncé. Weitere Gastmusiker des Albums waren Lenny Kravitz, Faith Evans, Notorious B.I.G. und Kanye West. 2003 erschien Jay Zs achttes Studioalbum «The Black Album». Das Album, das Kritik und Publikum zugleich begeisterte und in Zusammenarbeit mit Produzenten wie Just Blaze, The Neptunes, Kanye West, Timbaland, Eminem, The Buchanas und Rick Rubin entstand, wurde von Jay Z als sein letztes angekündigt. Nach der Veröffentlichung widmete er sich Kollaborationen mit R. Kelly (gemeinsam veröffentlichten sie die Alben «Best of Both Worlds» und «Unfinished Business»), Linkin Park und Fort Minor und förderte Remixe und Mashups seiner Musik durch andere Musiker. Das kontroverseste dieser Projekte war das «Grey Album» von DJ Danger Mouse, der die eigens dafür produzierte A-Capella-Version des «Black Albums» mit dem «White Album» der Beatles kombinierte, woraufhin die Plattenfirma EMI rechtliche Schritte einleitete. Entgegen seiner Ankündigung veröffentlichte Jay Z 2006 erneut ein Studioalbum, «Kingdom Come»; als Gastmusiker waren Just Blaze, Pharell, Kanye West, Dr. Dre und Chris Martin vertreten. Auf das Comeback Album folgte «American Gangster» (2007), ein Konzeptalbum, das, von Ridley Scotts gleichnamigen Film inspiriert, Jay Z's Vergangenheit als Drogendealer abbilden und zugleich einen kritischen Kommentar auf die politischen Grundlagen für Armut, Ausgrenzung und Kriminalität liefern sollte. Im Jahr 2008 eröffnete Jay Z als erster Hip-Hop Künstler jemals das Glastonbury Festival und arbeitete damit erneut an der Neu-Positionierung seines Genres. Im selben Jahr beteiligte sich Jay Z aktiv an der Präsidentschaftskampagne für Barack Obama, nachdem er sich spätestens nach

Hurrikane Katrina (unter anderem mit seinem der Katastrophe, ihren Opfern und den Fehlleistungen der Regierung gewidmeten Song «Minority Report» von 2006) als vehementer Bush-Kritiker positioniert hatte. Die Unterstützung für Barack Obama und die gegenseitige Wertschätzung hielt während beider Amtszeiten an. 2009 erschien «The Blueprint 3», dessen Verkaufszahlen den bisherigen Rekordhalter Elvis Presley schlagen sollten.

Nach mehreren kurzfristigen Kollaborationen mit Rihanna, U2 und Eminem erschien 2010 das Produkt der erfolgreichen Zusammenarbeit Jay Zs mit Kanye West: das Album «Watch the Throne». Im Jahr 2010 veröffentlichte Jay Z «Decoded», eine autobiografische Text- und Memoirensammlung. Neben Anekdoten und kritischen Essays zu Themen wie Rassismus, Drogenpolitik und Sub- und Hochkultur in den USA erschienen darin die Texte zu 36 Tracks, versehen mit Fußnoten und Anmerkungen, in denen Jay Z seine Lyrics entschlüsselt – die Kommentare reichen dabei von biographischen Verweisen, Übersetzungen und Hinweisen bis hin zu komplexen Interpretationen. Mit «Decoded» wollte Jay Z eine lyrische Rezeption von Hip-Hop Texten ermöglichen und zugleich die Geschichte seiner Generation und damit die Bedingungen seiner Kunst wiedergeben und das Phänomen Hip-Hop für eine breite und vielfältige Leserschaft erfahrbar machen.¹ 2011 gründete Jay Z «Life+Times», ein von ihm kuratiertes Online Magazin, das Artikel, Videoberichte, Interviews und Fotostrecken zu Musik, Kunst, Design, Sport und Mode veröffentlicht. Von 2011 bis 2013 arbeitete Jay Z als ausführender Produzent sowohl an Baz Luhrmanns Kinofilm «The Great Gatsby» als auch an dessen Soundtrack, der, gemäß Luhrmanns Filmversion des Romans F. Scott Fitzgeralds, eine aktualisierte und ins 21. Jahrhundert versetzte Geschichte von Amerikas Ruhm, Reichtum, Extravaganz und Illusionen erzählt. Mit Musiker_innen wie Lana del Rey, Florence and the Machine, The xx, Sia, Beyoncé, will.i.am und Q-Tip überträgt Jay Z die Jazz-Ära des Romans in ein zeitgenössisches Konglomerat aus Hip-Hop, Pop und elektronischer Musik. Während eines NBA Spiels im Jahr 2013 kündigte Jay Z schließlich sein zwölftes Studioalbum an – «Magna Carta Holy Grail» erschien am 4.7.2013.

¹ Carter 2010, S. 235-236.

1.1.2. Produzent und Investor

1995 riefen Shawn «Jay Z» Carter, Damon «Dame» Dash und Kareem «Biggs» Burke das Hip-Hop Plattenlabel «Roc-A-Fella Records» ins Leben. Ursprünglich vor allem zur Veröffentlichung Jay Z ersten Albums gedacht, nahm das Label bald weitere Künstler wie Memphis Bleek, Kanye West, Beanie Sigel und DJ Clue unter Vertrag und feierte auch über die Hip-Hop Genre Grenzen hinaus große Erfolge. Neben dem Musikgeschäft investierte das Label auch in Mode (Rocawear), Film (Dash Films / Roc-A-Fella Films), Uhren (Tiret Watches) und Wodka (Armada Vodka) und kreierte mit diesen über ihre musikalischen Inhalte hinausgehenden Aktivitäten ein Markenimage.² Im Jahr 1999 gründete Shawn Carter so zum Beispiel gemeinsam mit seinem Roc-A-Fella Partner Damon Dash «Rocawear», eine Textilmanufaktur und Modemarke mit Sitz in New York. Das Fashionunternehmen startete mit einfachen T-Shirts, expandierte rasch und entwickelte sich zu einer der erfolgreichsten Streetstyle-Marken weltweit. Auch nachdem Carter im Jahr 2007 die Rechte für 204 Millionen Dollar an die Iconix Brand Group verkaufte, behielt er seine Firmenanteile und seine Funktion als CCO (Chief Creative Officer) des Unternehmens.

2004 wurde Roc-A-Fella in das 1983 von Rick Rubin und Russel Simmons gegründete Hip-Hop Label Def Jam Records eingegliedert, das schon seit 1999 Anteile von Roc-A-Fella besaß. Shawn «Jay Z» Carter selbst war daraufhin von 2004–2007 Präsident von Def Jam Records, unter seiner Leitung setzte das Label die Karriere des späteren Superstars Rihanna in Gang und nahm den früheren Rivalen Jay Zs und Hip-Hop Pionier Nas unter Vertrag. 2007 lehnte Carter eine Verlängerung seiner Funktion bei Def Jam ab, um stattdessen «Roc Nation» zu gründen, ein Fullservice-Unterhaltungsunternehmen, das für seine Künstler_innen sowohl Management, Tourorganisation und Merchandising als auch Distribution und Vermarktung übernimmt und mit «Roc Nation Records» über ein eigenes Independent Label verfügt. Im Jahr 2013 wurde das Unternehmen zudem mit »Roc Nation Sports« um eine Sportmanagement-Abteilung erweitert, in der Carter selbst als Manager tätig werden soll. Sein Interesse am US-amerikanischen Ballsport hat sich schon zuvor auf seine Projekte und Investitionen ausgewirkt, so gründete Carter die Sportsbarkette «40/40 club» und

² »My brands are an extension of me. They're close to me. [...] The clothes are an extension of me. The music is an extension of me. All my businesses are part of the culture, so I have to stay true to whatever I'm feeling at the time, whatever direction I'm heading in. And hopefully, everyone follows.« Jay Z im Gespräch mit Anthony DeCurtis, siehe DeCurtis / Jay Z 2012.

hielt bis 2013 Anteile des NBA Teams der Brooklyn Nets und deren Heimspielstätte – das multifunktionale Sportstadion «Barclays Center» in Brooklyn, unweit von Carters Elternhaus, das im September 2012 mit einer Reihe von Jay Z-Konzerten eröffnet wurde. Außerdem zeichnet er sich 2013 als ausführender Produzent des Basketball-Computerspiels «NBA 2K13» verantwortlich.

2.0. Magna Carta Holy Grail

Magna Carta Holy Grail (MCHG) ist das zwölfte Studioalbum Jay Zs. Nachdem am 16. Juni 2013 in der Halbzeit eines NBA-Finalspiels ein dreiminütiges Samsung-Video ausgestrahlt wurde, das Jay Z, Rick Rubin, Pharell Williams, Swizz Beatz und Timbaland im Tonstudio zeigt und das Album erstmals ankündigte, wurde es am 4. Juli 2013 zum freien Download für Samsung Kunden über die Magna Carta App weltweit zur Verfügung gestellt, am 8. Juli dann vom Label Roc-A-Fella / Roc Nation und Universal zum Verkauf veröffentlicht. Neben Jay Z zeichnen sich rund 19 weitere Produzenten für das Album verantwortlich, darunter Timbaland, Jerome «J-Roc» Harmon und Pharrell Williams. In Form von künstlerischen Gastauftritten treten in dem Album Justin Timberlake, Beyoncé Knowles, die Hip-Hop Legende Nas und die Rapper Rick Ross und Frank Ocean auf. Bis auf die zwei früher produzierten Tracks «Oceans» und «Holy Grail» (2011) wurde der Großteil des Albums im Winter 2012/2013 in den «Jungle City Studios» in New York aufgenommen. Jay Z beschreibt, er habe für die Produktion des Albums einen minimalistischen Zugang gesucht, um MCHG ein «1990`s feel» zu geben.³ Noch am Tag seiner kommerziellen Veröffentlichung erreichte das Album die Auszeichnung «Platinum» der RIAA (Recording Industry Association of America) für eine Million verkaufte Exemplare, schon am 2. September 2013 hatte sich der Verkauf verdoppelt. Das Album wurde bei den 2014 Grammy Awards in sechs Kategorien nominiert und gewann mit «Holy Grail» – mit Justin Timberlake – die Auszeichnung zur besten «Rap/Sung Collaboration». Erweitert wurde das Album durch die «Magna Carter World Tour» – eine weltweite Tournee, die im Titel ein Wortspiel mit dem bürgerlichen Namen Jay Zs trägt.

³ Jay Z im BBC-Interview mit Zane Lowe, siehe Lowe / Jay Z 2013.

Im Titel «Magna Carta Holy Grail» treffen in verkürzter symbolhafter Weise zwei historische beziehungsweise mythologische Großbegriffe aufeinander. «Magna Carta» steht für die Magna Carta Libertatum, eine von König Johann Ohneland zu Runnymede in England am 15. Juni 1215 unterzeichnete Vereinbarung mit dem revoltierenden Adel Englands, in der dem Adel grundlegende politische Freiheiten gegenüber dem König eingeräumt und der Kirche die Unabhängigkeit von der Krone versprochen wurde. Die Kleriker des Königs ließen Kopien der Magna Carta anfertigen und im ganzen Land verteilen, zum heutigen Zeitpunkt sind noch vier dieser Kopien erhalten; eine in der Lincoln Cathedral, eine in der Salisbury Cathedral, und zwei in der British Library, London. Im 17. Jahrhundert gewann die Magna Carta erneut an Bedeutung, als sich im Englischen Bürgerkrieg der Konflikt zwischen Königshaus und Parlament zuspitzte und sich Gegner des regierenden Königs Charles I auf die Magna Carta beriefen, um den Missbrauch der königlichen Autorität anzuprangern. Im Zuge aktualisierender Ergänzungen der Originalschrift wurden weiteren Bevölkerungsteilen Rechte zugestanden und schließlich die konstitutionelle Monarchie entwickelt. Damit gilt die Magna Carta als der wichtigste Bezugstext des englischen Verfassungsrechts und zusammen mit der Bill of Rights of England (die 1689 die Magna Carta als grundlegendes Verfassungsdokument ablöste) auch als Grundlage aller Gesetze und der Verfassung der Vereinigten Staaten von Amerika. Die Magna Carta behielt zudem in ihrem symbolischen Wert an Bedeutung, als ein frühes Beispiel des Widerstands gegen Machtmissbrauch und Tyrannei, und als prominente Verteidigung der Freiheit des Einzelnen.⁴

«Holy Grail» wiederum steht für die Legende des Heiligen Grals, die im 12. Jahrhundert in der mittelalterlichen Artussage ihre erste Veröffentlichung erfuhr. Der Heilige Gral wird als wundersames Gefäß, als eine Art Kelch oder Schale beschrieben, der gemeinsam mit einer blutenden Lanze von einem Gralskönig und seinen Gralsrittern bewacht wird. Er soll ewige Jugend, außergewöhnliches Glück und Reichtum gewähren. Die den Gral beschützende Gemeinschaft wird der Legende nach von einer Not gequält – dies kann eine Krankheit des Königs, die Unfruchtbarkeit des Landes oder andere Mängel sein – und wartet daher auf einen Helden, der den Heiligen Gral erobern, den König ablösen und die Zustände verbessern wird. Zum Gralsmythos gibt es neben dieser frühmittelalterlichen Sage auch eine kirchliche Überlieferung. In der Tradition

⁴ zur historischen Entwicklung und grundlegenden Bedeutung der Magna Carta siehe Linebaugh 2008.

der allegorischen Deutung der Eucharistiefeier wurde der Gral als Kelch verstanden, aus dem Jesus Christus beim letzten Abendmahl mit seinen Jüngern getrunken haben soll und in dem Josef von Armithäa, ein Jünger Jesu, das Blut Christi unter dem Kreuz aufgefangen haben soll. Damit zählt der Gral zu den mittelalterlichen Reliquien, wie auch die Longinuslanze, das Turiner Grabtuch oder das Schweiß Tuch der Veronika.⁵ Das Gralsmotiv wurde in der mittelalterlichen Literatur zahlreich bearbeitet und beschäftigt bis heute bildende Kunst, Literatur, Film und Musik. Die Beispiele reichen von Richard Wagners «Parsifal» und «Lohengrin» über Umberto Ecos «Il pendolo di Foucault» und «Baudolino» bis zu populärkulturellen Phänomen wie Stephen Spielbergs «Indiana Jones», Dan Browns «Da Vinci Code» und zahlreichen Computerspielen. Aus seiner mythologischen Bedeutung heraus wird der Begriff des «heiligen Grals» im Englischen und Deutschen auch idiomatisch gebraucht, als Metapher für ein oft unbestimmtes und rätselhaftes Ziel, das Ergebnis einer langen Suche, den Lohn für Anstrengung und Abenteuer.

Auch in der Komposition des Albumtitels «Magna Carta Holy Grail» scheint für Jay Z der symbolische und metaphorische Gehalt der aus den Geisteswissenschaften in die Zeitkultur übernommenen Begriffe im Vordergrund zu stehen. Wie das Wordspiel im Titel seiner Welttournee zeigt, bietet «Magna Carta» durch die lautliche Ähnlichkeit mit seinem bürgerlichen Nachnamen besonderes Identifikationspotenzial für den Rapper, darüber hinaus hat sich Jay Z schon früher als «King» bezeichnet, so nannte er sein neuntes Studioalbum im Jahr 2006 «Kingdom Come», seine Kollaboration mit Kanye West aus dem Jahr 2011 «Watch the Throne» und auch im Track *PICASSO BABY* wird Jay Z von sich selbst als König sprechen. Den Titel «Holy Grail» wiederum trägt auch der erste Track des Album, eine Kollaboration mit Justin Timberlake, der, mit Bezügen auf Artussage, biblischen Textpassagen, Zeitgeschichte und Gegenwartskultur von der Hassliebe der beiden Musiker zu ihrem Erfolg und ihrer weltweiten Bekanntheit handelt. Der Ruhm wird dabei als unberechenbare Geliebte stilisiert, als verführende und zugleich vernichtende Kraft. Dieser erste Track steht wie ein Motto vor dem Album, in dem sich Jay Z und seine Gastkünstler_innen mit dem Luxus und den Schattenseiten des Erfolgs auseinandersetzen und sich in dieser Lebenssituation neu zu identifizieren versuchen. Der Titel «Magna Carta Holy Grail» ist somit als eine Referenz auf die Verantwortung, die Rechte, die Einschränkungen und Opfer der Regierenden und die

⁵ zur Gralsgeschichte siehe Loomis 1963.

Unsterblichkeit und Tragik der Berühmten zu verstehen. «The album is about this duality, of how do you navigate your way through this whole thing, through success and through failures, and remain yourself. »⁶

Das Cover des Albums (Abb. 1) zeigt eine Aufnahme des New Yorker Künstlers Ari Marcopoulos der Marmor-Skulptur «Alpheios und Arethusa» (1568–70) von Battista di Domenico Lorenzi (1527/28–1594) im Metropolitan Museum New York. (Abb. 2) Bei der Aufnahme handelt es sich um eine schwarzweiß Fotografie aus deutlicher Untersicht, der Ausschnitt ist stark beschnitten und die Lesbarkeit der Skulptur damit fast unmöglich gemacht; der Fokus der Fotografie liegt neben den sich windenden steinernen Figuren auf der Komposition aus Schatten, Formen und Texturen. Gemäß Ovids Metamorphosen, erzählt der Mythos von dem Flussgott Alpheios, der sich in die zurückgezogen in den Wäldern lebende Nympe Arethusa verliebt, als diese nackt im Fluss Alpheios badet. Arethusa flieht daraufhin vor dem Voyeur und Verfolger und ruft, kurz bevor er sie erreichen kann, die Göttin Diana um Hilfe. Diana verwandelt Arethusa alsbald zum Schutz in eine Quelle – in dieser flüssigen Form entschwindet sie Alpheios' Gewalt. Die Wasser des Alpheios suchen aber immer noch in den Flüssen und Meeren der Welt nach seiner Nympe.⁷ Welcher Moment des Mythos in Lorenzis als Brunnenfigur konzipierte Skulptur dargestellt ist, bleibt unklar. Alpheios hält Arethusa fest, während sie sich aus seinen Armen zu winden versucht, die Metamorphose scheint jedoch noch nicht eingetreten zu sein – es handelt sich also entweder um den Moment kurz vor ihrer rettenden Verwandlung oder um eine symbolhafte Darstellung der unerwiderten Liebe, der besitzergreifenden Macht und dem Versuch der Flucht.

Der 1957 in Amsterdam geborene Fotograf Ari Marcopoulos, der mit der fotografischen Gestaltung des Albumcovers und des gesamten Albumbooklets (schwarzweiß Fotografien, welche die Stadt New York und den Künstler Jay Z portraituren) beauftragt wurde, lebt seit 1979 in New York, wo er seine Karriere als Assistent von Andy Warhol begann, und sich in dessen Umfeld und mit Kontakten zu Jean-Michael Basquiat, Keith Haring und Robert Mapplethorpe rasch einen Namen als Fotograf machte. Er wurde für seine unmittelbaren Portraits und Aufnahmen der New Yorker Rap-, Kunst- und Skateboardszene, als dokumentierender Beobachter der Gegenwarts-

⁶ Jay Z im Werbefilm zu Magna Carta Holy Grail, Jay Z / Samsung 2013 00:36-00:41.

⁷ Ovid, Metamorphosen 5.407 & 487 ff, 5.573-641 'Amores 3.6.29 f.

und Subkultur bekannt und wird seit den frühen 2000er Jahren regelmäßig in großen Einzelausstellungen in New York, San Francisco und Berkeley, aber auch in Europa und Tokio gezeigt. Marcopoulos beschreibt das Coverbild für MCHG als Ergebnis der Gespräche und Diskussionen mit Jay Z über das Album und die einzelnen Tracks («It was one artist asking another artist to help him, to create something for him.»⁸), über Themen wie Macht, Leidenschaft und Dualität; Themen die er in dem vereinten und sich gleichzeitig trennenden Paar Alpheios und Arethusa manifestiert sieht. «I like how one person is turning away, but he has his arm reaching around – even though they’re together, they’re also going away from each other. For me, the album is about this duality: being rich and figuring out how you can help others in a good way, and not just handing money out. [...] I had a hard time because I don’t really work with visual puns or metaphors in my work, but I tried to get at that with the cover. It’s an ambiguous image.»⁹

Das Logo, das sich wie ein doppelter Zensurbalken über Marcopoulos’ Fotografie legt, wurde von einer Arbeit des in London lebenden norwegischen Künstlers Be Andr inspiriert – «Untitled» aus dem Jahre 2010, in welcher der mit Schriftzügen arbeitende Künstler das Wort «ART» mit einem schwarzen Balken zensiert. (Abb. 3) Das Cover selbst wurde am 3. Juli 2014 erstmals der Öffentlichkeit präsentiert und zwar an keinem geringeren Ort als in der Salisbury Cathedral in England, in welcher eine der vier erhaltenen Kopien der original Magna Carta Libertatum von 1215 aufbewahrt wird. Im sakralen Raum wurde das Cover, von dem Körper des Albums befreit, als Kunstwerk hinter Glas präsentiert und blieb den gesamten Juli dort ausgestellt. (Abb. 4)

⁸ Dombal / Marcopoulos 2013

⁹ Ebd.

3.0. Picasso Baby

«Picasso Baby» ist der zweite von sechzehn Tracks des Albums. Der vierminütige Titel wurde im Winter 2012/2013 in den Sudioräumen von Jungle City Records, New York, unter Leitung der Produzenten Timbaland und Jerome «J-Roc» Harmon aufgenommen. Er baut auf einem Sample des 2011 von Adrian Younge komponierten «Sirens» auf, das von 00:00 bis 02:30 die Grundlage des Beats bildet. Nach einem abrupten Bruch in Minute 02:30, der in Echtzeit das Ende des Originaltracks markiert, läuft für den restlichen Track ein Sample von «Il Consiglieri» der italienischen Funk-Jazz Gruppe Calibro 35, ein Cover der Titelmelodie des gleichnamigen Films von 1973. Die ersten Ideen und Takte zu *PICASSO BABY* entstanden während Timbalands und Jay Z' gemeinsamer Arbeit an Beyoncés neuestem Album, als MCHG noch gar nicht geplant gewesen war. Laut Jay Z war es dann *PICASSO BABY*, welches den Sound des Albums bestimmen und Timbaland zu einem der führenden Produzenten von MCHG machen sollte.¹⁰

3.1. Picasso Baby: Text

«[...] Great MCing is not just about filling in the meter of the song with rhythm and melody. The other ways that poets make words work is by giving them layers of meaning, so you can use them to get at complicated truths in a way that straightforward storytelling fails to do. The words you use can be read a dozen different ways: They can be funny and serious. They can be symbolic and literal. They can be nakedly obvious and subliminally effective at the same time. The art of rap is deceptive. It seems so straightforward and personal and real that people read it completely literally, as raw testimony or autobiography.»¹¹

In Rap-Texten wie *PICASSO BABY* wird Sprache in sowohl seiner phonetischen als auch seiner inhaltlichen Qualität zum Material erklärt. Jedem Track liegt ein Beat zugrunde, ein gleichbleibender Rhythmus, der, dem regelmäßigen Ticken einer Uhr

¹⁰ Jay Z im BBC Interview mit Zane Lowe, Lowe / Jay Z 2013.

¹¹ Carter 2010, S. 54-55.

gleich, das Musikstück in gleichberechtigte Einheiten unterteilt – «it's like time itself, ticking of relentlessly in a rhythm that never varies and never stops.¹² Den Sound des Hip-Hops macht jedoch die Konfrontation des Beats mit einem zweiten Rhythmus aus: dem Flow. Vom gleichbleibenden Takt ausgehend entwickelt der Rapper durch seine Sprache den Flow, der dem Beat manchmal folgt, manchmal dessen Rhythmus bricht, unterteilt, ignoriert und so Dissonanzen, Spannungen und Eindringlichkeit schafft. Die Sprache dient dabei als phonetisches Instrument; durch Reime, Alliterationen, Assonanzen und andere Klangfiguren bauen die Wörter einen Rhythmus, bilden eine Melodie. Auf inhaltlicher Ebene funktioniert ein Rap-Text gewissermaßen wie ein analoger Hypertext, ein nichtlineares Netz an Informationen und Querverweisen, das sich durch Mehrdeutigkeit, Intertextualität, Assoziativität und Neukontextualisierung auszeichnet. Die Bezugnahme auf Fremdtext ist dabei relevantes Element – sei es das Zitieren von kanonisierten Rap-Texten oder eigenen früheren Lyrics, die Übernahme von Werbesprüchen oder Redewendungen – diese Bezugnahmen fächern Bedeutungshorizonte und Kontexte auf. Die einzelnen Zitate, Slangausdrücke oder Slogans funktionieren so gewissermaßen wie die Verlinkung in einem Hypertext, über die Knotenpunkte gelangt man von einem Text zum nächsten, in der Bezugnahme ergibt sich die Bedeutung, im Transfer zwischen den Bedeutungen die Aussage. Die Texte arbeiten mit einer stark verkürzten Sprache, Wiederholungen und Doppeldeutigkeiten durch minimale Verschiebungen in Akzent und Aussprache – simple Operationen, die komplexe und eindringliche Effekte evozieren. Rap-Texte entwerfen eine quasi autofiktionale Erzählerfigur, die durch das performative Moment des Vortrags, der gerichteten Rede, aufgerufen und durch Bezüge zur eigenen Autobiographie und der starken Betonung des erzählenden Ichs weiter entwickelt wird. Diese Ich-Figur wird, in all ihrer Gebrochenheit und Unschärfe, zu einem eigenständigen Protagonisten nicht nur eines Texts, sondern aller Tracks eines Hip-Hop Künstlers. Sie stellt eine Instanz dar, die genau so weit offen und vage scheint, um eine Identifikation der Hörer_innen zuzulassen und zugleich so weit in sich geschlossen, dass sie wiedererkennbar bleibt.

Das Konzeptalbum *Magna Carta Holy Grail* handelt nicht mehr, wie frühere Alben Jay Zs, von dessen Vergangenheit und der harten Realität in Brooklyn, seinen Drogengeschäften und dem Leben an und über den Grenzen der Illegalität. Es behandelt vielmehr die neue Realität: Ruhm, Reichtum, Rampenlicht. Es liefert eine

¹² Carter 2010, S. 10.

Neuidentifikation des Musikers, des früheren Jungen aus den Projects, der Stimme Brooklyns, der Stimme des schwarzen New Yorks. Jay Z ist heute Unternehmer, Millionär, Förderer, Kunstsammler.

PICASSO BABY

[Verse 1] *I just want a Picasso, in my casa / No, my castle / I'm a hassa, no I'm an asshole / I'm never satisfied, can't knock my hustle / I wanna Rothko, no I wanna brothel / No, I want a wife that fuck me like a prostitute / Let's make love on a million, in a dirty hotel / With the fan on the ceiling, all for the love of drug dealing / Marble Floors, gold Ceilings / Oh what a feeling - fuck it I want a billion / Jeff Koons balloons, I just wanna blow up / Condos in my condos, I wanna row of / Christie's with my missy, live at the MoMA / Bacons and turkey bacons, smell the aroma*

[Hook] *Oh what a feeling / Picasso Baby , Ca Picasso Baby / Ca ca ca Picasso Baby , Ca ca ca Picasso Baby / Oh what a feeling [x2]*

[Verse 2] *It ain't hard to tell / I'm the new Jean Michel / Surrounded by Warhols / My whole team ball / Twin Bugattis outside the Art Basel / I just wanna live life colossal / Leonardo Da Vinci flows / Riccardo Tisci Givenchy clothes / See me thrown at the Met / Vogue'ing on these niggas / Champagne on my breath, Yes / House like the Louvre or the Tate Modern / Because I be going ape at the auction / Oh what a feeling / Aw fuck it I want a trillion / Sleeping every night next to Mona Lisa / The modern day version / With better features / Yellow Basquiat in my kitchen corner / Go ahead lean on that shit Blue / You own it*

[Woman] *Et là je t'ai tout donné, montré, rien à cacher, tu es là Ivy, comme le nombre d'or. Jay, comment tu dis nombre d'or?* [Jay Z] *The golden number.* [Woman] *Touché.*

[Verse 3] *I never stuck my cock in the fox's box but / Damned if I didn't open Pandora's box/ They try to slander your man / On CNN and Fox / My Miranda don't stand a chance with cops / Even my old fans like old man just stop / I could if I would but I can't / I'm hot, and you blow / I'm still the man to watch, Hublot / On my left hand or not / Soon I step out the booth / The cameras pops niggas is cool with it/ Till the canons pop/ Now my hand on the bible / On the stand got your man in a jam, again / Got my hands in cuffs / I'm like god damn enough / I put down the cans and they ran amok / My*

hairpin / Piece skin rupture spleens / Cracks ribs go through cribs and other things / No sympathy for the king huh / Niggas even talk about your baby crazy / Eventually the pendulum swings / Don't forget America this how you made me / Come through with 'Ye mask on / Spray everything like SAMO / Though I won't scratch the Lambo / What's it gonna to take / For me to go / For y'all to see / I'm the modern day Pablo // Picasso Baby

«PICASSO BABY» beginnt mit der Unersättlichkeit des Sammlers. Ein Sammeln, das einer Manie gleicht, ein Sammeln, das nur einem Prinzip zu folgen scheint: mehr, mehr, mehr. So viel, bis sein «castle» Museen wie MoMA, Louvre oder Tate ähnelt. Ein Picasso noch, das würde die Sammlung komplementieren, vorerst («*I just want a Picasso*»). Kunstwerke werden zu Konsum- und Luxusobjekten wie andere, zum *Bling* des Rappers, zu Anlageobjekten seines Reichtums. Das Kunstsammeln ist nicht länger eine feingeistige Angelegenheit, die das intellektuelle Vermögen eines Sammlers demonstrieren soll, sondern ein Kaufrausch («*going ape at the auction*»), ein Rausch der Begierde, das auch mit anderen Bedürfnissen gleich zu setzen ist («*I wanna Rothko, no i want a brothel*»). Jay Zs Kunstsammlung ist keine dem Gebrauch enthobene Realität, sie ist Gegenstand des alltäglichen Lebens («*condos in my condo*»)¹³. Er fordert seine Tochter Blue Ivy auf, den «*yellow Basquiat*»¹⁴ in seiner Küche als Spielzeug zu benützen, («*go lean on that shit – you own it*»), er selbst nimmt sein Frühstück neben einem Werk Francis Bacons ein («*Bacons and turkey bacons smell the aroma*»), bewegt sich zwischen heimeligem Speckgeruch und dem Aroma der Kunst; dem Duft des Erfolgs und des Geldes, das sich in der Ware eines Gemäldes Bacons manifestiert. Indem er die wertvollen Kunstwerke auf diese Weise pervertiert, Kunstgegenstände zum Gebrauchsgegenstand erklärt, die Fetischobjekte der Reichsten beschmutzt, leistet Jay Z subversiven Widerstand gegen das «Establishment», ein

¹³ Dabei handelt es sich zudem um eine Abwandlung der Zeile «got a condo with nothing but condoms in it» aus Jay Zs Hit «Nigga What Nigga Who» von 1998. Durch intertextuelle Bezüge wie diese, wird die Entwicklung des Protagonisten und die Verlagerung seiner Interessen für die Kennerschaft seiner Texte lesbar.

¹⁴ Hier ist vermutlich von Jean-Michael Basquiats Gemälde «Charles the First» aus dem Jahre 1982 die Rede, (Abb. 5) von dem Jay Z einen Druck besitzen soll und das ihn schon zu seinem Song «Most Kingz» von 2010 inspirieren sollte. Die Identifikation des Rappers mit dem Künstler Jean-Michael Basquiat (und dessen Streetartist-Identität «SAMO») zieht sich durch sein gesamtes Werk und seine kalkulierte Außenwirkung. Neben den zahlreichen Bezügen und Zitaten in seinen Texten seien an dieser Stelle beispielhaft das Cover von «Blueprint 3» genannt, in der Jay Z den Albumtitel in SAMO-typischer Ästhetik gestaltet, die Dokumentation «Where I'm from», in der Jay Z ein T-Shirt der Designer Deer Dana mit dem Konterfei des Künstlers trägt oder das Halloweenkostüm des Rappers im Jahr 2013: Jay Z als Jean-Micheal Basquiat. (Abb. 18)

System in dem er vermeintlich längst schon angekommen, zum Insider und Player geworden ist.

Jay Z inszeniert sich in seinem Track jedoch nicht nur als protzenden Kunstsammler, sondern positioniert sich selbst als jüngsten Vertreter der Liste bekannter und bedeutender Künstler. Mit *«I'm the new Jean-Michael»* stellt er eine direkte Verbindung zwischen sich und Jean-Michael Basquiat her. Die Verwandtschaft der beiden Künstlerindividuen wird dabei nicht nur über ähnliche familiäre Hintergründe und autobiographische Parallelen auf dem Weg von Brooklyn in die weiße Welt des Erfolgs geknüpft, sondern liegt für Jay Z wohl auch in der besonderen Rolle Basquiats in der neueren Kunstgeschichte begründet. Basquiat, der als Stellvertreter einer neuen Kunstbewegung und Gesicht einer kulturellen Revolution die traditionellen Grenzen zwischen Hoch- und Popkultur angegriffen und aufgebrochen hat, gilt Jay Z als Vorbild. Der Rapper siedelt sein Werk und sich selbst als Produzent in *«PICASSO BABY »* zwischen den Kategorien Hoch- und Pop- bzw Hip-Hop Kultur an. In dem Vers *«It ain't hard to tell / I'm the new Jean Michael / Surrounded by Warhols / My whole team ball»* verwebt Jay Z distinktive Begriffe der Hochkultur mit Verweisen auf die Welt des Hip-hop. *«It ain't hard to tell»* ist ein direktes Zitat des Debütalbums Illmatic des Rappers Nas (1994), das als Meilenstein in der Geschichte des Hip-Hops gilt und Nas als einen der einflussreichsten Rappern seines Genres etablierte. Mit *«I'm the new Jean-Michael»* wird daraufhin der direkte Bezug zu Basquiat hergestellt, *«Surrounded by Warhols»* arbeitet wiederum mit einer produktiven Doppeldeutigkeit; einerseits ist der Kunstsammler Jay Z von Warhols Kunstwerken umgeben, andererseits ist der Künstler Jay Z, so wie einst Andy Warhol, von anderen Künstlern, Musen, Kollegen, Mitproduzenten und Co-Autoren umgeben. Mit *«My whole team ball»* wird das Umfeld Jay Zs konkretisiert: die Clique des Rappers sind «baller» – meint der Begriff wörtlich erfolgreiche Ballsportler, wie sie sich auch tatsächlich in Jay Zs Kreis finden lassen, wird «to ball» auch im übertragenen Sinne benützt, für ein Leben auf großem Fuß, für das verschwenderische Dasein der Erfolgreichen und Wohlhabenden.

Sind die ersten zwei Strophen dem Kunstsammeln, dem luxuriösen und ausschweifenden Leben Jay Zs gewidmet, ändert sich nach einem trennenden Einschub mit dem musikalischen Rhythmus (das Sample von «Il Consiglieri» löst an dieser Stelle jenes von «Sirens» ab) auch der inhaltliche Tonfall. Die Trennung markiert die Stimme

einer französisch sprechenden Frau (*«Et là je t'ai tout donné, montré, rien à cacher, tu es là Ivy, comme le nombre d'or. Jay, comment tu dis nombre d'or?»*) und dem kurzen Dialog mit Jay Z. Nach *«Touché»* bricht der Rhythmus und die dritte und finale Strophe setzt ein. Das Thema des goldenen Schnitts dient hier als Verweis auf die bildende Kunst und ihre Prinzipien und zugleich einer Profanisierung derselben, das ästhetische Gesetz des goldenen Schnitts erreicht in Blue Ivy, Jay Zs Tochter ihre Perfektion. Wie auch schon mit den Zeilen *«Sleeping every night next to Mona Lisa / The modern day version / With better features»* in der Jay Z seine Ehefrau Beyoncé als bessere Version von da Vincis Mona Lisa bezeichnet, stellt der Rapper die Schönheit seiner Geliebten über die ästhetische Perfektion der Kunst. Der goldene Schnitt wird auch formal thematisiert, beachtet man die zeitliche Positionierung des Rhythmuswechsels, so befindet sich dieser ziemlich genau im Verhältnis des goldenen Schnitts zur Gesamtkomposition des Tracks.

In der dritten Strophe entwickelt sich der belanglose, hastige Tonfall der ersten zwei Strophen zu einem stärker autobiographischen und kritischen Text. Das Glitter und Bling, der Reichtum und die Partys treten kurz in den Hintergrund, wenn Jay Z über die Schattenseiten seines Erfolgs spricht; die mediale Ausschlichtung, der Erfolgsdruck und scharfe Kritiker. Anders als in den zwei Strophen zuvor taucht nun neben den Identifikationsfiguren Künstler, Sammler, Rapper nun auch wieder der ehemalige Gangster auf. In *«Soon I step out the booth / The cameras pops niggas is cool with it / Till the canons pop»* dominiert die sprachliche Doppeldeutigkeit; «booth» kann sowohl für die Soundkabine im Musikstudio als auch für die Zeugenbank im Gericht stehen und auch «canons» ist ein Wortspiel, zwischen der Canon-Kamera der Papparazzi und dem tatsächlichen Geschütz [cannon]. Eine Identität zwischen Kriminalität und Popularität, Kunst, Klatsch und Straßenkrieg.

Jay Z beklagt die ständige Kritik an seiner Person, die Wertung der Kritiker und Fans, die sich mit keiner seiner Leistungen oder Entscheidungen zufrieden zeigen wollen (*«Even my old fans like old man just stop » «I put down the cans and they ran amok»*)¹⁵ – mit *«No sympathy for the king huh»* stilisiert sich Jay Z erneut (nach seinen

¹⁵ Synchron zur *«I put down the cans and they ran amok»* setzt kurz die Musik aus. «Cans» ist ein Slang Ausdruck für Kopfhörer, wie sie bei Aufnahmen im Tonstudio verwendet werden; die momenthafte Stille scheint das Enden der Musik, auch: das Beenden der Musikkarriere zu thematisieren, und bezieht sich damit auf einen ähnlichen «Can Drop» am Ende von «What More Can I Say», dem dritten Titel auf dem 2003 erschienen «Black Album» in dem Jay Z nach der letzten Zeile *«We'll see what happens when*

Alben «Kingdom Come» und «Watch the Throne») als vermeintlich unantastbaren König und schließt damit den Kreis zur Magna Carta im Albumtitel – zudem lässt die Formulierung an den Song «No Sympathy for the Devil» von «The Rolling Stones» aus dem Jahr 1968 denken, in dem der Teufel selbst, der sich als wohlhabenden und geschmackvollen Mann beschreibt, um Wohlwollen und Gnade bei der Hörschaft bittet, ansonsten drohe dessen zerstörerische Macht.

Die Widerstände, die Jay Z beschreibt, betreffen jedoch nicht nur seine Musik und seine öffentliche Person, sondern sind auch politischer und gesellschaftlicher Natur. Mit «*My Miranda don't stand a chance with cops*» und «*Don't forget America this how you made me*» thematisiert der Rapper den Rassismus und die gesellschaftliche Ungerechtigkeit, derer er durch seine afroamerikanische Herkunft ausgesetzt ist. «My Miranda» meint hier die sogenannte «Miranda-Warning», eine Verlesung die seit 1966 bei der Verhaftung von Verdächtigen in den USA verpflichtet ist und die verhindern soll, dass sich jene selbst belasten.¹⁶ Ist diese Verlesung zwar gesetzlich festgelegt, so suggeriert Jay Z in seinem Text, dass ihm seine Rechte aufgrund seiner Hautfarbe und Herkunft abgesprochen und von der Exekutive missachtet werden. «*Don't forget America this how you made me*» stellt einen Verweis auf Jay Zs Biographie dar – seine Jugend, die er in einem gettoisierten Sozialwohnprojekt verbrachte und in der er sein Geld mit Drogenhandel verdiente. Die Zeit und der Ort, an dem Jay Z aufwuchs, war geprägt von den Folgewirkungen der sogenannten Iran-Contra Affäre¹⁷. Neben schwerwiegenden geopolitischen Vergehen wurden im Zuge dieses illegalen Abkommens mehrere Tonnen Kokain aus Nicaragua in die USA geschmuggelt. Dieser, von der CIA geduldeter und damit von der Regierung gestützter Umstand, gilt heute als eine der Initialzündungen

I no longer exist» hörbar sein Mikrofon fallen lässt und die Musik verstummt. Jay Z hatte vor Erscheinen des Black Albums das Ende seiner musikalischen Karriere angekündigt, eine Entscheidung, die starkes mediales Interesse erfuhr. Nach einer vierjährigen Pause trat er dann 2007 mit «Kingdom Come» aus seinem Ruhestand zurück, die Alben seither wurden jedoch von zahlreichen Kritiken und Fans negativ beurteilt. Neben der Bedeutung als «Kopfhörer» steht der Begriff «can» jedoch zudem als Slangausdruck für «Pistole» und kann gleichzeitig auch mit «Farb- bzw Spraydose» übersetzt werden, womit sich Jay Z erneut zwischen seiner Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Ghetto, Kunst und Hip-Hop inszeniert.

¹⁶ Die Verlesung dient der Erläuterung, dass alles, was der/die Verdächtige während der Festnahme sagt, vor Gericht gegen sie/ihn verwendet werden kann und sie/er deshalb das Recht zu schweigen besitzt und berechtigt ist, bei dieser und jeder weiteren Befragung einen Anwalt hinzuziehen.

¹⁷ Ein politischer Skandal in den 1980er Jahren, in dem die Reagan-Regierung durch Zahlungen aus Einnahmen von illegalen Waffenverkäufen an den Iran die Guerilla-Bewegung der Contras in Nicaragua unterstützte, womit die Regierung sowohl gegen einen dementsprechend US-Kongressbeschluss (Boland-Amendment) verstieß und mit dem Iran einen 1979 als mit den USA verfeindeten Staat im Krieg gegen den Irak unterstützte.

des organisierten Drogenhandels in Amerika und damit der Verbreitung von Kriminalität und Drogensucht in den (zum Großteil) schwarzen Vierteln und Ghettos.¹⁸

Wie schon in zahlreichen früheren Texten und in großen Teilen seiner Textsammlung «Decoded», bemüht sich Jay Z an dieser Stelle, Phänomene wie Armut, Kriminalität und Sucht in den größeren gesellschaftlichen Kontext einzuordnen und die Verantwortung der Politik – und deren Fehlleistungen – aufzuzeigen.

Mit seinen Gegnern und Kritikern konfrontiert, bereitet Jay Z schließlich am Ende der dritten Strophe seine Pointe vor, eine Pointe, die durch Titel und die «Hookline» «*Oh what a feeling, Picasso Baby* » kompositionell vorbereitet wurde. «*What's it gonna to take / For me to go / For y'all to see / I'm the modern day Pablo // Picasso Baby* ». Der Hook «*Picasso Baby* » zieht sich wie ein Mantra der Moderne durch Jay Zs Text und stellt damit Pablo Picasso als besondere Referenzfigur der Avantgarde und Synonym für den gegenwärtigen Kunstapparat heraus. Die Identifikation mit ihm ist es, worauf der Track hinausläuft, die Gleichsetzung zwischen Jay Z und Picasso der finale Höhepunkt. Pablo Picasso, herausragender Künstler, sich ständig neuerfindender Grenzgänger und weltberühmter «*baller*» eignet sich geradezu musterhaft als Referenzfigur für Jay Zs Selbstverständnis und Künstlerbegriff. Zugleich steht Picassos Kunst exemplarisch für die klassische Moderne – die einstmalige Avantgarde, heute in den Institutionen des Kunstbetriebs musealisiert oder in den ständigen Warenkreislauf zurückgespeist, als Anlageobjekt und materialisierte Werteinheit.

Picasso ist – vermutlich nicht zuletzt wegen seiner phonetischen und rhythmischen Qualität – schon in früheren Texten Jay Zs ein viel zitierter Begriff; in dem frühesten Beispiel «*You draw / better be Picasso / you know the best / cause if this is not so / ah / God bless*» («*Friend or Foe*», 1996) beschränkt sich der Bezug noch auf die Doppeldeutigkeit des englischen «to draw», das sowohl mit «zeichnen» als auch mit «eine Waffe ziehen» übersetzt werden kann. Ähnlich verhält es sich bei Jay Zs Gastauftritt in Rick Ross' Song «*Maybach Music*» von 2008 («*The six-deuce long / the curtains are drawn / perfectly like a Picasso / Rembrandts and Rothkos.*»), in dem nun mit «to draw» sowohl «zeichnen» als auch «den Vorhang zuziehen» gemeint ist. Waren 1996 noch die Straßen Brooklyns Ort des Geschehens, wechselt das Setting 2008 in das Innere einer Luxuslimousine - *Picasso* dient in beiden Fällen als pointierter

¹⁸ zur Iran-Contra Affäre und ihrem Zutun zur sogenannten «Crack-Epidemie» im Amerika der 1980er Jahre, siehe Webb 1998 und Scott 1998.

Stellvertreter der bildenden Kunst, die durch die Doppeldeutigkeit von «to draw» aufgerufen wird. In Jay Zs Koproduktion mit Robin Thicke «Meiplé» aus dem Jahr 2009, wird diese Stellvertreterfunktion erneut evoziert und die konkrete Identifikation des Rappers mit Picasso verstärkt: «*Black Brigitte Bardot, Beyoncé / Avantgarde, lanvin socks / Call me Picasso, I'm art on yachts / Pardon me, oui, in Paris*». Der Track, in dem der Protagonist eine Frau verführen möchte, versammelt europäische Orte und Schlagworte wie St. Tropez, Lanvin, Paris, Brigitte Bardot, Capri, Sardinia, Eiffel Tower und Chanel zur Demonstration des Reichtums und der Kennerschaft. Auf diese Weise lässt sich auch die Nennung Picassos verstehen, als reduzierte Formel der europäischen Avantgarde, deren Berühmtheit und Erfolg von Jay Z für seine eigene Nobilitierung vereinnahmt wird. In seiner Kollaboration mit Kanye West «Who Gon Stop Me» (2011) schließlich, in der Jay Z und Kanye ihre Erfolgsgeschichten als niemals müde werdender Widerstand gegen die Diskriminierung der afroamerikanischen Bevölkerung beschreiben, stilisiert sich Jay Z das erste Mal als Picasso-Sammler und Kunstkenner: «*Pablo Picassos, Rothkos, Rilkes / Graduated from the MoMA / And I did all of this without a diploma*» Jay Z maßt sich an, eigeninitiativ Mitglied einer (weißen) Elite zu werden, indem er ihre Ikonen – Werke der westlichen Kunstgeschichte – kennt, besitzt und in seinen Texten nennt. Er verschafft sich - ohne ein ihn dazu berechtigendes Diplom, eine dementsprechende Ausbildung oder einen akademischen Titel - Zugang zum kulturellen Erbe der westlichen Kultur und verleibt deren Namen und Werke der schwarzen Kultur des Hip-Hops ein.

Wird die Nennung Picassos vor allem in der scheinbaren Widersprüchlichkeit der beiden Künstlerindividuen und der dementsprechenden Neukontextualisierung Picassos fruchtbar gemacht, so dient Jean-Michael Basquiat in diesem und weiteren Texten als direkte Identifikationsfigur Jay Zs. Sowohl ihr gemeinsamer Geburtsort Brooklyn, als auch ihre Kunst, ihre Ideale und Wünsche scheinen die beiden Künstler zu einen. «He moved in a white art world but flooded his art with black images, attitude, and icons. He wanted to be the most famous artist in the world. He was hip-hop when hip-hop was still in its cradle [...] Basquiat got his wish. He's probably among the most famous artists in the world, two decades after his death. [...] He's known today, to some degree, as a painter that hip-hop seems to embrace. Part of that comes from his technique, which feels like hip-hop in the way it combined different traditions and techniques to

create something new.»¹⁹ Jay Z vergleicht nicht nur die gemeinsame Technik – das collagierende Sammeln und Samplen von unterschiedlichsten Materialien, Traditionen und Kulturen – sondern auch das geteilte Streben nach Anerkennung, Akzeptanz, Erfolg und Ruhm. 2010 wurde Jay Z durch Basquiats Gemälde «Charles the First»²⁰ (1982) (Abb. 5), von dem der Rapper einen Druck besitzt, zu seinem Song «Most Kingz» inspiriert.²¹ «*Inspired by Basquiat, my chariots of fire / [...] / Same swords they knight you they gonna good night you / [...] / Don't believe me ask Michael / See Martin, see Malcolm / You see Biggie, see Pac / see success and its outcome / See Jesus, see Judas / See Ceasar, see Brutus*» In der linken unteren Ecke des Gemäldes steht der Schriftzug «MOST ~~YOUNG~~ KINGS GET THIER HEAD CUT OFF», den Jay Z als einen Kommentar auf die Gefahren von plötzlichem Erfolg und Ruhm versteht. «You become a target. People want to take your head, your crown, your title. They want to emasculate you, make your compromise or sacrifice in a way that no man, or woman, should. And you resist until one day your albums aren't moving and the shows aren't filling up [...]. Then you start to change, you do whatever you need to go back into that spotlight. And that's when you're walking dead. One way or another, they get you.»²² Jay Z reiht in «Most Kingz» Basquiat in eine kontinuierliche Folge gefallener Idole und tragischer Biographien ein – und spricht damit eine Warnung aus, vor allem an sich selbst. «One critic said about Basquiat that the boys in his paintings didn't grow up to men, they grew up to be corpses, skeletons, and ghosts. Maybe that's the curse of being young, black and gifted in America – and if you add sudden success to that, it only makes it more likely that you'll succumb [...] But I don't think so. I don't acceppt that falling is inevitable [...] I'm trying to rewrite the old script, but Basquiat's painting sits on my wall like a warning.»²³

Basquiat dient Jay Z jedoch nicht nur als Identifikationsfigur, seine Werke gehen auch in die Aufzählung Jay Zs Kunstsammlung und damit seines Vermögens ein, wie in «Ain't I» von 2009 («*I got Warhols on my hall walls / I got Basquiats in the lobby of my spot*») oder in dem Kanye Track «Illest Motherfucker Alive» von 2011. In den Zeilen «*When I say it then you see, it ain't only in the music / Basquiats, Warhols serving as*

¹⁹ Carter 2010, S. 92.

²⁰ Basquiat soll das Gemälde zu Ehren Charlie Parkers, Jazz-Pionier und frühes Opfer seiner Heroinsucht, gemalt haben.

²¹ Die ersten Verse zu «Most Kingz» entstanden schon 2006, als Teil eines Freestyle Raps Jay Zs zur Melodie von Kanye Wests «Grammy Family».

²² Carter 2010, S. 93.

²³ Carter 2010, S. 95.

my muses / My house like a museum, so I see em when I'm peeing / Usually you have this much taste you European / That's the end of that way of thinking, nigga never again» dient das *Braggadocio* nicht nur dem vordergründigen Prahlen, sondern auch einem direkten Kommentar auf das elitäre System des Kunstbetriebs, dessen Gesetze Jay Z durch seinen selbstbewussten und zugleich lapidaren Umgang bricht.

3.2. Picasso Baby: Performance

Am 7. Juli 2013 erhielten ausgewählte Vertreter_innen der New Yorker Kulturszene eine Email von der Galeristin Jeanne Greenberg-Rohatyn; eine Einladung zu der nur drei Tage später stattfindenden Performance des Rappers, Musikproduzenten und Kunstsammlers Jay Z in der Pace Gallery, Chelsea. Eine sechsstündige Performance, die zugleich Videodreh sein sollte, und die in ihrem Marathoncharakter und ihrer Medienwirksamkeit an Arbeiten von Marina Abramović und Ragnar Kjartasson denken lässt. Die Auswahl und Einladung der Gäste unterstand der Galeristin und Kunstberaterin Jay Zs, Jeanne Greenberg-Rohatyn und Casey Fremont, Direktorin des Art Production Fund. Fremonts Organisation übernahm die Aufgabe, diejenigen Personen einzuladen, die ein *authentisches* Performance- bzw. Galeriepublikum abgeben würden. *«We thought about who would make up the audience for a performance artist and that's what we tried to create: an authentic art crowd.»*²⁴ Unter den eingeladenen Gästen befanden sich Vertreter_innen des Kunst- und Kunsttheoriebetriebs wie Kritiker Jerry Saltz, Kunsthistorikerin und Picasso-Enkelin Diana Widmaier Picasso, Leiterin des New Museums Lisa Phillips, Philanthropin und Ehrenpräsidentin des MoMAs Agnes Gund, die Galeristen Bill Powers und Sandra Gering, der Universitätsprofessor John Roussel und die Gründerin des Kunst- und Modemagazins «The Visionaire» Cecilia Dean. Außerdem viele Künstler selbst, allen voran Stargast Marina Abramović, aber auch Mickalene Thomas, George Condo, Lawrence Weiner, Kehinde Wiley, Wangechi Mutu, Marilyn Minter, Will Cotton, Aaron Young, Fred Wilson und viele weitere. Auch Vertreter der Musikindustrie waren eingeladen, wie der Hip-Hop Pionier und Streetart-Künstler Fab Five Freddy, der

²⁴ Casey Fremont im Vogue-Interview, siehe Guiducci 2013.

Musikproduzent und ehemaliger Warner Music-CEO Lyor Cohen und der Rapper Wale. Auch das Filmbusiness war mit Regisseur Jim Jarmush, Drehbuchautor und Produzent Judd Apatow, Schauspieler_innen der Kultserie «Girls» Jenima Kirke und Adam Driver, «The Wire»-Star Michael K. Williams und Hollywooddarstellerinnen Rosie Perez und Taraj P. Henson gut vertreten.

Das *Cast* des Publikums eint nicht nur eine – unterschiedliche motivierte – Affinität zur Kunst und die Präsenz in der medialen Öffentlichkeit – sie alle bewegen sich an Schnittstellen zwischen der sogenannten Hochkultur und Phänomenen des Pops, der Fashion, des Kommerz, der Unterhaltungsindustrie, der Alltagskultur, dem Hip-Hop, dem Underground. Eine Schnittstelle, auf die Jay Z in der Konzeption seines gesamten zwölften Studioalbums und der Repräsentation und Neuidentifikation seiner eigenen Person zusteuert und die er mit seiner Performance am 10. Juli 2013 beispielhaft zur Manifestation bringt. Die kuratierte Zeugenschaft sollte dabei nicht in der Rolle des passiven Publikums verweilen, sondern wird durch spontane Interaktionen Teil der Arbeit. Während Jay Z über sechs Stunden hinweg in der Mitte des Raumes *PICASSO BABY* rappt, werden einzelne Partizipienten dazu angehalten, die Absperrung zu überschreiten und ihm im Aktionsraum aus Bank und Podest gegenüber zu treten. Dort rappt jener face to face zu seinem Gegenüber weiter, während die Partizipienten zur Interaktion eingeladen sind; ein Motiv, das sowohl der Tradition des Rap-Battles als der Ästhetik der relationalen Performancekunst entstammt. Das eingeladene Publikum wurde dafür in mehrere Gruppen eingeteilt, in der sie für je eineinhalb Stunden Zeugen der Performance wurden. Am Ende jedes 90 minütigen Performanceblocks bat Jay Z die gesamte Publikumsgruppe zu sich, die Seile wurden kollektiv überschritten, der Rapper umringt – das Performance-Setting kurzfristig zu Gunsten einer gemeinschaftlichen Erfahrung aufgelöst, die atmosphärisch eher einem Hip-Hop Club als einer Kunstperformance ähnelt. Zwischen den Blöcken gab es ca. 15 minütige Unterbrechungen für den Wechsel des Publikums, die Installation des anwesenden Kamerateams und eine kurze Pause für den Rapper. Es handelt sich demnach nicht um eine tatsächliche Langzeitperformance, sondern vielmehr um mehrere kurze Performances, die jeweils nach dem gleichen Schema abliefen und sich nur durch die jeweilige Interaktion zwischen Rapper und Publikum, dem Zusammenspiel zwischen den Zuschauer_innen und Jay Z unterschied.

Die Partizipanten reagierten teils verhalten, teils ausgelassen auf Jay Zs Performance-Angebot. Manche stellten das Zuschauen selbst dar, wie die Künstler Fred Wilson, Lawrence Weiner und George Condo oder die Schauspielerkollegen Alan Cumming und Adam Driver, die sich jeweils auf der Bank niederließen um die «Privat-Performance» des Rappers zu konsumieren - «I had a very serious face until the light came on in his eyes and the light came on in my eyes. I was trying to get into his whole energy.»²⁵ «I just responded to what he was giving. You know it's funny because you're being observed and you're also observing and then suddenly you're trying to block everything out.»²⁶ Andere tanzten mit Jay Z, wie die Künstlerinnen Marilyn Minter und Mickaelene Thomas, die Schauspielerin Rosie Perez und Performa-Direktorin RoseLee Goldberg. «That was really fun. He was really fun—he was—and I could tell he wanted to interact. I didn't even know what happened, I just, literally, something came over me, and I started dancing like I used to in the eighties!»²⁷ Der Regisseur Judd Apatow konterte die geballte Aufmerksamkeit mit scheinbarer Gelichgültigkeit und gab vor zu telefonieren, während andere, wie Tänzer Storyboard P, Sängerin Kiah Victoria, Balletttänzerin Nancy Richer und Performancekünstlerin Radical Phoenix, die ephemere Bühne mit Freestyle-Choreographien und Acapella-Gesangseinlagen zu der ihren erklärten.

Den (kalkulierten) Höhepunkt der Performance bildete jedoch zweifelsohne die Interaktion zwischen Jay Z und Marina Abramović. Die Pionierin der Performancekunst, deren Ausnahme-Aktionen zu flächendeckender Bekanntheit geführt hatten, nahm die Herausforderung an ihr Genre an. Sie bediente sich ihrem über Jahre hinweg formulierten Vokabular an Formen und Gesten, als sie sich Schuhe und Gürtel auszog, Jay Z mit leicht ausgebreiteten Armen gegenüberstand, und, ihn nicht aus den Augen lassend, die Holzbank bestieg. Sie blieb ihrer künstlerischen Strategie auch treu, als sie, ihre Pose haltend, die Bank überschritt, sich immer näher auf den Rapper zu bewegte und, inzwischen von den übrigen Teilnehmer_innen umringt, ihre Stirn an die seine drückte, so dass sich das Performance-Duo für kurze Zeit als geballte Einheit im Kreis drehte. Abramović schien ihre eigenen, gattungsprägenden Arbeiten bewusst selbst zu

²⁵ Fred Wilson, in Guiducci 2013.

²⁶ Adam Driver, in Guiducci 2013.

²⁷ Marilyn Minter, in Guiducci 2013.

zitieren und stellt Jay Zs Performance damit in eine Gattungs-Tradition, verleiht ihr Kontext und Historizität. Zugleich stärkt sie durch den Eigenbezug erneut ihre Arbeitsweise als einzigartigen Typus und unterstreicht ihre Urheberschaft. – «It was as if she was saying, "I gave you permission to steal my act; now I am taking it back".»²⁸

Auch das Setting der Performance, ein minimalistisches Raumkonzept im White Cube der Galerie – eine Holzbank, ein kleines Podest, ein den Aktionsraum kennzeichnendes Seil – zitiert in überdeutlicher Manier die inzwischen zur Marke gewordenen Langzeitperformances Marina Abramović, allen voran ihre Blockbuster-Aktion «The Artist is Present» im MoMA im Jahre 2012. Jay Z zitiert jedoch weniger diese konkrete Performance, als das Genre der Performancekunst selbst, vereinnahmt die ästhetischen Codes der Kunstgattung und wendet sie auf sein Genre, Hip-Hop, an, legt es auf seine Ausdrucksform, das Live-Konzert, um. Zugleich erinnert das Setting an übliches Museuminventar. Dient so zum Beispiel ein solches, parallel zu den Wänden verlaufendes Seil üblicherweise dem Schutz der Kunstwerke, kennzeichnet es hier die Raummitte als Aktionsraum. Das Gros des Publikums befindet sich während der Performance hinter dem Seil an den Wänden, und damit genau gegenteilig zu üblichen Museumsbesucher_innen, die vor dem Seil stehend die dahinterliegenden Werke an der Wand betrachten. Dient eine solche Absperrung in gängigen Ausstellungskonzepten der notwendigen Distanz zwischen Mensch und Werk, so wird hier deren Überschreitung bewusst provoziert und das ansonsten der stillen Kontemplation gewidmete Möbel der Bank als Aktionsort bespielt. Diese Verschiebung steht exemplarisch für die grundlegende Strategie der Arbeit: Ästhetische Codes des Kunstbetriebs werden vereinnahmt, formale, gestische und performative Spezifika zitiert und durch subtile Veränderungen überschrieben.

Die kalkulierte Auswahl der eingeladenen Gäste und die gekonnte Inszenierung des Settings schaffen die Rahmenbedingungen für eine eindeutige Zitat-Montage der gegenwärtigen Performancekunst und des Galeriebetriebs. Diese penible (Re-)Konstruktion einer Performancesituation wird durch leichte Irritationen und Verschiebungen gestört – anstatt eines etablierten Künstlers bespielt der Rapper Jay Z den Galerieraum, anstatt einer ephemeren Kunstperformance findet hier der Dreh zu einem Musikvideo statt. Diese Störungen der täuschend echten *Kopie* sind es letztlich, die das *Original* selbst, den sogenannten Kunstbetrieb, zum Thema machen. Phänomene

²⁸ Saltz 2013

wie die Spektakularisierung von künstlerischen Aktionen, der Hype um bestimmte Institutionen und das elitäre System der Kennerschaft werden, durch ihre kalkulierte Übernahme, wieder-aufgeführt und damit zur Diskussion gestellt. Jay Z passt hierfür einen Moment der Kunstgeschichte ab, in dem die Grenzen von Hochkultur und Unterhaltungsindustrie durch formale Annäherungen auf den ersten Blick kaum noch erkennbar sind, von einer Auflösung jener Kategorien aber noch lange nicht zu sprechen ist.

3.3. Picasso Baby: Video

Ein nicht unwesentlicher Aspekt der Performance stellt ihre Funktion als Videodreharbeiten zu dem Musikvideo «Picasso Baby: A Performance Art Film» dar. Mehrere Kameramänner waren vor Ort anwesend und dokumentierten den vollständigen Performance-Tag. Regie führte dabei der mehrfach für seine Musikvideos ausgezeichnete US-amerikanische Regisseur Mark Romanek²⁹ – er kondensierte das gesammelte Filmmaterial zu einem 10 minütigen «Art Performance Film». Als Produzentin des Videos zeichnet sich RoseLee Goldberg verantwortlich, Kunsthistorikerin und Leiterin von PERFORMA (performance art organisation), New York. Das Video wurde am 2. August 2013 auf HBO erstausgestrahlt und bei den 56. Grammy Awards 2014 in der Kategorie «Best Music Video» nominiert.

«*PICASSO BABY: A Performance Art Film*» beginnt mit Aufnahmen des für die Performance vorbereiteten Galerieraums: an jeder Wand weiß grundierte Leinwände, an der Kopfseite zwei hohe Lautsprecher, parallel zu den Wänden eine Absperrung in Form eines dünnen Seils, in der Mitte des Raumes eine helle Holzbank vor einem Podest. Man sieht einen Ausstellungstext auf einer grauen Wand und einzelne gerahmte Prints von Ari Marcopoulos, dessen Fotografien im Albumbooklet von MCHG veröffentlicht wurden. Nach einigen Sekunden Stille setzt aus dem Off die Stimme Jay Zs ein, dann folgt sein Bild – er sitzt in einem Nebenraum der Galerie, trägt das Outfit, das er auch bei der Performance tragen wird (schwarze Hose, weißes Hemd, goldene Roc-A-Fella-Kette) und spricht über die neue Situation in der Galerie, den kleineren

²⁹ unter anderem: Jay Z - 99 Problems, Fiona Apple – Criminal, Madonna – Bedtime Story, Janet & Michael Jackson – Scream.

Raum, die gesteigerte Intimität. Vor der Pace Gallery sammeln sich Fans und Gäste, die Stimmung ist ausgelassen und erregt – die Türen der Galerie werden geöffnet, der White Cube füllt sich.

Während Marina Abramović in einem schwarzen Kleid aus ihrem SUV steigt und den Galerieraum betritt, spricht Jay Z im Off davon, wie die Institutionalisierung und Kommerzialisierung von zeitgenössischer Kunst eine Abspaltung derselben von der übrigen Gegenwartskultur zur Folge hatte. «When art started becoming a part of the galleries, there became a separation between culture, and even in Hip-Hop...people were almost like Art is too bourgeois». We're artists; we're alike, we're cousins. That's what's really exciting for me, bringing the worlds back together.»³⁰

Während die Tonspur des Interviews weiterläuft, werden die letzten Vorbereitungen für die Performance gezeigt. Jay Z schließt mit den Worten «I try not to have any expectations going into a performance. I try to just let it happen. Just get into the moment and, you know, whatever happens, happens,»³¹ und betritt den Ausstellungsraum und die johlende Menge, besteigt das weiße Podest in der Mitte des abgetrennten Bereichs. Er bereitet sich kurz vor und der Beat von «Picasso Baby» setzt ein. Nun folgt für die Dauer des einmal gespielten Tracks ein Zusammenschnitt aus den insgesamt sechsstündigen Performances. In einer rhythmischen und raschen Szenenabfolge werden die Reaktionen, Tanzeinlagen, Kollaborationen und Auftritte der Teilnehmer_innen, Close-Ups des Rappers selbst und Aufnahmen des applaudierenden, fotografierenden und tanzenden Publikums zu einem dichten Stimmungsbild collagiert. Das Video scheint vor allem die Bebilderung einer Atmosphäre zu verfolgen: Ausgelassenheit, Spontanität und Kreativität werden zu begrifflichen Protagonisten des Videos, ihre Ausprägungen fesselnd und mitreißend inszeniert. Das Video gibt keine Informationen über den tatsächlichen Ablauf und die Fakten der mehrteiligen Performancereihe, statt der Organisation wird hier vorrangig die Emotion dokumentiert. Prominente, attraktive und gutgelaunte Menschen bewegen sich selbstsicher und ein wenig übermütig im White Cube der Galerie, sie bilden einen tanzenden und jubelnden Zirkel um Jay Z. Dieser stellt eine Art ruhende Instanz dar, verkörpert einen charmanten, entspannten und doch konzentrierten Gastgeber der

³⁰ Jay Z, Transkription der Tonspur des Videos «Picasso Baby: A Performance Art Film», 0:45-1:02.

³¹ Ebd., 1:05-1:14.

Performance-Party; selbst wenn er bewusst zurücktritt, gilt der Fokus der Aufmerksamkeit ihm alleine.

Die letzten beiden Wörter – *Picasso, baby* – werden von Jay Z und dem Publikum gemeinsam im Chor gesprochen, die Musik endet, die Menge applaudiert, man klopft Jay Z auf die Schulter, er und Marina Abramović liegen sich in den Armen. Mit einem ersten Interview der Performancekünstlerin wird der nächste Teil des Videos eingeleitet; Aufnahmen nach der Performance – Jay Zs Abgang, kurze Stellungnahmen des nach draußen strömenden Publikums. Das Video schließt daraufhin mit der Interviewsituation, mit der es begonnen hat. Jay Z spricht über die Intensität und Authentizität von Rap, bevor er in der nächsten Szene mit seiner Limousine abfährt. Im Nachspann des Videos werden in alphabetischer Reihenfolge und mit kurzen Videoaufnahmen eine Auswahl der Teilnehmenden genannt – der tanzenden Menge so Name und Gesicht gegeben – bevor weiß auf schwarz das Verzeichnis aller Beteiligten und die Danksagung an Marina Abramović folgen.

«Picasso Baby: A Performance Art Film» entwickelt aus dem Bild- und Tonmaterial der Performancereihe eine vollkommen eigenständige Narration, die vor allem der Vermittlung von Unmittelbarkeit und der Illusion einer Einzigartigkeit dient – durch den rhythmischen Zusammenschnitt, die durchgängig konstante Grundlage des Songs und dem einheitlichen, immer gleichen Raum, werden die mehreren kurzen Performances als *eine* einzige Marathonaktion und das heterogene und eindeutig identifizierbare Publikum als *eine* gesamte Zeugenschaft inszeniert. Szenen wie die des leeren Galerieraums und der Ankunft der Gäste sowie die Sichtbarkeit des Kamerateams im Bild betonen den scheinbar dokumentarischen Charakter des Videos. Wird in gängigen Musikvideos zumeist eine Parallelrealität konstruiert und die Rahmenbedingungen des Entstehungsprozesses selbst verleugnet, wird hier die Verortung im tatsächlichen zeitlichen und örtlichen Kontext betont und die Bedingungen der Produktion in Szene gesetzt.

Betrachtet man zum Vergleich beispielsweise das Video zu Jay Zs «To The Next One» von 2009 (Regie: Sam Brown)³², so fällt bei diesem sofort dessen artifizieller Charakter und visuelle Dramatik ins Auge. In ihrer kontrastreichen schwarz-weiß Ästhetik erinnern die Bilder an Fotografien von Richard Avedon, in ihrer Rahmung an bewegte

³² Jay Z, On To The Next One [Blueprint 3, Roc-Nation / Atlantic Records 2009] Regie: Sam Brown, siehe Jay Z 2009.

Diapositiva. Objekte werden symbolhaft in Szene gesetzt – sei es eine Replik von Damien Hirsts «For the Love of God», ein schwarzer Jaguar XJ oder ein Dutzend Champagnerflaschen – und entwerfen auf kryptische und zwingende Weise die Illusion einer Welt der mysteriösen Dekadenz. Jay Z bewegt sich als Figur innerhalb dieses Kuriositätenkabinetts: er ist Erfinder und Besitzer dieses zeit- und ortlosen visuellen Systems – eine Rolle, wie sie ihm auch im Video zu «Holy Grail» (2013, Regie: Anthony Mandler)³³ zuteil wird. Schauplatz scheint hier eine verlassene Villa zu sein – hohe Räume, mächtige Säulen und alte Holztüren, ein leeres Schwimmbecken, Marmorbüsten und verstaubte Luster. Jay Z und Justin Timberlake bewegen sich in diesen Bildern des gealterten Reichtums, ohne einander je zu treffen. Durch die unbestimmbare Architektur wird eine Parallelrealität geschaffen, die unter anderem aus Bildziten der neueren und älteren Kunstgeschichte konstruiert wird³⁴: So erinnert die Konstruktion aus TV-Geräten, mit der Jay Z zum Einen die Mike Tyson Boxkampfniederlage von 1999 und später Aufnahmen von sich selbst verfolgt,³⁵ augenblicklich an Nam June Paiks Videoskulpturen (Abb. 6) oder an den «TV Set Tower» (2002/2012) von Barry McGee, einer turmartigen Installation aus TV-Bildschirmen, welche Filmaufnahmen und digitale Clips aus dem Bereich der «Street-Culture» zeigen (Abb. 7). Bei dem Gemälde an der Wand des leeren Schwimmbeckens wiederum, vor dem Jay Z in mehreren Szenen zu sehen ist³⁶, handelt es sich um eine Kopie von Merry-Joseph Blondels «Le Soleil, ou la Chute d'Ircare» von 1819 – ein Werk, mit dem der neoklassizistische Künstler die Decke des Palais du Louvre ausstatten sollte (Abb. 8). Die in helle Laken gehüllten Frauenfiguren in der großen Halle könnten im ersten Augenblick für Skulpturen gehalten werden (man denke nicht zuletzt an Giuseppe Sammartinos «Cristo Velato» (1753) in der Sansevero Kapelle, Neapel) und scheinen sich darüber hinaus auf René Magrittes «L'invention de la vie» (1928) zu beziehen, während die neben den «lebenden Skulpturen» gedeckte Festtafel zahlreiche Memento-Mori Motive aufweist. Das brennende Auto im letzten Drittel des Videos ist einerseits als Motiv mehrerer Musikvideos bekannt (vgl. Justin Timberlake: What Goes Around ... Comes Around, 2009 / Lady Gaga: Marry the Night, 2011 / Vampire Weekend: Diane Young, 2013), kann aber auch als ein Bildzitat prominenter

³³ Jay Z feat. Justin Timberlake, Holy Grail [Magnca Carta Holy Grail, Roc-A-Fella / Roc Nation / Universal 2013], Regie: Anthony Mandler, siehe Jay Z / Timberlake 2013.

³⁴ siehe dazu: Pasori 2013a.

³⁵ Jay Z / Justin Timberlake 2013, 0:13-0:23 / 0:53-1:08.

³⁶ Ebd., 0:44 (Detail), 2:50-2:54.

Beispiele der Aktionskunst gelesen werden – der Objektkünstler Arman sprengte so 1963 einen weißen Sportwagen und stellte das ausgebrannte Vehikel anschließend als Kunstwerk aus, die dänische Künstlergruppe Superflex wiederum setzte 2008 ein Auto in Brand, und hielt das Feuer in ihrem Video «Burning Car» fest. (Arman, *White Orchid*, 1963 (Abb. 9), und Superflex, *Burning Car*, 2008 (Abb. 10). Diese Rückbezüge auf das kollektive Bildgedächtnis dienen nicht ausschließlich visuellen Zwecken, sondern werden auch inhaltlich wirksam – die im Songtext behandelten Themen wie Ruhm, (Selbst)-Zerstörung und Einsamkeit werden bildhaft aufgenommen und durch die Verlinkung zu den jeweiligen Kunstwerken verstärkt.

Verfolgt nun aber ein Video wie «To The Next One» oder «Holy Grail» vor allem die Konstruktion einer autonomen, artifiziellen und abstrakten Bildrealität, erhebt «Picasso Baby: A Performance Art Film» durch seinen pseudodokumentarischen Charakter einen Anspruch auf Authentizität, Wirklichkeitstreue und Wahrhaftigkeit. Der künstlerische Eingriff und die visuelle Gestaltungen treten zu Gunsten einer scheinbar glaubwürdigen Vermittlung des konkreten Ereignisses vorerst in den Hintergrund. «We set it up as much as we could as if it were an art event; the invitations and the posters and the text on the wall. And then we sort of flipped the "on" switch and filmed what happened. I was not really controlling anything. All I was trying to do was control it as a filmmaker by monitoring the cameras and making suggestions about how to cover it. »³⁷

Anstatt einer surrealen Parallelwelt wird in *PICASSO BABY* eine minutiös kalkulierte Echtheit inszeniert, anstatt einer zeit- und ortlosen Gültigkeit wird hier der Bezug zur *realen Welt* propagandiert, womit sich sowohl der politische Anspruch als auch die kritische Rezeption drastisch verändert.

37 Mark Romanek im Interview mit Mike Hogan, Hogan / Romanek 2013.

4.0. *PICASSO BABY* in der virtuellen Öffentlichkeit

«We don't have any rules, everybody is trying to figure it out. That's why the internet is like the Wild West. The Wild Wild West. We need to write the new rules.»³⁸

Bereits die Entscheidung, *Magna Carta Holy Grail* noch vor dem offiziellen Verkaufsstart online zum Download zur Verfügung zu stellen, zeugt von der eindeutig webbasierten Strategie der Alburnmacher. Jay Z und seine Co-Produzenten versuchten so, die Weitläufigkeit, Schnelligkeit und Unmittelbarkeit des Internets für ihr Produkt wirksam zu machen. Die virtuelle Öffentlichkeit diente dabei nicht nur Marketingzwecken, sondern wurde konkret zum erweiterten Austragungsort der künstlerischen Arbeit.

4.1. Das Internet als erweiterter Austragungsort

«*Picasso Baby: A Performance Art Film*», Minute 5:25: Die Performancegäste umringen den Künstler, sie nicken im Takt, sie tanzen, jubeln und schießen Fotos; Jay Z wird zum Bild im Bild im Bild dutzender Smartphonedisplays. Bilder, die kürzeste Zeit später auf Instagram, Twitter und Facebook hochgeladen werden, Bilder, die sich viral verbreiten, Bilder, die den Ort und die Zeit des Geschehens erweitern und entgrenzen. Aus einem einmaligen Ereignis wird ein überzeitliches Phänomen, eine immaterielle Idee, das Werk wird unbegrenzt zugänglich.

Historisch gesehen gilt das Überwinden räumlicher Distanzen als grundlegende Funktion des Internets. Rechner an verschiedenen Orten sollen miteinander verbunden werden, sollen aufeinander zugreifen, Dienste nutzbar machen und Aufgaben teilen. Aus dieser Funktion heraus hat sich einer der maßgeblichen Eigenschaften des Internets entwickelt: es ist nicht begrenzt, ist weder an einen konkreten Ort, noch an eine feste Form gebunden. Das Internet ist kein bestimmtes Objekt, kein geschlossenes Ding – vielmehr ist es ein abstraktes Prinzip, eine umfassende Struktur. Die begriffliche und

³⁸ Jay Z im Samsung-Werbefilm zu *Magna Carta Holy Grail*, Jay Z / Samsung 2013 00:58-01:06.

bildliche Metapher des *Netzes* fasst das Phänomen und den Organismus *Internet* wohl nicht umsonst am besten; es ist ein virtuelles Flechtwerk aus Daten, über Verbindungspunkte geknüpft und über weite Distanzen gespannt – ein sich ausbreitendes Gewebe an Information, ein wucherndes Rhizom. «Ein Etwas und ein anderes Etwas stehen in Relation zueinander, verschwimmen nicht, sondern können isoliert und eben deshalb in Verbindung gebracht werden. Dieses Etwas kann man einen Knoten nennen, die Verbindung [...] einen Link. Aus Knoten und Verbindungen bilden sich Netze.»³⁹ Diese dezentral vernetzte Struktur scheint die Möglichkeit einer gleichfalls unhierarchischen, demokratisierten Nutzung zu bieten – Portale wie Instagram, Tumblr und Twitter vermitteln durch ihre unkomplizierte Bedienung und weite Reichweite die Illusion, Web-Inhalte direkt gestalten und die virtuelle Öffentlichkeit zur Repräsentation der eigenen Person, Meinung oder Ästhetik nutzen zu können. Die Knoten werden zu Identitäten, die Links zu Beziehungen, das Internet zum partizipativen Gesamtwerk. So bezeichnete der Kommunikationsforscher Nicholas John 2013 das Teilen (*sharing*) als grundlegende Aktivität des Web 2.0., als zentrale kulturelle Logik des Social Networks. Auf den «performativen Plattformen für kollektive Selbstdarstellung»⁴⁰ werden Posts und Photos, Rezensionen und Tweets, aber auch Emotionen und Empfindungen und ein daraus resultierendes Gemeinschaftsgefühl geteilt.⁴¹

Eben jene Partizipationskultur des Internets ist es, die sich Jay Z in seiner Arbeit zu Nutzen macht. Gilt in Museen und bei Konzerten, Filmvorführungen und Performances zumeist ein ausdrückliches Fotografie- und Filmverbot, so gab es bei den Dreharbeiten zu »Picasso Baby: A Performance Art Film« keinerlei derartige Einschränkungen.⁴² Dies hatte zur Folge, dass das Geschehen in und vor der Pace Gallery am 10.7.2013 nicht nur im offiziellen Musikvideo, sondern auch in hunderten weiteren Bildern und Videos – teilweise schon zeitgleich dokumentiert wurde. Allein auf der Plattform

³⁹ Warnke 2011, S. 99-100.

⁴⁰ Tilton 2014, S. 189.

⁴¹ siehe John 2013.

⁴² «Well, from the very beginning, part of the basic pitch was, we'll let people do social media, we'll let people Tweet about it, we'll let people take pictures. That was definitely part of the DNA of the thing, and part of what we thought would feel very of-the-moment about it. What we wanted to do was control it a little bit so that maybe it was going to be people waiting outside, you know, peeking in. And then, a la Abramović, we put up all these signs saying NO PHOTOGRAPHY INSIDE THE GALLERY. And that became a joke after about three seconds. There are 250 people in the room and 249 of them had a camera out, so we had a choice to make at that point. We could either become sort of fascist about it and say, "Oh, put your cameras away", or just go with it. And instantly everyone said let's just go with it.» Mark Romanek im Gespräch mit Mike Hogan, in: Hogan / Romanek 2013.

Instagram finden sich unter dem Hashtag «#picassobaby» über 300 Beiträge vom 10.7.2013 – bis zum heutigen Tag⁴³ finden sich unter diesem Schlagwort schon 38004 Fotos. Der Eintritts-Stempel am eigenen Handrücken, Selfies vor dem Schriftzug der Pace-Gallery, hunderte Schnappschüsse von Jay Z – diese Aufnahmen bezeugen Anwesenheit und Teilnahme, sie postulieren: «I was there.» Sie dienen jedoch nicht nur der Beglaubigung des eigenen Zugesehenseins, sondern auch der Echtheit der Aktion selbst. Die unabhängig und zuhauf geteilten Bilder machen die Performance im öffentlich-virtuellen Bewusstsein erst *wahr* – was vorerst der eigenen Profilierung der Teilnehmenden (als Teil einer distinguierten Elite) zu dienen scheint, nützt letztlich vor allem der Legitimation des Werks selbst. (Abb. 11 und 12)

Es versteht sich von selbst, dass die zuvor angesprochene «unhierarchische» Struktur des Internets in der gegenwärtigen Realität längst von institutionalisierten Schnitt- und Vermittlerstellen verdrängt wurde, die durch autoritäre Strategien das *Archiv* kontrollieren. Konzerne steuern den Informationstransfer, das Ausbreiten und Wuchern wird durch ideologische und marktwirtschaftliche Filter geregelt – Daten werden somit nicht in einem neutralen System gelagert und gesammelt, sondern autoritär *produziert*. Ähnlich solcher Verteilerstellen nimmt auch Jay Z selbst eine Sonderposition im *Sharing-Prozess* ein. Die Fotos und Beiträge werden zwar unabhängig und individuell hochgeladen und geteilt – der Umstand ihrer Verbreitung jedoch von einer zentralen Stelle kalkuliert und berechnet, sie dienen einem über-individuellen und nicht unwesentlich kommerziellen Zweck.

4.2. The Day Performance Art Died – ein *Vine* wird zum *Viral*

Manchmal aber verselbstständigt sich ein virtueller Beitrag, verlässt den durch seine Verteilerstelle intendierten Rahmen und sprengt die kalkulierten Berechnungen. Noch am selben Tag der Performance lud COMPLEX-Redaktionsleiterin Cedar Pasori unter ihrem Usernamen «CEDAR» einen 10 Sekunden langen Ausschnitt der Marina Abramović-Sequenz des Videos auf die Kurzvideo-Plattform Vine.⁴⁴ Der Rapper und

⁴³ 13.02.2015

⁴⁴ Cedar 2013.

die Künstlerin – er in weißen Sneakers, sie barfuß – bewegen sich kreisend umeinander. Er rappt und gestikuliert, sie hält die Arme leicht von sich gestreckt und scheint ihn mit festem Blick vor sich herzutreiben.

Pasoris Video wurde binnen kürzester Zeit über zweihundert Mal auf verschiedenen Plattformen geteilt. Stand es zum einen als pars pro toto symbolhaft für die gesamte Performance, entwickelte es sich andererseits zu einer autonomen Bild-Einheit – ein verkürzt und dekontextualisiert dargestellter Moment, eine absurde Szene. Das Video blieb so nicht länger eine von vielen semi-dokumentarischen Aufnahmen, sondern etablierte sich als *Viral*– einer «einzelnen kulturelle Einheit», die in vielen Kopien und durch einen Diffusionsprozess von Mensch zu Mensch rasant verbreitet wird.⁴⁵ Verlässt ein solcher virtueller Beitrag einen gewissen Rahmen an Reichweite und die Repräsentation eines *persönlichen* Erlebnisses, dann wird jener als *öffentlicher* Diskurs lesbar.⁴⁶ Im Falle von Pasoris Video formuliert sich jener Diskurs vor allem in «personalisierten Metakomentaren»⁴⁷, die das ansonsten unbearbeitete Bildmaterial begleiten und einordnen. Musikredakteurin Lindsay Zoladz schreibt so zum Beispiel am 10. Juli 2013 um 22:45 auf Twitter: «OK the video in Infinite Jest that entertains you to death has finally come and it is the Vine of Jay-Z & Marina Abramović, R.I.P. US ALL.»⁴⁸. Stephanie Theodore, Galeristin aus Brooklyn, bemerkte zu ihrem «Retweet» des Videos : «culture is over»⁴⁹ und Magda Sawon, Gründerin der Postmasters Gallery in Tribeca , twitterte unter ihrem Account «magdasawon» um 21:59: «The dream finale would be for James and Tilda to join the rapping. Performance art has died today.

⁴⁵ Jeff Hemsley und Robert Mason definieren «viral» 2013 als «a WOM-like [worth-of-mouth-like] cascade diffusion process wherein a message is actively forwarded from one person to others, within and between multiple weakly linked personal social networks, resulting in a rapid geometric increase in the number of people who are exposed to the message», und halten dabei drei Hauptmerkmale von Viralität fest: 1) Verbreitung von Mensch zu Mensch 2) eine, durch Social-Media-Plattformen noch beschleunigte, hohe Geschwindigkeit ; 3) eine große, durch die Überbrückung mehrerer unterschiedlicher Netzwerke, erreichte Reichweite. Hemsley / Mason 2013, S.44. Zwar wird ein virtueller Inhalt meist erst ab einer viel höheren Verbreitung, als sie bei dem Beispiel des vorliegenden Vines der Fall ist, *viral* genannt, doch scheint mir der Begriff hier aufgrund seiner kommunikationstheoretischen und gesellschaftlichen Implikationen dennoch angebracht und produktiv. Zur Begrifflichkeit des «Virals» siehe auch Shifman 2014, S. 56–58.

⁴⁶ Limor Shifman stellt 2014 fest, dass kulturelle Einheiten wie «Memes» oder «Virals», jene «Pfeiler einer sogenannten Partizipationsgesellschaft» trotz ihrer Verbreitung von Mensch zu Mensch explizit «allgemein gesellschaftliche Denkweisen» widerspiegeln und damit «gesellschaftlich konstruierte öffentliche Diskurse» in Gang setzen. Shifman 2014, S. 12.

⁴⁷ Ebd., S. 58.

⁴⁸ <https://twitter.com/lindsayzoladz/status/355067643650256896>, zuletzt aufgerufen am: 12.07.2015.

⁴⁹ <https://twitter.com/TheodoreArt/status/355050402489700352>, zuletzt aufgerufen am: 12.07.2015.

Bye»⁵⁰ Kurz darauf veröffentlichte das Online-Kunstmagazin HYPERALLERGIC unter dem Titel «Jay-Z raps at Marina Abramović – or the day Performance Art Died» einen Kommentar zur *PICASSO BABY* Performance und stellte auch hierfür Pasoris Video zur Visualisierung ihrer provokativen Argumentation in den Mittelpunkt.⁵¹ Auch noch Monate später zirkuliert das Video im Internet, irritiert und fasziniert das Feuilleton – so schreibt The Independent-Autorin Karen Wright am 31.05.2014: «[...] I see a toe-curling video clip filmed at the Pace Gallery in New York in which Jay-Z pulls Abramović on to a platform to rap and dance with him. Abramović, who has made her career out of being the strong body at the centre of the performance, is here a fish out of water, flapping around like an auntie dancing at her nephew's wedding with his hipster friend.»⁵²

Das zehnhundertsekündige Video entwickelte sich zu einem Instrument der Kritik, einem anschaulichem Argument einer viralen Erregung. Die Empörung und Aufruhr traf dabei weniger die konkrete Performance am 10. Juli, als generelle Tendenzen in der zeitgenössischen Performancekunst, welche in Marina Abramović für viele ihre personalisierte Entsprechung finden.

4.2.1. Exkurs: Marina Abramović - Grenzen der Glaubwürdigkeit

Das zehn Sekunden lange Vine zeigt ein stark verkürztes aber prägnantes Portrait der Künstlerin – die Geste, der Blick, die bloßen Füße, das schwarze Kleid, der lange Zopf; all diese *Codes* stehen für die *Marke* Marina Abramović, sind mit ihr unverwechselbar und weltweit berühmt geworden. Hatte sich ihr Frühwerk mit Arbeiten wie der «Freeing The Body / Freeing The Voice / Freeing the Memory-Serie»⁵³ (1975/77) oder «Lips of

⁵⁰ <https://twitter.com/magdasawon/status/355053755168866305>, zuletzt aufgerufen am: 12.07.2015. «James and Tilda» meint hierbei James Franco und Tilda Swinton, Hollywoodarsteller_innen, die in letzter Zeit durch Kunst- und Performanceaktionen öffentliche Aufmerksamkeit und heftige Kritik des Feuilletons erregt hatten.

⁵¹ Steinhauer 2014.

⁵² Wright 2014.

⁵³ In der Performance-Reihe *Freeing the Body* (1975 im Künstlerhaus Bethanien, Berlin), *Freeing the Voice* (1975 im Student Culture Center in Belgrad) und *Freeing the Memory* (1977 in einer Tübinger Galerie) setzte sich die Künstlerin mit den Grenzen ihres psychischen und mentalen Bewusstseins auseinander. Die Aktionen Sprechen, Tanzen und Schreien wurden jeweils so lange als eine Belastungsprobe des Körpers durchgeführt, bis die bewusste Kontrolle über das Gedächtnis, den Körper, die Stimme verloren, an eine vorläufige Grenze gelangt ist.

Thomas» (1975)⁵⁴ durch körperliche und mentale Grenzüberschreitungen und ritualähnliche Aufführungsformen ausgezeichnet, wird ihre gegenwärtige Werkperiode vor allem durch stark frequentierte Langzeitperformances⁵⁵ und dem Projekt «Marina Abramović Institute» (MAI)⁵⁶ geprägt.

Die Konzeption eines Instituts, das der Präsentation, Archivierung und Lehre jeder Form von Langzeit-Performance dienen soll, stieß in der öffentlichen Wahrnehmung auf heftige Kritik – die Performancekunst zu musealisieren und durch Lehrkonzepte vermittel- und erlernbar zu machen, schien vielen Kritiker_innen inkonsequent und unauthentisch.⁵⁷ Die Unberechenbarkeit und Rohheit der Performancekunst verkäme zu einem «Streichelzoo» und einem hollywoodreifen Spektakel, die Künstlerin würde ihr eigenes Frühwerk verraten und ihre Glaubwürdigkeit untergraben. Ihre aktuellen Arbeiten bewegen sich auf irritierende Weise zwischen Pop- und Hochkultur, zwischen Asketismus und Luxus, zwischen Kunstwollen und flächendeckender Berühmtheit – «if I died tomorrow, I could say that it was me who put performance art into the mainstream [...]»⁵⁸. Diese vielkritisierte Ambivalenz macht Marina Abramović zu einer so wichtigen Figur in Jay Zs Performance – durch die Kollaboration lud jener seine Arbeit nicht nur mit der ästhetischen Tradition und Bekanntheit einer Marina Abramović auf, sondern bot den Kritiker_innen auch Anlass zur wechselwirkenden Empörung. Die Zusammenarbeit der beiden medialen Schwergewichte macht explizit, wofür sie beide bereits im Vorfeld kritisiert wurden: Durch die Aufrufung von

⁵⁴ In der Performance *Lips of Thomas* (24. Oktober 1975 in der Galerie Krinzinger in Innsbruck) inszenierte die Künstlerin eine ritualähnliche Aufführung aus Selbstverletzungen und Zumutungen an den eigenen Körper (für eine ausführliche Beschreibung der Performance siehe Fischer-Lichte 2004, S. 9–30.), bis sich einzelne Zuschauer_innen aus dem Kreis des Publikums lösten und die verletzte Künstlerin von der Bühne trugen.

⁵⁵ Als besonders prominent gilt hierbei ihre Performance «The Artist is Present» (14.3. bis 31.5.2010), die Abramović im Rahmen einer Retrospektive ihres Werks im MoMA abhielt. Die Künstlerin saß dabei 736 Stunden und 30 Minuten regungslos und still im Atrium des Museums, während Besucher_innen dazu eingeladen waren, ihr gegenüber Platz zu nehmen. Die Performance erfreute sich riesiger Beliebtheit, Besucher_innen reisten aus der ganzen Welt an, campierten vor dem MoMA und gründeten Facebookgruppen wie «Sitting with Marina» oder Blogs wie «Marina Abramović made me cry». 750.000 Personen besuchten die Retrospektive, 15.000 saßen Abramović gegenüber, unter ihnen zahlreiche Prominente aus der Film-, Musik- und Kunstbranche.

⁵⁶ Marina Abramović hat für das *MIA* 2007 ein Gebäude in Hudson erworben, das – nach einer Neugestaltung durch Rem Koolhaas und OMA-Architekt Shohei Shigematsu – als multifunktionales Institut und Museum der *long durational* Performance-Kunst fungieren soll.

⁵⁷ «Once upon a time, Performance Art was synonymous with shock and danger. In contrast, the control, pedagogy and research embedded in those contracts and white lab coats come off as, to say the least, the tools of predictability. By creating a safe environment for a notoriously unsafe art (whose perilous reputation is due in no small part to Abramović herself), these measures seem designed to clamp down on the raging id of Performance Art like an equally monstrous superego.» Micchelli 2012.

⁵⁸ Cooke / Abramović 2014

Abramović positioniert sich Jay Z explizit im Feld der zeitgenössischen Kunst, während Marina Abramović ihr Werk damit zweifellos der Popindustrie öffnet.

5.0. Rezeption und Kritik

Spielt das Internet also eine entscheidende Rolle in der Verbreitung und öffentlichen Wirksamkeit der Performance, so ist auch die Online-Rezeption von entscheidender Bedeutung für das Werk. Neben live-Erfahrungsberichten, die nur wenige Minuten nach Beginn der Performance in den Sozialen Medien geteilt wurden, wurde auch in Blogs und Online-Magazinen nur Stunden nach Ende der Aktion bereits analysiert und kritisiert: diese ephemeren Medien avancierten damit zur Autorität in der Deutung des Werks und lösten damit zunächst das klassische Feuilleton ab, welches weit weniger schnell reagieren konnte. Lassen sich die zahlreichen geäußerten Meinungen zwar kaum zu einer stringenten Erzählung zusammenfassen, so kann man im Versuch einer grundsätzlichen Einteilung die Reaktionen in zwei Fraktionen unterteilen: Applaus auf der einen, reflexartige Abgrenzung auf der anderen Seite.

Letztere manifestierte sich überdeutlich in der Frage, ob Jay Zs Performance überhaupt *Kunst* sei und mit deren Maßstäben gemessen werden dürfe: «The difference between a performer and a performance artist: The former makes you at ease, and the latter doesn't. Jay-Z is a performer to the max» schreibt Sarah Nicole Prickett im Artforum und stellt neben der These, dass es nicht reiche, eine Performance in einer anerkannten Galerie zu veranstalten, um Künstler zu sein, auch die Behauptung auf, dass gerade die Zugänglichkeit und der hohe Unterhaltungswert von *PICASSO BABY* die Aktion als künstlerische Arbeit disqualifiziere.⁵⁹ Auch der bereits erwähnte *HYPERALLERGIC*-Artikel von Jillian Steinhauer stellt den formal behaupteten Kunststatus des Happenings zur Diskussion. Steinhauer vergleicht *PICASSO BABY* mit den Ausflügen der Schauspieler_innen James Franco und Tilda Swinton in die Performance-Kunst und

⁵⁹ Prickett 2013.

unterstellt den «Celebrities» dabei mangelnde Seriosität, wenig Ernsthaftigkeit und reines Interesse an Selbstdarstellung.⁶⁰

Versuche von «Quereinsteigern», künstlerische Glaubwürdigkeit im Spiel mit Institutionen und Medien zu erlangen, werden von der Kunstkritik regelmäßig abgeschmettert: die Soloshow der Sängerin Björk im MoMA⁶¹ ebenso wie die Performances des Schauspielers Shia Lebouf oder die Photographien von James Franco («not just bad but offensive»⁶²). Den Kritiker_innen geht es dabei offenbar darum, zu verhindern, dass sich Prominente in die Kunstwelt *einkaufen* können – ein Tauschhandel, welcher in der Meinung der Kunst-Puristen dem klassischen künstlerischen Werdegang entgegensteht und dabei zweifellos einem konstitutiven Elitendenken entspringt. Woran sich die Kunstkritik stößt, ist Jay Zs eigenmächtige Inkorporation des Kunstbegriffs – im Wertesystem des intellektuellen Milieus des Feuilletons zweifellos ein unangemessener Versuch der Eigen-Nobilitierung. (Kunst-)Status, so das geltende Gesetz, gewinnt man nicht durch protzige Selbstlegitimation und bewusste Mimikry, sondern dank der Absegnung einer unabhängigen Autorität; namentlich Sammler, Galeristen, Kuratoren, Kritiker – ein «Hilfssystem [...] das sich entwickelt hat, um Erfolge gegen ideologische Anästhesie einzuhandeln.»⁶³ Der Skandal liegt in der offen zur Schau gestellten Absicht und Behauptung Jay Zs, in der offensichtlichen Gemachtheit und zugleich Berechenbarkeit von *PICASSO BABY*. Die Marketing- und Erfolgsorientiertheit erregt Anstoß und wütenden Widerstand. »The shock and peril that once characterized much performance art had been co-opted by a marketing wizard, turned, as the bloggers carped, into a tool of aesthetic predictability.»⁶⁴ Die forschende, filternde und prüfende Instanz der Kunstkritik, der im klassischen Verständnis des Kunstbetriebs die Rolle des Entdeckers zukommt, lässt sich nicht durch teure Selbstbehauptungen beindrucken. Tut es dann doch einer, liegt der Vorwurf der Käuflichkeit nahe.

So stieß Jerry Saltz‘ begeisterter Erfahrungsbericht als Teilnehmer der Performance auf Skepsis und Widerstand. Sein Bekenntnis: «Ich kam als Zweifler. Ich ging begeistert.»

⁶⁰ Steinhauer 2013.

⁶¹ vgl.: Davis 2013

⁶² Sutton 2014.

⁶³ O’Doherty 1996, S. 82.

⁶⁴ Trebay 2013.

⁶⁵ kam einer Segnung Jay Zs gleich, deren Glaubwürdigkeit großteils angezweifelt wurde. So unterstellte Sarah Pricket Saltz, sich von Ruhm und Glanz des Celebrities geblendet haben zu lassen und so seine Souveränität als Kunstkritiker zu riskieren.⁶⁶

Die stark polarisierende Wirkung der Performance wird von Jay Z nicht nur in Kauf genommen, sondern scheint sogar erwünscht. Was zunächst vor Allem als erfolgreiche Marketingmaßnahme erscheint, verleiht der Performance im Weiteren auch institutions- und sozialkritische Sprengkraft. Spielte bereits in Konzeption und Ausführung der Performance die Interaktion des Publikums eine bedeutende Rolle, so setzt sich diese Strategie auch nach Ende der Aktion fort – die kontrovers diskutierte Wahrnehmung zwischen euphorischer Faszination und verurteilender Abgrenzung wird als kalkulierter Effekt zu einem Teil der Arbeit.

Es erscheint daher naheliegend, die folgende Interpretation ausgehend von den drei Hauptkritikpunkten zu bestreiten: *PICASSO BABY* soll nun unter den Schlagworten des demonstrativen Konsums, der Distinktion durch kulturelles Kapital und der Einverleibung des Kunststatus untersucht werden.

⁶⁵ Saltz 2013.

⁶⁶ Pricket 2013.

6.0 Ostentativer Reichtum und das «Bling»

«Denn es ist nicht nur sicher, daß das Begehren an und für sich überhaupt keinen Wert begründen könnte, wenn es nicht auf Hindernisse stieße: wenn jedes Begehren seine Befriedigung kampflos und restlos fände, so würde nicht nur ein wirtschaftlicher Wertverkehr nie entstanden sein, sondern das Begehren selbst wäre nie zu einer erheblichen Höhe gestiegen, wenn es sich ohne weiteres befriedigen könnte.»⁶⁷

«I'm out for presidents to represent me / say what? I'm out for dead presidents to represent me.»⁶⁸

Wie bereits festgestellt, ist die Zurschaustellung von materiellen Gütern, das «Braggadocio», das Protzen und Prahlen also, prägendes Stilmittel der Performance und des Tracks an sich: ist es im Text die Beschreibung des ostentativen Konsums, der profan-alltägliche Umgang mit der (Luxus-)Ware Kunst, so ist es in der Performance die selbstverständliche Aneignung der Mittel, ohne selbst Künstler zu sein – die implizite Selbstbehauptung Jay Zs, sich durch Ruhm und Marktpotenz im Kunstmarkt und in der Kunstszene einfach einzukaufen ist schließlich auch Dorn im Auge seiner Kritiker_innen.

Eine Analyse der Strategie des «Braggings», einer Untersuchung seines Kontexts und Herkunft, erscheint also für ein Verständnis der Performance sinnvoll. Jay Z erweitert mit seiner Geste schließlich die grundsätzliche Tendenz in der Hip-Hop Kultur, durch Geld, teure Marken, Schmuck und große Autos zu beeindrucken und zu prahlen: in zahlreichen Texten, Videos und Coverbildern dominiert der forcierte Gebrauch von Luxusgütern. Diamanten und dicke Uhren, Yachten und Autofelgen, Champagner und Goldschmuck – die Hip-Hop Kultur schuf sich eine eigene Ästhetik des Überflusses.

1999 erschien die Single «Bling Bling» als erster Track des Albums «Chopper City in the Ghetto» von Christopher Dorsey, genannt B.G. – kurz für «Baby Gangster». Gastmusiker Lil Wayne, damals 17-jährig, übernahm in der inzwischen zum Klassiker gewordenen Ode auf Konsum, Jugend und Partyexzess den Refrain. Ihm gelang mit den Zeilen «Bling bling, every time I come around yo city / Bling bling, pinky ring worth

⁶⁷ Georg Simmel, Philosophie des Geldes, Gesamtausgabe Band 6m, Frankfurt / Main, S.72.

⁶⁸ Nas, The World is yours, Illmatic, Columbia Records 1994.

about fifty / Bling bling, everytime I buy a new ride / Bling bling, Lorinsers on Yokahama tires / Bling bling»⁶⁹ nicht nur der mediale und popkulturelle Durchbruch, sondern schuf damit ein prägnantes Synonym dekadenten Konsums und dessen prahlerische Zurschaustellung im Hip-Hop. Ursprünglich stand «Bling Bling» als Ideophon für geschliffene Diamanten, beschrieb den Glitzer- und Strahleffekt und betonte damit den materiellen wie ideellen Wert der Edelsteine; bald weitete sich der Begriff jedoch auf die Umschreibung jeglicher Art von teuren, glitzernden Schmuckstücken und Accessoires (von Sonnenbrillen über Armbanduhren bis hin zu vergoldeten oder mit Schmucksteinen besetzten Zahnkronenaufsätzen) aus.

Heute hat sich «Bling bling» von seinen ursprünglichen begrifflichen Zusammenhang gelöst und wird zumeist als Inbegriff von exzessivem Tragen von Schmuck, übertriebenem Flitter, Glitzer und Protz gebraucht und damit als Zeichen ausschweifenden Reichtums und Luxus aber auch unangebrachter Dekadenz und geschmacklosen Kitschs verstanden.

Thorstein Veblen definiert 1899 in «The Theory of the Leisure Class» den demonstrativen Konsum («conspicuous consumption»), den forcierten Gebrauch von Luxusgütern als eine unmittelbare Strategie der Distinktion. Mit der schlagartigen «Vergrößerung» der Welt, erleichterten Verkehrswegen und wachsenden Städten stellt sich dringend die Frage nach Repräsentation und Bewahrung des eigenen Status. Man kennt sich kaum mehr persönlich, trifft sich nur flüchtig, der eigene Nachname oder Adelstitel verliert an Bedeutung – unmissverständliche Symbole der sozialen Stellung und wirtschaftlichen Macht müssen her.

«Um diese flüchtigen Beschauer gebührend zu beeindrucken und um unsere Selbstsicherheit unter ihren kritischen Blicken nicht zu verlieren, muss uns unsere finanzielle Stärke auf der Stirn geschrieben stehen, und zwar in Lettern, die auch der flüchtigste Passant entziffern kann.»⁷⁰

Ist dieser Geltungskonsum Ende des 19. Jahrhundert ein verzweifelter Versuch, die alte Ordnung der dominierenden Klassen zu erhalten, hat sich seine Funktion im 21. Jahrhundert verschoben. Er dient nun weniger der Stabilisierung bereits verhandelter Hierarchien, sondern wird als Möglichkeit des sozialen Aufstiegs instrumental gefasst. Thomas Hecken beobachtet in seinem Text «Triumph und Schwäche des

⁶⁹ B.G., Bling Bling, Chopper City in the Ghetto, Cash Records / Universal 1999.

⁷⁰ Veblen 1965, S. 95.

demonstrativen Luxus» (2014) in Reaktion darauf eine geradezu programmatische Unsichtbarkeit der (deutschen) Millionäre, einen Rückzug der Unternehmerfamilien in die geschützte Sphäre der Alteingesessenen, eine «Scheu vor dem (öffentlichen) Luxus»⁷¹ – man bleibt unter sich, das Prahlen und Protzen widerspricht dem unternehmerischen Arbeitsethos, gilt als unfein und vulgär. Einzig «die in despektierlicher Absicht neureich genannten Stars, Eigentümer und Manager [...] erfüllen noch bedenkenlos Veblens Gesetz.»⁷²

Der prahlerische Umgang mit Reichtum wird mit mangelndem Selbstbewusstsein und Geschmacklosigkeit gleichgesetzt – nur «neureiche» Emporkömmlinge würden ihren Besitz zur Schau stellen und sich mit Schmuck behängen. Bei den «Nouveaux Riches» – den Stars, Celebrities und Jungunternehmern – gilt das Protzen noch als Leitmotiv – nicht zuletzt im Hip-Hop «Musikvideo [...] wo sich Konsumismus, Kitsch, Misogynie, Homophobie, Selbstgerechtigkeit und offene Gewaltverherrlichung zu einem popkulturellen Unterhaltungsspektakel vermischen.»⁷³

Der wesentliche Unterschied liegt also in der Selbstverständlichkeit, reich zu sein: während bürgerliche Familien kaum Grund haben, mit ihrem Wohlstand anzugeben, so ist es für Mitglieder von marginalisierten Gruppen wesentlich wichtiger, ihre Anstrengungen und Mühen auf dem Weg zum Erfolg und den damit errungenen Reichtum zu thematisieren.

6.1. Dead Presidents: Hyperkapitalismus als Subversion

In der Metaphern-Rhetorik des Hip-Hops lässt sich dafür neben dem lautmalerischen «Bling» auch ein bildhaftes Pendant finden: «Dead Presidents».

«In the simplest semantic sense, Dead Presidents refers to presidents who have passed. In the sociolinguistic context of the United States (who reveres her past presidents with mythological devotion) and in the pragmatic discourses of hip hop culture, dead presidents has come to mean money.»⁷⁴

Als Synekdoche beschreibt «Dead Presidents» die Portraits früherer Präsidenten auf den

⁷¹ Hecken 2014, S. 182

⁷² Ebd., S. 183.

⁷³ Titton 2014, S. 191.

⁷⁴ Peterson 2006, S. 895.

US amerikanischen Dollarscheinen und meint damit Geld an sich. In seinem Text «Dead Presence. Money and Mortal Themes in Hip Hop», setzt James Peterson das Debütalbum «Paid in Full» (1986) von Eric B und Rakim an den Anfang seiner Untersuchungen zu Provenienz und Bedeutung der Redewendung.⁷⁵ Schon das Coverbild des Albums (Abb. 13) führt unmissverständlich auf das dominierende Thema der Platte hin: Vor dem Hintergrund grüner Geldnoten posieren Eric B und Rakim, weitere Scheine in den Händen haltend, in Gucci-Anzügen und Goldschmuck – «paid in full»: sie wurden voll ausbezahlt; sie haben erhalten, was ihnen zusteht.⁷⁶ Der Titelgebende, sechste Track des Albums⁷⁷ erzählt vom Weg dorthin – «Rakim's narrator [...] is the prototypical rap figure at the crossroads of lack and desire.»⁷⁸

*»Thinkin' of a master plan / this ain't nothin' but sweat inside my hand. / So I dig into my pocket all my money is spent / So I dig deeper. I'm still comin' up with lint / So I start my mission leave my residence / Thinking how I can get some dead presidents»*⁷⁹

«Paid in Full» erzählt vom «struggle»⁸⁰ schwarzer Jugendlicher, vom schwindenden Horizont an Möglichkeiten und der daraus resultierenden Überlebensstrategie aus Betrug, Diebstahl und Drogenhandel. Es erzählt aber auch von deren Überwindung und einer neuen Strategie: Rap und Hip-Hop lösen die Kriminalität ab, eröffnen neue Möglichkeiten des sozialen und wirtschaftlichen Aufstiegs. «In fact, the album [...] gestures to what was, at the time, the amazing possibility for inner-city African American men to make a decent living by recording their stories (over rudimentary musical production) on vinyl and selling them to the world.»⁸¹ Neben finanzieller Sicherheit und Wohlstand verspricht Hip-Hop vor allem Aufmerksamkeit und Anerkennung: mit Beats und Rhymes unterlegt, formiert sich eine Stimme, die nicht mehr unbeachtet bleiben kann. Die afroamerikanische Community verschafft sich

⁷⁵ Eric B / Rakim, Paid in Full (Album), New York 1986.

⁷⁶ Tatsächlich lässt sich der Titel des Album eher prophetisch bzw. als Imperativ deuten; Eric B und Rakim waren zum Zeitpunkt ihres Debütalbums noch weitgehend unbekannt. Die Hip-Hop «Industrie» selbst stand 1986 auch erst am Anfang, betrachtet man jedoch die heutigen Milliardeneträge erfolgreicher Hip-Hop Künstler, scheint die Prognose von Eric B. und Rakim goldrichtig.

⁷⁷ Eric B and Rakim, Paid in Full, Paid in Full, New York 1986.

⁷⁸ Peterson 2006, S. 895.

⁷⁹ Eric B / Rakim 1986.

⁸⁰ «That's a loaded term. It's usually used to talk about civil rights or black power [...] not the kind of nickel-and-dime, just-to-get-by struggle [...]. Our struggle wasn't organized or even coherent. There were no leaders of this "movement". There wasn't even a list of demands. Our struggle was truly a something-out-of-nothing, do-or-die situation.» Carter 2010, S. 24-25.

⁸¹ Peterson 2006, S. 896.

Gehör, sie berichtet aus Brooklyn, Compton und der Bronx, aus den Sozialbauten und von der Straße – Hip-Hop wird zum Sprachrohr und zur Kampfansage gegen den anhaltenden Rassismus. Der kommerzielle Erfolg wird dabei zu einem Akt des politischen Widerstands, die Dollarnoten-Tapete auf dem «Paid in Full» Cover ist nicht länger protzige Geschmacklosigkeit, sondern Zeichen des Protests.

«These rappers are party to a long collective memory of forefathers [...] who did not get paid, who received neither the financial success nor the critical acclaim they deserved»⁸² Die toten Präsidenten Amerikas, sie sind nicht nur Gesichter auf begehrten Scheinen, sie sind auch die Repräsentanten einer rassistischen Klassengesellschaft. Einer Gesellschaft, die in ihrem dualistischen System das Klima gebildet hat, in dem Hip-Hop seinen Ursprung findet: marginalisierte Ghettos, Arbeitslosigkeit, soziale und politische Unsichtbarkeit. Eric B, Rakim, Nas und Jay Z werden vom regierenden System ausgeklammert und vom amerikanischen Traum vergessen – der zynische Umkehrschluss lautet daher: «if living presidents won't represent me, dead ones will.»⁸³ Die spätkapitalistische Struktur der globalisierten Gesellschaft verinnerlichend, wird die Anrufung von «Dead Presidents» zu einer pointierten Antwort auf die materialistischen Bedingungen eines Landes, das seine Bevölkerung in «Habende» und «Nicht-Habende» teilt.⁸⁴

James Peterson bezeichnet Rakims «Paid in Full» als Angelpunkt des «capitalist twist» in Rap und Hip-Hop⁸⁵: war das Streben nach (finanziellem) Erfolg 1986 noch prophetisch gemeint, so löst sich die Prognose in weiterer Folge durch neue Unternehmensstrategien und Marketingformen und einer damit einhergehenden Popularisierung und Kommerzialisierung des Hip-Hops vollends ein. Aus einer Subkultur wird ein milliardenschweres Unternehmen – aus günstig aufgenommenen Rap-Songs ein Lifestyle-Phänomen, das ganz Amerika erfasst.

Mit der veränderten Struktur hat sich auch die Ausgestaltung der impliziten Gesellschaftskritik geändert – entgegen den Befürchtungen, dass der Hyperkapitalismus die politische Brisanz der Bewegung in «attractively packaged pseudo-rebellion»⁸⁶ zusammenfallen ließe, lässt sich die Kommerzialisierung des Hip-Hops selbst als Form

⁸² Swedenburg 2004, S. 583.

⁸³ Peterson 2006, S. 898.

⁸⁴ Ebd., S. 898.

⁸⁵ Ebd., S. 897.

⁸⁶ Gilroy 2000, S. 17.

des Protests lesen.

«Hip-hop may not be transgressive in the traditional banner-waving, first-raised sense, but what could be more transgressive in American culture than black achievement within the global economic arena? Global capitalism and revolution are like oil and water, but in hip-hop they're akin to Siamese twins. »⁸⁷

Derek Conrad Murray verfasst seinen Text »Hip-Hop vs. High Art. Notes on Race as Spectacle« im Jahr 2004, einem Zeitpunkt, an dem Hip-Hop längst transnationale Akzeptanz und einen wesentlichen wirtschaftlichen Anteil erreicht hat. Das «Platin-Zeitalter»⁸⁸ ist angebrochen: Rapper sind superreiche Weltstars und «Bling», Protz-Ästhetik und die «money-rules-everything-around-me mentality»⁸⁹ dominieren mehr denn je den sogenannten »Gangsta-Rap«. Murray vertritt die These, dass dabei das widerständige Potenzial der Hip-Hop Kultur nicht ausgeblendet, sondern aktualisiert wird. Beginnend beim «Braggadocio», der zunächst bildhaften Umverteilung von Vermögen und Macht, setzt sich der Protest mit der Schaffung neuer, eigener Wirtschaftsstätten innerhalb des kapitalistischen Systems fort. Mogule wie Master P., Sean «P Diddy» Combs und Shawn «Jay Z» Carter haben erfolgreiche Konzerne und Holdings aufgebaut, die die Rechte der eigenen Produktionen besitzen und verwalten. Hip-Hop ist eine Milliarden-Industrie, die Arbeitsplätze und ökonomische Machstrukturen für die schwarze Bevölkerung Amerikas schafft – «Hip Hop culture, espescially rap music, has paid folks in full since early 1980.»⁹⁰

Der Markt bietet sich der jungen afro-amerikanischen Bevölkerung als ein neoliberaler und quasi-demokratischer Ort an – «a space of detachment from the legacies of slavery or of black/white opposition.»⁹¹ «Dead Presidents» lösen hier die tatsächlichen Würden- und Entscheidungsträger ab – monetärer Reichtum wird so zu einer (oder der einzigen) realen Chance auf Anerkennung und Gleichberechtigung, ausschweifender Luxus zu einem Symbol der Überwindung repressiver Strukturen.

⁸⁷ Murray 2004, S. 5.

⁸⁸ James B. Peterson unterteilt 2006 die bisherige Genese der Hip-Hop Kultur in drei Zeitalter. 1) «Old School» verortet er in den Jahren 1979 bis 1987 – Hip-Hop formuliert sich und seine Formen in den post-industriellen Großstädten und legt so die Grundlage für die dominierenden Themen und Elemente der Kultur. 2) «The Golden Age» bricht 1987 an und dauert bis 1993 an – Hip-Hop erlangt breite kommerzielle Aufmerksamkeit – aus der Subszene wird ein Teil der Kulturindustrie, vor Allem der sogenannte «gangsta-rap» wird zum Verkaufsschlager. Schließlich diagnostiziert Peterson der Gegenwart (1994 bis heute) «The Platinum Present» – «Hip hop culture has enjoyed the best and the worst of what mass-media popularity and cultural commodification has had to offer. » Peterson 2006, S. 908.

⁸⁹ Murray 2004, S. 6.

⁹⁰ Peterson 2006, S. 896.

⁹¹ Diawara / Kolbowski 1998, S. 62.

Im Jahr 1996 nimmt auch Jay Z die toten Präsidenten in sein Rap-Vokabular auf und veröffentlicht das Album «Dead Presidents» mitsamt dem gleichnamigen Track. Darin sampelt er die berühmt gewordene Nas-Zeile «I'm out for presidents to represent me / say what? I'm out for dead presidents to represent me»⁹² und ersetzt das perplexe »say what?« mit einem emphatischen »Get Money!« – diese Differenzierung führte nicht nur zu einer (medienwirksam aufbereiteten) Auseinandersetzung zwischen Nas und Jay Z, sondern steht stellvertretend für das unvergleichliche Selbstbewusstsein, mit dem Jay Z die internationale Hip-Hop-Industrie betrat. Wie im einleitenden Kapitel bereits beschrieben, hat Shawn Carter als Produzent, Manager, Investor und CEO ein Jay Z-Imperium aufgebaut, das in dieser Größenordnung seinesgleichen sucht – 2015 schätzt das Forbes Magazin seinen Reichtum auf 56 Millionen Dollar.⁹³ Als Paradebeispiel für den «crack dealer-turned-super-popular-rapper-turned-corporate-executive»⁹⁴ ist auch er zum Exempel für ostentativen Reichtum und exzessivem Konsum geworden. Nicht zuletzt manifestiert sich dieser in seiner stetig wachsenden Kunstsammlung, die er in *PICASSO BABY*, wenn auch in fiktionalisierter Form, in «Bling»-Manier zur Schau stellt. Mit dieser Art der «Angeberei» repräsentiert Jay Z nicht nur die Umverteilung von Reichtum und Macht, sondern durchbricht damit gleichzeitig auch den Standesdünkel, das Geschmacks- und Moralverständnis der angestammten Elite. Bei jener stößt Jay Zs öffentlich gemachter Luxus – so wie der aller «Neureicher» – auf vernichtende Kritik. Jene erfolgt jedoch «notwendigerweise auf beschränkte Art: Sie wird zur puritanischen Moral- und Stilkritik (mit manchmal fremdenfeindlichen Zügen).»⁹⁵ Der provozierte Aufschrei der weißen Oberschicht also, die Jay Z der Verschwendungssucht bezichtigt, entlarvt sich als die strukturelle Gewalt eines nach wie vor rassistischen Systems: «does obtaining these things ever tip the scale?»⁹⁶ So fungiert das «Braggadocio» im doppelten Sinne als hyperbolische Kritik am Establishment – im verschwenderischen Warenfetischismus werden Etikett-Vorschriften gebrochen, die Vorurteile der sogenannten Elite vorgeführt und wissentlich erfüllt.

« [...] Hip-hop prides itself on being misunderstood; it lacks sentimentality and is not easily thwarted for moralizing efforts. Its inner-textual coding is worn as a

⁹² Nas, *The World is yours*, Illmatic, Columbia Records, 1994.

⁹³ <http://www.forbes.com/profile/jay-z/>, zuletzt aufgerufen: 12.07.2015

⁹⁴ Peterson 2006, S. 902.

⁹⁵ Hecken 2014, S. 183.

⁹⁶ Wandtext, *PICASSO BABY*, Pace Gallery Chelsea 2013.

badge of honor and functions as a generational closed system that seeks to offend and exclude.»⁹⁷

In seiner Textsammlung «Decoded» beschreibt Jay Z die Provokation und das Spiel mit der Voreingenommenheit der Rezipienten, dem eng gesteckten und oft negativen Grundverständnis von Hip-Hop als eine der grundlegenden Möglichkeiten und Qualitäten von Rap.

«Growing up as a black kid from the projects, you can spend your whole life being misunderstood, followed around department stores, looked at funny, accused of crimes you didn't commit, accused of motivation you don't have, dehumanized – until you realize, one day, it's not about you. It's about perceptions people had long before you even walked on the scene. The joke's on them because they're really just fighting phantoms of their own creation. Once you realized that, things get interesting. [...] Because that's when the reveal themselves. So many people can't see that every great rapper is not just a documentarian, but a trickster [...] it's their failure [...] or unwillingness, to treat rap like art, instead of acting like it's just a bunch of niggas reading out of their diaries.»

Zeilen wie »*marble floors, gold ceilings / Oh what a feeling - fuck it I want a billion / Jeff Koons balloons*»⁹⁸ dienen demnach nicht der reinen Prahlerei eines Einzelnen; das «Bragging» ist vielmehr ein bewusst gewähltes und in der künstlerischen und politischen Tradition des Hip-Hops fest verankertes Stilmittel.

Der Rapper, welcher zugleich Reporter und Trickster, Feldforscher und Künstler ist, unternimmt mit *PICASSO BABY* keine Inventarisierung seiner tatsächlichen Kunstsammlung, sondern schafft einen absurden Moment, in dem scheinbar sämtliche Regeln der guten Sitte außer Kraft gesetzt werden. Zu Reichtum gelangt – dies schon eine Verletzung der gängigen Güterverteilung – ordnet sich Jay Zs Erzähler nicht in die Wohlstandsgesellschaft ein, sondern macht sich über ihre Etikette, ihre Vorurteile und Ängste lustig – *PICASSO BABY* spiegelt die eigene Stigmatisierung selbstbewusst zurück.

⁹⁷ Murray 2004, S. 10.

⁹⁸ Jay Z, *Picasso Baby* 2013.

7.0 Kulturelles Kapital und sein Wert

»It's the evolution of a man. You go from like shoes and jewelry to cars and homes to traveling and now it's art.«⁹⁹

«Der materielle wie symbolische Konsum des Kunstwerks stellt eine der höchsten Manifestationen jener inneren wie äußeren «Leichtigkeit» [aisance] dar, die in Ungezwungenheit und Wohllhabenheit sich gleichermaßen bekundet.»¹⁰⁰

Was *PICASSO BABY* nun von anderen Rap-Songs unterscheidet und für die vorliegende Arbeit interessant macht, ist die Wahl des Gegenstands des «Braggadocio»: die Kunst. Auf den ersten Blick scheinen Kunstwerke in diesem Kontext vor Allem wegen ihres materiellen, finanziellen Werts von Relevanz: die Behauptung, ein unbezahlbares Gemälde zu besitzen ist zunächst genauso «Bragging» wie das Fahren von Luxusautos und das Tragen von Schmuck. Jay Z profanisiert nun einerseits die Objekte der Begierde, indem er sie in einem Atemzug mit anderen Luxusprodukten nennt, andererseits strebt *PICASSO BABY* mit seinem zur Schau gestellten Wissen um die Kunst den ultimativen Distinktionsgewinn an. Es markiert das Vordringen in eine Sphäre, die – wie die aufgebrachten Reaktionen auf die Performance (und die erwähnten anderen Versuche von Swinton und Co.) zeigen – schließlich elitärer nicht sein könnte. Kennerschaft, Wissen und ein gutes Netzwerk sind die Währung der Connaisseurs und Sammler, eine Währung, die sich durch finanziellen Reichtum allein kaum aufwiegen lässt.

Pierre Bourdieu unterscheidet in «Die feinen Unterschiede», seiner Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft von 1979, zwischen ökonomischen, sozialen und kulturellen Kapital. Das ökonomische Kapital umfasst Einkommen und Vermögen, das soziale die Beziehungen und Netzwerke. Das kulturelle Kapital wiederum gliedert sich in objektiviertes – Kulturgüter wie Kunstwerke, Bücher, Handwerk –, institutionalisiertes – Bildungsabschlüsse und akademische Titel –, und inkorporiertes kulturelles Kapital, also die Übernahme bestimmter Werte und Praktiken.

⁹⁹ Der Rapper Wale über *PICASSO BABY*, in Lynch 2013.

¹⁰⁰ Bourdieu 1982, S. 103.

7.1. Die Objekte

Kunstwerke werden also zu (objektiviertem) Kapital, zu Anlage- und Wertobjekten, Investitionen in den Distinktionsgewinn. Das Konsumieren, Sammeln und Besitzen von Kunstwerken wird zum «Ausdruck einer privilegierten Stellung innerhalb des Sozialraums»¹⁰¹. Im Jahr 1968 beschreibt Jean Baudrillard erworbene Kunstwerke als «Luxusgüter [...], an deren Besitz man sich erfreut, ohne den von ihnen gewährten Genuss und den mit ihrer Hilfe bezeugten Geschmack noch auf andere Weise beweisen zu müssen, unter die Güter also, die, [...] sozusagen zu den Statusmerkmalen der Gruppe zählen, zu der man selber gehört.»¹⁰²

Das Kunstwerk – das aus der Sphäre des Brauch- und Nutzbaren enthobene Ding schlechthin – überträgt die eigene Feinsinnigkeit, Ästhetik und Strahlkraft auf ihren Käufer; mit dem Erwerb geht neben dem finanziellen auch der gesellschaftliche und kulturelle Wert des Objekts in den Besitz des Sammlers über. Die Auseinandersetzung mit und Lektüre von Kunst ist eine distinguierte Angelegenheit der privilegierten, herrschenden Klasse, «ein Akt der Dechiffrierung oder Decodierung, der die bloß praktische oder bewusste und explizite Beherrschung einer Geheimschrift oder eines Codes voraussetzt. [...] Von Bedeutung und Interesse ist Kunst einzig für den, der die kulturelle Kompetenz, d.h. den angemessenen Code besitzt.»¹⁰³ Sich mit Kunstwerken zu umgeben, stellt somit unmittelbar die Behauptung auf, über die gefragten kulturellen Kompetenzen und den gesellschaftlichen Status zu verfügen.

Der rein materielle Wert des Kunstobjektes ist eine instabile und spekulative Größe; mehr noch als bei Luxusgütern anderer Art schwankt der Kauf-, und Verkaufspreis von Kunst enorm, er ist den Einschätzungen von Kunsthistoriker_innen, Ankäufen von Institutionen und dem Geschmack einzelner Sammler_innen unterlegen.¹⁰⁴ Der Kunstmarkt, «Epiphänomen der uralten Menschheitsträume von der quasi alchemistischen Verwandlung von Materie in Gold oder Geist»¹⁰⁵ ermittelt den Wert eines Kunstwerks in Relation – er hängt unmittelbar an einer Reihe undurchsichtiger

¹⁰¹ Bourdieu 1982, S. 104.

¹⁰² Baudrillard 2001, S. 426-427.

¹⁰³ Bourdieu 1982, S. 19.

¹⁰⁴ Für eine kritische Analyse der Preisgestaltungs- und Spekulationsstrategien des Kunstmarkts siehe Voss 2015.

¹⁰⁵ Zaunschirm 2002, S. 84.

Faktoren und Interessen und wird so zu einer autoritären Behauptung. Erwirbt man nun ein Kunstwerk um den ausgeschriebenen Preis, erwirbt man mit ihm auch diese Behauptung – man kauft das (Wert-)Urteil, die Einschätzung und Zukunftsprognose gleich mit.

Jay Zs «Cause I be going ape at the auction / Oh what a feeling, aw, fuck it, I want a trillion»¹⁰⁶ ist Abbild eines Kauf- und Spielrauschs; ein Jagdinstinkt, der sich an den Millionenbeträgen, Mitbietenden und sicherlich nicht zuletzt der Undurchsichtigkeit und damit Abenteuerlichkeit der Preisgestaltung entzündet. Wenn Brian O'Doherty 1976 den amerikanischen Materialismus als «spirituellen Hunger» beschreibt, «der in der Tiefe einer Seele wohnt, die ihre Objekte aus Nichts macht und sie niemals aufgibt» und die enge Verwandtschaft zwischen dem «self-made-man» und dem «man-made object»¹⁰⁷ feststellt, scheint diese Beobachtung für die Analyse von Jay Zs Kunst-Materialismus besonders fruchtbar. Jay Zs Karriere und sein finanzieller Erfolg sind vor Allem einer einzigen These zu verdanken: «I'm dope. Doper than you.»¹⁰⁸ Rap ist eine Kultur des Posierens und Behauptens – so wie sich Rakims Prognose «Paid in Full» später erfüllen sollte, so scheinen die Behauptungen des Hip-Hops regelmäßig als Imperativ zu fungieren und sich die Prophezeiungen von kommerziellen Erfolg und Ruhm nahezu widerstandslos zu erfüllen. Mit der Akkumulation moderner und zeitgenössischer Meister inkorporiert Jay Z nun nicht nur deren symbolischen, kulturellen Wert, sondern erwirbt auch die Behauptungen und Prognosen des elitär und komplex geführten Kunstbetriebs. Die «Objekte aus Nichts» schmücken die Villa des Überflusses und erweitern so die Akkumulation aus Luxus- und Warenobjekten nicht nur um elaborierte Distinktion und ästhetische Ausgesuchtheit, sondern auch mit der abenteuerlichen Aura von spekulativem Wert und mutiger Behauptung.

7.2. Die Sammlung

In *PICASSO BABY* werden die Kunstwerke so lange angehäuft, bis die «Mansion» des Erzählers einem hochkarätigen Museum ähnelt (*»House like the Louvre or the Tate*

¹⁰⁶ Jay Z, *Picasso Baby* 2013.

¹⁰⁷ O'Doherty 1996, S. 109.

¹⁰⁸ Carter 2010, S. 26.

Modern”¹⁰⁹) aus einzelnen Kunstkäufen wird eine Sammlung. Eine Sammlung, die einzig durch einen echten Picasso noch zu vervollständigen wäre (*«I just want a Picasso , in my casa / No, my castle»*¹¹⁰) und die als Repräsentation des Reichtums und der Kultiviertheit ihres Sammlers dienen soll. Die Kunstsammlung als Prestige-Objekt und ihre Darstellung im Bild selbst geht dabei in seiner Tradition weiter über das «Bragging» des Hip-Hops hinaus.

7.2.1. Die Kunstsammlung im Bild

«Es liegt in der Natur des Menschen, dass er seine gesammelten Schätze, ob Mode, Zeichnungen oder Gemälde, nicht allein dem privaten Vergnügen unterordnet, sondern sie zunächst einem engeren Kreis von Vertrauten präsentiert, um bei diesen Erstaunen hervorzurufen»¹¹¹ - so dienten die zu Beginn der Neuzeit als «Studiolo», als Studier- und Gelehrtenzimmer von Fürsten und Herrschern eingeführten Kunst- und Wunderkammern im Laufe der folgenden Jahrhunderte auch immer mehr der Ausstellung; naturwissenschaftliche und historische Sammlungen wurden immer größer, teils auch nach bestimmten Gesichtspunkten angelegt, und mit der zunehmenden Ablehnung von Naturalienkabinetten als unwissenschaftliche Wunderkammer rückte die reine Kunstsammlung stärker in den Fokus.

Im «Übergang von der monastisch-christlichen zur profan-humanistischen Sphäre, bei der das gesammelte Objekt auch Ausdruck von Macht und Prestige darstellt»¹¹², liegt nun auch der Ursprung der Gattung des Galeriebildes, ein seit dem 17. Jahrhundert vor allem in Flandern wiederkehrender Typus, welcher für die Sammler, die Künstler und auch für die Sammlungen selbst von großer Wichtigkeit war.

Stets lässt sich im Galeriebild ein Sammler, wohlhabender Bürger, Herrscher oder Angehöriger der Oberschicht selbst vor dem Hintergrund seiner eigenen Gemädegalerie porträtieren; Hauptaugenmerk liegt dabei in der Darstellung der Galerie selbst, welche den größten Teil dieser Interieurstücke ausfüllt. Diese wird als eine bildparallele Bilderwand gezeigt, meist die Rückwand des Saals, an welcher größtenteils real existierende und tatsächlich im Besitz des Sammlers befindliche Werke vom Boden bis zur Decke, dicht an dicht, mit dicken Rahmen voneinander getrennt

¹⁰⁹ Jay Z, Picasso Baby 2013.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Nicholls 2006, S. 19.

¹¹² Ebd., S. 18.

gehängt sind. Galeriebilder entstanden im Klima der zunehmenden Autonomie der Künste und Künstler, welche auch ein großes Maß an Selbstreferentialität mit sich brachte: Kunst zu produzieren, zu sammeln und zu betrachten wurde nicht nur immer populärer, sondern zunehmend auch Bildmotiv. Der Zeitgeschmack, Kunstgemälde zu sammeln, zu betrachten und auszustellen wurde dargestellt und brachte etwa auch die Gattung des Atelierbildes hervor, welches den Maler nicht mehr als Handwerker, sondern auch als Kunstverständigen zeigte.

Gleichzeitig aber zeugt das Galeriebild von der Tatsache, dass Größe und Qualität der Kunstsammlung zunehmend auch Gradmesser für Reichtum und Kennerschaft sein konnte – und damit zusammenhängend von dem größer werdenden Wunsch nach öffentlicher Repräsentation dieses Besitzes. Die Gemäldesammlung geht damit also von einem Ort der privaten und halböffentlichen Kontemplation über zu einer Manifestation von materiellem und vor Allem auch geistigem Besitz aus, welche mit diesen Galeriebildern auch für die Nachwelt gezeigt werden kann. «Kein anderes Genre der Malerei vermochte es, die beiden Grundbedürfnisse des neuzeitlichen Menschen nach materiellem und geistigem Besitz so unmittelbar zu veranschaulichen wie das Galeriebild»¹¹³, und kein anderes Genre koppelt dieses Bedürfnis so unmittelbar nach dem Wunsch nach dessen Repräsentation. Die durchgehende Anwesenheit des Besitzers im Gemälde dabei ist dabei das Element, welches das Prestige einer stattlichen Sammlung auf den Sammler überträgt: dieser schmückt sich so nicht mehr mit Pelz und Gold, sondern mit seinem Kunstverständnis.

Prominentes Beispiel sind die Werke von David Teniers dem Jüngeren, der zahlreiche Bilder der Sammlung Leopold Wilhelms, des habsburgischen Statthalters der spanischen Niederlande, schuf. (Abb. 14) Teniers, welcher Leopold Wilhelm selbst in Bezug auf Sammlungspolitik beriet, legte höchstes Augenmerk auf die realistische Darstellung der Gemälde, und ging dabei sogar so weit, den Namen der jeweiligen Meister auf die dargestellten Rahmen zu schreiben. Damit schaffte er es, «sowohl den jeweiligen Künstler zu ehren als auch zum Ruhm des Auftraggebers beizutragen, da viele der Namen von großer Berühmtheit waren, und dadurch den finanziellen Reichtum des Erzherzogs ebenso manifestierten wie seine intellektuell ausgerichtete Kunstkennerschaft.»¹¹⁴

¹¹³ Nicholls 2006, S. 4.

¹¹⁴ Nicholls 2006, S. 42.

326 Jahre nachdem David Teniers d. J. Leopold Wilhelm in seiner Gemäldegalerie portraitierte, zeichnet Jay Z in *PICASSO BABY* eine aktualisierte Darstellung einer ansehnlichen Kunstsammlung. Signaturen der abgemalten Meister weichen einem «Namedropping» der teuersten Künstler des gegenwärtigen Markts, eine detailreiche Darstellung einer verkürzten und symbolhaften Nennung und der erzherzogliche Auftraggeber einer Doppelfigur aus Künstler und Sammler. In Jay Z und seinem Ich-Erzähler fallen Portraitierte und Portraitierender zusammen: *PICASSO BABY* ist keine Auftragsarbeit, sondern befriedigt das eigene Ego. Dieses Ego ist dabei sowohl Sammler als auch Künstler: *PICASSO BABY* stellt nicht nur den Reichtum der Kollektion, sondern auch das eigene Schaffen aus. Beginnt der Text mit dem auratischen Ding, dem echten Picasso -Werk und der Sehnsucht nach dessen Besitz, so endet er mit der Behauptung «*I'm the modern day Pablo Picasso , baby.*»¹¹⁵. Von der eigenen Genialität und Schaffenskraft überzeugt, wird das frühere Begehren außer Kraft gesetzt – Jay Z entscheidet sich letztlich doch gegen das Ding, gegen die Sammlung fremder Objekte und für die eigene Kunst, die alles Dagewesene übertrifft.

7.3. Die Institutionen

Bereits 2011 dient Jay Z seine Kunstkenntnis- und Sammlung als Beweis seines Erfolgs und des Triumphes über rassistische Repressionen. In seiner Kollaboration mit Kanye West «Who Gon Stop Me» konstatiert er «Pablo Picasso, Rothkos, Rilkes / Graduated to the MoMA / And I did all of this without a diploma»¹¹⁶ und reflektiert damit erneut seine Herkunft aus unterprivilegierten Verhältnissen und seinem, allem zum Trotz, selbstbestimmten «Aufstieg». Ohne Schulabschluss, unterstützendes Netzwerk und gute Beziehungen hat Jay Z sich Zutritt zu den Epizentren der kulturellen und gesellschaftlichen Elite verschafft – «did all of this without a diploma». Dies verstößt naturgemäß gegen die Ordnung der kulturellen Kapitalträger, denn wie Bourdieu ausführt, fungiert «[...] der Bildungstitel überhaupt als Grundvoraussetzung für den

¹¹⁵ Jay Z, *Picasso Baby* 2013.

¹¹⁶ Kanye West, Jay Z, *Who Gon Stop Me, Watch The Throne*, Roc-A-Fella Records / Roc Nation / Def Jam Recordings 2011.

Zutritt zum Universum der legitimen Kultur.»¹¹⁷

Wollte man versuchen, Jay Z trotz allem eine der Typen der Bourdieuschen Elite zuzurechnen, kämen nur die «Männer von Welt» in Frage, die – in Abgrenzung zu den «Gelehrten», «einig in der Ablehnung, sich mit Regeln zu belasten, lediglich ihr Vergnügen als Richterinstanz gelten lassen und sich an die unzähligen winzigen Nuancen heften, die «das gewisse Etwas» und die erlesene Vollkommenheit der Lebensart ausmachen (...)»¹¹⁸

Scheint jedoch selbst für die «Männer von Welt» Motivation und Freude an der Akkumulation von Kunst die «Inkorporation der Distinktionsmerkmale und Machtsymbole in der Form natürlicher «Vornehmheit», persönlicher «Autorität» oder «Bildung»¹¹⁹, ist Jay Zs Umgang mit seiner Kunstsammlung mehr dem tatsächlichen Vergnügen und Genuss gewidmet.

Mit der Zeile «*Yellow Basquiat in my kitchen corner / Go ahead lean on that shit Blue / You own it*»¹²⁰ gibt Jay Z die Verfügung über seinen Reichtum nicht nur an seine Tochter Blue Ivy weiter («Which is about passing these objects of beauty, culture and value down through the generations – something many African Americans haven't had the good fortune to experience.»¹²¹), sondern beschreibt das Kunstwerk als eine Art Gebrauchsgegenstand, dem (wie auch in «*Bacons and turkey bacons / smell the aroma*»¹²²) vor Allem auch sinnliche Qualitäten zugesprochen werden.

Während Jay Z also in *PICASSO BABY* durch die Zurschaustellung seiner Kunstsammlung – die, zwar fiktional-überzeichnet, als stellvertretend für die tatsächlich beachtliche Sammlung des Rappers und Unternehmers gesehen werden kann – seinen gesellschaftlichen Status behauptet bzw. verteidigt, so verweigert er sich doch der «angemessenen» Form der Kontemplation und ehrenden Wertschätzung der Kunstwerke. Kommt dies im klassischen Verständnis einer Verschwendung oder sogar Zerstörung des kulturellen Kapitals gleich, generiert Jay Z daraus erneut ein Zeichen seiner Unabhängigkeit – er vereinnahmt den Kunstbetrieb, lässt sich von dessen Regeln selbst jedoch nicht beeindrucken.

¹¹⁷ Bourdieu 1982, S. 56.

¹¹⁸ Bourdieu 1982, S. 126-127.

¹¹⁹ Ebd., S. 440-441.

¹²⁰ Jay Z, *Picasso Baby*, 2013.

¹²¹ Wandtext *PICASSO BABY*, Pace Gallery 2013.

¹²² Jay Z, *Picasso Baby*, 2013.

8.0. Into the White Cube – High Art und Hip-Hop

«[...] to gain entry into the lofty white cube, hip-hop must be mellowed out and toned down for highbrow audiences.»¹²³

Die Pace Gallery in Chelsea ist eine Institution, eine fixe Größe im internationalen Kunstbetrieb. 1960 von Arne Glimcher gegründet, laufen heute unter dem Label «PACE» acht Galerien – vier in New York, eine jeweils in London, Beijing, Menlo Park und Hong Kong. Die Künstler_innenliste der Galerie ist lang, die Sammler reich und berühmt, die Eröffnungen ein heiß begehrter Treffpunkt der New Yorker High Society. Jay Zs Performance übernahm den Ausstellungsraum in 510 West 25nd Street in Chelsea im Leerstand zwischen einer Soloshow des US amerikanischen Fotografen Richard Misrach und der Sommer-Gruppenausstellung «Image and Abstraction», die unter anderem Arbeiten von Josef Albers, Sol LeWitt, Joel Shapiro und (dem ebenfalls bei *PICASSO BABY* anwesenden) Fred Wilson zeigte. *PICASSO BABY* grätscht damit in ein sowohl gängiges als auch hochkarätiges Galerieprogramm – es nimmt den White Cube ein und ordnet sich selbst in nahezu Camouflage-artiger Imitation seinem System unter. «Die weiße Zelle» ist bei Brian O'Doherty «Kunst in Potenz, der umschlossene Raum ein alchimistisches Medium.» «Was in diesem Raum abgelagert, wieder entfernt und regelmäßig ersetzt wurde»¹²⁴, wird zu Kunst erklärt. Jay Z instrumentalisiert jene Deutungshoheit des weißen Raumes – durch den Schritt in die Galerie erklärt er seine Performance zu Kunst.

8.1. Museale Repräsentation des «Anderen»

Wie Derek Conrad Murray in «Hip-Hop vs. High Art» ausführt, folgte die museale Präsentation von Hip-Hop bisher meist anderen Dynamiken. Ausgehend von einer Analyse der Ausstellung «One Planet under a Groove: Hip Hop and Contemporary Art» die 2001 zum 30 jährigen Bestehen des Bronx Museums von Lydia Yee und Franklin

¹²³ Murray 2004, S. 10.

¹²⁴ O'Doherty 1996, S. 99.

Sirmans kuratiert wurde, beschreibt Murray wesentliche Tendenzen in der Darstellung von Hip-Hop im Ausstellungsbetrieb. «One Planet Under A Groove» untersucht mit Arbeiten von 30 Künstler_innen (darunter Jean-Michael Basquiat, Keith Haring, Nikki S. Lee, Adrian Piper, und Susan Smith-Pinelo) den Einfluss von Hip-Hop auf zeitgenössische Kunst. Der ohnehin schon vage Begriff «Hip-Hop»¹²⁵ wird dabei als Lebens- und Zeitgefühl gefasst, als Arsenal an Motiven, Themen und Symbolen – ein Sammelbecken und Allgemeingut der künstlerischen Inspiration. Hip-Hop wird in der Ausstellung selbst demnach in seiner bereits verarbeiteten, durch den Filter der Kunst transformierten und ausgewählten Form gezeigt.¹²⁶ Die Rezeption der widerständigen Jugend- und Subkultur wiederum wird in ein Musterbeispiel der gängigen Ausstellungspraxis gegossen – «like most exhibitions it was insistent upon the sedated, polite contemplation and restrained etiquette that is characteristic of art viewing.»¹²⁷ Murray kritisiert «One Planet Under A Groove» – sowie die ebenfalls von Franklin Sirmans kuratierte Ausstellung «Mass Appeal: The Art Object and Hip-Hop Culture», die 2002-2003 durch Kanada tourte – für die Verwässerung und Domestizierung, für das Weichkochen und Simplifizieren der Hip-Hop Kultur für ein High-Art-Publikum. Die ausstellenden Institutionen vereinnahmten Hip-Hop als eine aufregend exotische Konstruktion des «Anderen»¹²⁸, welches die eigene Imagination befriedigen, die bildende Kunst anregen und dem Publikum ein unterhaltsames Spektakel generieren soll: «the taming of hip-hop culture for art's sake is a largely facile and superficial gesture: a gesture that is more about gimmick and spectacle than it is about good art.»¹²⁹

Seine eigene Musealisierung erfuhr Hip-Hop auch in der Ausstellung «Roots, Rhymes, and Rage» (Brooklyn Museum of Art, 2000) – hier wurden jedoch vor Allem Erinnerungsstücke ausgestellt: Albumcovers und Poster, Sweatshirts und Sneakers, Bühnenausfits und Graffiti-Skizzen. In Schaukästen, Vitrinen und Diorama-ähnlichen Bühnenbildern wurden über 400 Exponate präsentiert. Das Display erinnerte an das

¹²⁵ Hip-Hop Kultur setzt sich aus mindestens vier Anteilen zusammen: DJ-ing, MC-ing oder Rap, Graffiti und Breakdance – Rap setzte sich kommerziell durch, dadurch wird «Hip-Hop» heute oft stellvertretend für Rap gemeint, während die anderen Disziplinen in der öffentlichen Wahrnehmung und theoretischen Diskussion meist vernachlässigt werden.

¹²⁶ »Hip-Hop is all about visual agency. It fully understands the power of the visual image and its impact on ideological perceptions. The culture of high art is also well abreast of the potency of the visual, but what does it have to say about Hip-Hop? Can it say anything useful at all?« Murray 2004, S. 7.

¹²⁷ Murray 2004, S. 7.

¹²⁸ «Constructed in dialectical opposition to whiteness, the blackness that Hip-Hop enacts occupies the tenuous position of conjuring both fear and fantasy in the white imagination.» Murray 2004, S. 8.

¹²⁹ Ebd., S. 8.

eines ethnologischen Museums, die Präsentation der Artefakte und Relikte der Untersuchung einer fremden Kultur.

Die genannten Ausstellungen verfolgen zwar unterschiedliche Strategien der Visualisierung, beiden liegt jedoch dieselbe Grundstruktur zugrunde: «Hip-Hop» wird zu Ausstellungszwecken vereinnahmt und damit dem autoritär geführten System des Museums und der kulturtheoretischen Deutungshoheit Einzelner untergeordnet. Der Distinktions- und Wertgewinn, der eine kulturelle Institution verspricht, ist zugleich auch immer repressive Gewalt. Das Perfide an der vermeintlich sinnstiftenden Kraft der Institutionen ist somit, dass sowohl ein Ausschluss, als auch eine Inklusion Zeichen ihrer autoritären Macht, und Instrumente der Unterdrückung sein können. So ist die Musealisierung eines Objekts oder einer Kultur zwar im Wertesystem der westlichen Bourgeoisie eine Auszeichnung, die Verleihung der Universalie der Kunstsinnigkeit ein Akt der Wertschätzung – doch ist es zugleich immer auch eine hierarchische Vereinnahmung und diskursive Besitznahme derselben.

Hal Foster beschreibt im Jahr 1985 Pablo Picassos »Les Demoiselles d'Avignon« (Abb. 15) mit: «Figured here, to be sure, are both fear and desire of the other, but is it not desire for mastery and fear of its frustration? »¹³⁰ Was sich in Picassos Gemälde der maskierten Frauen im Bild vollzieht – die lüsterne und angstvolle Auseinandersetzung mit dem «Anderen», der Wunsch seiner Zähmung und Eroberung – wird in der von Hal Foster stark kritisierten MoMA-Ausstellung « 'Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern» (William Rubin, 1984) im großen Stil museal eingebettet. Die Ausstellung erzählt die Geschichte der Faszination und «Affinität» [affinity] der modernen Kunst zu den Artefakten sogenannter «primitiver» Kulturen, den afrikanischen Masken und ozeanischen Skulpturen des Musée Trocadero, den Fundstücke auf Reisen und Flohmärkten. In der von Hal Foster kritisierten «abstractive operation»¹³¹ wurden im MoMA nicht-westliche Objekte der modernen Kunst gegenübergestellt. Die Artefakte wurden dafür zuerst akribisch freigelegt und dekontextualisiert und dann im musealen Display und in der vergleichenden Konfrontation mit der Moderne wieder neu aufgeladen – »In this way the show confirmed the colonial extraction of the tribal work (in the guise of its redemption as

¹³⁰ Foster 1985, S. 45.

¹³¹ Ebd., S. 46.

art) and rehearsed its artistic appropriation in tradition.”¹³² Die Verleihung des Kunst-Status wird so zu einer Demonstration der konstitutiven Kraft des Museums, zum «power-knowledge play»¹³³ der kulturellen Institutionen.

Auch die PACE-Dynastie widmet sich der Aufbereitung und zugleich Kommerzialisierung nicht-westlicher Kunst – ihre Dependance «PACE PRIMITIVE» an der Upper East Side zögert nicht mit dem Gebrauch des mehr als problematischen «primitiv»-Begriffs und hat sich auf «museum quality tribal art from Africa and Oceania»¹³⁴ spezialisiert. In einer Art Synthese aus nüchternem White Cube und kolonialistischer Wunderkammer werden Masken, Figuren und skulpturale Objekte auf Sockeln und hinter Glas präsentiert, mit Decken- und Bodenspots theatral ausgeleuchtet und inszeniert. (Abb. 16) Die behauptete «Museumsqualität» bleibt dabei unbestimmt: ist damit ein kunsthistorisches Gütesiegel, ethnologische Authentizität oder die ausstellungstechnische Professionalität der kommerziellen Galerie gemeint?

Vor einem solchen Hintergrund – einer Tradition des Kunstbetriebs (und der Kunstgeschichte) aus Vereinnahmung und Umwidmung alles «Anderen» (sei es Volkskunst, Stammeskunst, Handwerk oder auch Pop-und Hip-Hop Kultur) – muss also Jay Zs Schritt in den White Cube gesehen und bewertet werden. Jay Z kehrt mit *PICASSO BABY* für einen kurzen Moment die Verhältnisse um und macht sich Ausstellungsraum und damit Kunst-Status selbst zu Eigen. Dabei bleibt es nicht bloß bei einer Behauptung – er wendet eine performative Strategie aus Mimikry, Tarnung und Spiegelung an.

8.2. Mimikry und Performativität

Julia Voss überträgt 2015 den Mimikry-Begriff der Zoologie auf den Kunstbetrieb, um zu beschreiben, wie sich öffentliche, kommerzielle und private Institutionen wechselseitig angleichen und hoffen, aus dieser Annäherung und dem damit verbundenen Verwechslungspotenzial beim verwirrten Publikum Profit zu schlagen.

¹³² Ebd., S. 47.

¹³³ Ebd., S. 47.

¹³⁴ <http://www.paceprimitive.com/index.shtml>, zuletzt aufgerufen am 16.07.2015

«Erhellend ist in dieser Hinsicht, dass Biologen bei der Mimikry von Korallenschlangen darüber streiten, wer von diesen Verwechslungen profitiert: Für ungiftige Arten könnte es von Vorteil sein, von einem Fressfeind für giftig gehalten zu werden. Für giftige Arten könnte es von Vorteil sein, wenn Beute sie für ungiftig hält. Niemand kann also mit Bestimmtheit sagen, wer wen nachahmt.»¹³⁵

Bei *PICASSO BABY* scheint auf den ersten Blick relativ klar zu sein, wer hier wen nachahmt. In akribischer Kleinstarbeit – und mit der Unterstützung einer eigenen Marketingagentur und namhaften Kunstberaterinnen – kreiert Jay Z für sein Video ein möglichst authentisches Kunstsetting. Eine prestigeträchtige und meinungsmachende Galerie wird gewählt, der Raum wird mit Museumsinventar und Wandtexten ausgestattet und die Gästeliste prominent und doch heterogen besetzt. Diese 1:1 Kopie einer gängigen Ausstellungs- und Performancesituation bleibt jedoch nicht bloße Behauptung, sondern wird tatsächlich performativ vollzogen. John Langshaw Austin führte 1962 mit seiner Sprechakttheorie «How to do things with words» (1962) den Begriff der Performativität in die Linguistik ein und meint damit durch sprachliche Äußerungen bewirkte Handlungsvollzüge. Eine «performative» Äußerung beschreibt nicht länger eine Handlung, sie selbst *ist* die Handlung.¹³⁶ Judith Butler schließlich zeigt 1990 dann vor allem die imperative Funktion performativer Sprechakte auf – «Der Ausruf der Hebamme „Ein Mädchen!“ ist demnach nicht nur als konstative Feststellung zu verstehen, sondern auch als direkter Sprechakt: „Werde ein Mädchen!“ »¹³⁷ – und betont noch einmal das transformative Potenzial eigener und fremder Sprech- und Handlungsakte. Spricht Judith Butler noch vor Allem über von *außen* an das Subjekt gerichtete Direktive und kritisiert deren Identitätsformende Macht, so verschiebt sich in Zeiten der Selbstoptimierung dieser Imperativ vermehrt ins *Innere* des Subjekts. «Fake it till you make it» schließlich, ein oftmals im Hip-Hop Jargon zu findendes Mantra, macht den performativen Behauptungsakt dann geradezu zur Pflicht. Vor diesem Hintergrund ist auch Jay Zs Performance als performativer (Sprech)-Akt zu verstehen: durch die artikulierte Behauptung, Kunst zu produzieren wird die Handlung selbst

¹³⁵ Voss 2015, S. 100-101

¹³⁶ Prominentes Beispiel Austins ist so zum Beispiel das von einem Standesbeamten ausgesprochene «Hiermit erkläre ich Sie zu Mann und Frau» – der Sprechakt des Beamten besiegelt nicht nur, sondern *macht* erst die Ehe. Siehe Austin 1976.

¹³⁷ Butler 1990, S. 25. Zur erweiternden Analyse des Performativitätsbegriffs, sei, vor allem im Kontext der Performance- und Aufführungsstudien, sei auf Erika Fischer-Lichte maßgebende Texte verwiesen, siehe Fischer-Lichte 2003 / Fischer-Lichte 2004.

schon vollzogen: Jay Z wird durch gerappte Selbstbezeichnungen und der Aufführung des Galerie-Settings zum Künstler.

8.3. Spektakel und Partizipation

Schien im Mimikry-Fall von *PICASSO BABY* auf den ersten Blick noch klar, wer hier wen nachahmt (und zu welchem Nutzen) so kommen bei einer genaueren Analyse Zweifel auf. Sind die Methoden, derer sich Jay Z bedient, wirklich originäre Strategien des Kunstbetriebs oder ging auch jenen eine kalkulierte Assimilation aus anderen Sphären zuvor? Die kreierte und aufgeführte Situation von *PICASSO BABY* als Mischung von Ausstellungseröffnung, Performance und Konzertsituation scheint sich schließlich nur daher so gut in Galeriekontext und -programm einzugliedern, weil sich auch die Kunstwelt schon deutlich an den Eventcharakter der Unterhaltungsindustrie angenähert hat: Drinks und Häppchen, musikalisches Programm und Blitzlichtgewitter dominieren jede größere Galerieeröffnung. Der gegenwärtige Kunstbetrieb adaptiert bekannte Marketingstrategien: hochbezahlte Künstler_innen sind Superstars, Blockbuster-Ausstellungen locken ihr Publikum mit großen Namen und eine Ausstellungseröffnung ist ein unterhaltsamer Szenetreff. Die Mimikry scheint hier also schon einen Schritt früher eingesetzt zu haben: Der massentauglichen Prominenz und den finanziellen Umsätzen zuliebe hat sich der Kunst- und Ausstellungsbetrieb den Gepflogenheiten, Regeln und kommerziellen Strukturen der Unterhaltungsindustrie angepasst. Der Galerieraum ist dabei nicht bloß Arena des Spektakels, sondern auch Umschlagplatz spekulativer Waren – alles steht hier zum Verkauf: Kunstwerke, Kontakte, Karrieren.

«The gallery is no longer a theater of human activity or even passivity, but an activated space where information, bodies, and money are rapidly circulated, and where this power of circulation is momentarily frozen in images and objects.»¹³⁸

John Kelseys Analyse des Galeriebetriebs liest sich nicht umsonst wie eine Aktualisierung von Debords Spektakelbegriff – «Das Spektakel ist das *Kapital* in einem

¹³⁸ Kelsey 2010, S. 19.

solchen Grad der Akkumulation, daß es zum Bild wird.»¹³⁹ – und auch Jay Zs gedoppelte Mimikry geht weit über eine rein formale Kopie des Ausstellungs-Settings hinaus: *PICASSO BABY* spiegelt die kulturelle Warenform des Spektakels wieder. Beschreibt Guy Debord das Publikum des Spektakels noch als ein rein passiv konsumierendes, das einzig und allein in dem «Getrennt-Sein» vom Spektakel selbst vereint sei, erweitert Diedrich Diederichsen in seiner Diagnose einer «Gesellschaft der Partizipation» den Spektakelbegriff um einen «Fetischismus der Lebendigkeit» und «spektakuläre Partizipation».¹⁴⁰ Er stellt in der Gegenwartskunst ein Phänomen der «Edel-Statisten» fest und meint damit die gesteigerte Anwesenheit von Menschen in künstlerischen Arbeiten, die weder als Performer_innen oder als Darsteller_innen, noch als reines Publikum identifiziert werden können. Wesentlich sei, dass die Partizipierenden dabei eine Erfahrung machen würden, die eindeutig von der Erfahrung der traditionellen, kontemplativen Versenkung in ein Werk zu unterscheiden ist. Kontemplation setze in erster Linie «rezeptive Subjektivität» und «ästhetische Disposition» voraus. Partizipation hingegen soll zu «Erfahrungen führen, die man voraussetzungslos macht. Sie beziehen sich nicht auf Skills und Vorwissen, und sie verlangen – ihrer Ideologie zufolge – nur Eigenschaften des Menschen an sich, einer natürlich immer hochgradig ideologisch definierten Menschennatur: Spieltrieb, Neugier, Sinnlichkeit, Körperlichkeit.»¹⁴¹

PICASSO BABY ordnet sich durch die persönlichen Interaktionen und der Erzeugung eines nahezu heterotopischen Aktionsraums in eine Tradition der Mitmach- und Erfahrungskunst ein, die sich historisch bis in die 1950/60er Jahre und das «ludische» Prinzip der partizipatorischen Objekte Dieter Roths oder Allen Kaprows «Environments» zurückverfolgen ließe.¹⁴² In seiner «Eventhaftigkeit» wird die «erfahrende Partizipation» zum anderen jedoch als besonderes Phänomen der Gegenwartskunst deutlich, und vollzieht sich dabei kaum wo beispielhafter als in den Performances von Marina Abramović. Will man nun Jay Zs Performance gefällige Sensationslust, Publikumsanimation und emphatischen Unterhaltungswert vorwerfen, so muss man gleichermaßen Großausstellungen und etablierte Institutionen dieser Kritik

¹³⁹ Debord 1996, S. 27.

¹⁴⁰ Diederichsen 2008, S. 256-279. Zur Partizipation und deren medialen Aufbereitung in der zeitgenössischen Kunst sei auch auf Elisabeth Fritz' Dissertation verwiesen: Fritz 2012.

¹⁴¹ Diederichsen 2008, S. 266.

¹⁴² siehe Blunck 2003 und die Ausstellung *Spielobjekte – Die Kunst der Möglichkeiten*, Museum Tinguely, 19.02.-11.05.2014 Basel.

unterziehen. Tatsächlich wirkt *PICASSO BABY* in mehrfacher Hinsicht als eine Art Indikatorlösung, in der sich Strukturen des «echten» Kunstbetriebs offenbaren. Jay Z untergräbt das geschlossene System des Kunstbetriebs indem er seine Strategien perfekt imitiert und anwendet; in seiner Rolle als «Fremdkörper» erregt er Aufmerksamkeit und wirft diese auf das Original seiner Kopie – den kommerziellen Kunstbetrieb und sein Regelwerk – zurück.

9. Update und Resümee

Zwei Jahre nach Erscheinen steht *PICASSO BABY* im Frühjahr 2015 erneut im Rampenlicht der öffentlichen Aufmerksamkeit. Zum einen wird «Picasso Baby. A Performance Art Film» im Zuge der Ausstellung «Picasso in der Kunst der Gegenwart» in den Hamburger Deichtorhallen gezeigt und Jay Z damit zum ersten Mal in einen musealen Kontext gesetzt und zum anderen machte ein am 18.5.2015 in Spike Art Quarterly veröffentlichtes Interview mit Marina Abramović die Performance erneut zum hitzig diskutierten Gesprächsthema der internationalen Medien - Abramović erklärte, an Jay Zs Performance nur im Gegenzug für eine signifikante Spende teilgenommen zu haben und äußerte gleichzeitig den Vorwurf, diese Spende nie erhalten zu haben.

Bemerkenswerterweise haben diese Ereignisse wenig mit dem eigentlichen Geschehen in der Pace Gallery zu tun, korrelieren jedoch mit jenen zwei Punkten, die in vorliegender Masterarbeit mit Nachdruck behandelt werden sollten: die Vereinnahmung durch und Abgrenzung vom Museumsbetrieb sowie die Frage nach den Mechanismen des Kunstbetriebs zwischen Authentizität und Käuflichkeit. Ein Kommentar auf diese beiden Ereignisse soll daher nun das Schlusskapitel für diese Arbeit bilden, die beiden Episoden als finale Zeugen herangezogen werden.

Am 31. 3. 2015 eröffnete in den kernsanierten Deichtorhallen »Picasso in der Kunst der Gegenwart«. Eine Ausstellung, auf Blockbuster-Erfolg hin getrimmt: Im Titel den großen Maler; Synonym der Moderne, Genie und Prominenter, Erfinder jener Tauben, Gitarren und Frauengesichter, die heute Krawatten, Postkarten und Kühlschrankschmuck zieren. In der Künstlerliste das *Who is Who* der zeitgenössischen

Kunst: Baselitz, Darboven und Kippenberger, Liechtenstein, Lassnig, Meese, Polke, Sherman und Warhol – über 200 Arbeiten von 91 Künstlerinnen und Künstlern füllen die Nordhalle, sie alle sind »aktuelle künstlerische Positionen, die von Picasso einfach nicht lassen können«¹⁴³. Sie alle haben – früher oder später – Zitate, Persiflagen und Analysen des modernen Künstlers und seiner zu Ikonen gewordenen Gemälde geschaffen, sie arbeiten sich ehrfürchtig oder beiläufig, ironisch oder selbstkritisch, zufällig oder gequält an ihm ab.

Im Entree der Halle, rechts aus dem Blick der Besucher gerückt, außerhalb des kostenpflichtigen Ausstellungsraums, wurde ein überdimensionaler HD-Flatscreen an der Wand montiert. Auf dem Bildschirm läuft »Picasso Baby: A Performance Art Film« im Loop, gedämpft (weil durch keine weiteren Lautsprecher verstärkt) wabert der Track in Dauerschleife durch die Eingangshalle.

Stand man nun zur Eröffnung im Foyer der Deichtorhallen, schien sich das High-Definition-Bild des Performance-Events auf fast unheimliche Weise zu doppeln. Eine nicht enden wollende Liste von Namen, hier auf die Frontseite der Ausstellungswand kaschiert, dort im minutenlangen Abspann des Videos, Kuratoren in schicken Anzügen, gezückte Smartphones, knallweiße Wände und Scheinwerferlicht. Pablo Picasso als Schlagwort, pointierte Referenzfigur, Synonym und Abstraktum für westliche moderne Kunst. Hier und dort bildet das verkaufsfördernde Partymotto PICASSO die Bühne für eine ritualisierte Aufführung der Hochkultur.

Stört Jay Zs protzige Angeberei und Eigen-Nobilitierung dabei die hermetische Geschlossenheit des Kunstbetriebs, ist seine dreiste Kopie ein Angriff auf Exklusivität, Elite und Einzigartigkeit von Werk, Autor und Institution, ist ein solcher Eröffnungsabend in den Deichtorhallen gewöhnlicher Alltag und ökonomische Notwendigkeit des Blockbuster-Ausstellungsbetriebs. Fast scheint es, als würden die Deichtorhallen ihre eigene Persiflage nicht nur scheinbar ungewollt ausstellen, sondern ihr auch widerstandlos zu entsprechen. Die Installation des Videos außerhalb der eigentlichen Ausstellung zeugt von einem letzten Versuch, die Deutungshoheit für sich zu beanspruchen. Während nämlich das Picasso-Maskottchen des etablierten Künstlers Maurizio Catellan (Abb. 17) innerhalb der Ausstellung die Disneyfizierung des Kunstbetriebs paraphrasieren darf, wird jener Spiegel, der Jay Z dem Kunstbetrieb vorhält, von der Ausstellung weggedreht und der Unterhaltungskünstler damit auf

¹⁴³ Luckow 2015, S. 7.

seinen Platz verwiesen.¹⁴⁴

Wird somit die Nobilitierung des Videos als »Kunstwerk« wieder relativiert, so zeigt sich dennoch, dass sich Kunstkritik und Ausstellungsbetrieb gezwungen sehen, eine Haltung zu *PICASSO BABY* einzunehmen, es zur Kenntnis zu nehmen und in die Untersuchung der aktuellen Kunstproduktion einzuordnen (bzw. bewusst auszuklammern). Der durch Text, Setting und Performancezitat behauptete, eigene Kunstanspruch Jay Zs löst sich so als selbsterfüllenden Prophezeiung ein – der provokative Versuch, Ruhm und Geld in künstlerische Authentizität zu verwandeln, scheint zu gelingen, oder zumindest schwer abzuwehren zu sein.

Marina Abramović fügte schließlich der öffentlichen Rezeption der Performance einen weiteren Puzzlestein hinzu, indem sie im Mai 2015 einen öffentlichen Schlagabtausch mit Jay Z anstieß. In einem Interview mit Spike Art Magazine-Redakteurin Kolja Reichert äußerte sie sich zu ihrer Teilnahme an der Performance und offenbarte einige Details aus der Zusammenarbeit, etwa dass die Bedingung für ihre Teilnahme eine signifikante Geldspende an ihr Institut darstellte, welche sie niemals erhalten hätte.¹⁴⁵ »I am very pissed by this, since he adapted my work only under one condition; that he would help my institute. Which he didn't [...] Then he just completely used me. And that wasn't fair. This is very different from Lady Gaga, for example, who has done great work for me. Just by having 45 million followers, she brought all these young kids into my public.«¹⁴⁶ Eine im Vorfeld getroffene Abmachung, in der ein Tausch von finanziellem Kapital gegen Medienwirksamkeit und Kunststatus versprochen wurde, bildet die Grundlage für die kurzfristige Kooperation, die Prämisse für die öffentlich gemachte, gegenseitige Anerkennung. »And in the end it was only a one-way transaction. I will never do it again, that I can say.« Marina Abramović fühlt sich um ihren Anteil betrogen – nicht das Profit-orientierte System, sondern sein scheinbarer Ausfall erregt ihre Wut.

Nur einen Tag nach Veröffentlichung des Interviews und nachdem sich mehrere Medienhäuser der Empörung über Jay Zs Vertragsbruch angeschlossen hatten, ließ Jay Zs Label Roc Nation ebenfalls über Spike Art Magazine ausrichten, dass sehr wohl eine Spende übertragen wurde, die Quittung dafür wurde über artnet.com vorgelegt: »"Thank

¹⁴⁴ Passagen diesen Kapitels sind in direkter oder abgeänderter Form der Ausstellungskritik »I JUST WANT A PICASSO« der Autorin entnommen, siehe Groß 2015.

¹⁴⁵ siehe Reichert / Abramović 2015.

¹⁴⁶ Ebd.

you for your donation, " says a receipt from the Hudson, New York institute, according to New York dealer and "Picasso Baby" video producer Jeanne Greenberg Rohatyn of Salon 94, who read parts of the document to artnet News over the phone Wednesday morning. The receipt is marked with the number W984804 and acknowledges a substantial donation, Greenberg Rohatyn said. »¹⁴⁷Das Ende des Disputes markierte eine Presseaussendung des Marina Abramović Instituts, welche die Spende erhalten hatte und angab, Abramović selbst darüber niemals informiert zu haben. «Marina Abramović was not informed of Shawn "JAY Z" Carter's donation from two years ago when she recently did an interview with Spike Magazine in Brazil. We are sincerely sorry to both Marina Abramović and Shawn "JAY Z" Carter for this, and since then we have taken to appropriate actions to reconcile this matter.»¹⁴⁸

Diese medial zwar aufgeblasene, nichtsdestotrotz jedoch bezeichnende Episode zeigt, dass Jay Z, wenn er Kunst als «Business» handelt, keineswegs Hybris vorgeworfen werden kann – vielmehr nimmt er die marktkapitalistischen Gesetze, die den Kunstbetrieb längst dominieren, in ihrer eigenen Selbstverständlichkeit an, und legt jene mit seiner Performance schließlich auch teilweise offen – während über Geld in der um Authentizität bemühten Kunstwelt selbst schließlich nur hinter vorgehaltener Hand, oder in schlecht beratenen Interviews gesprochen wird.

«When you rubbed your forehead with Jay-Z's, it seemed like an economical transaction: I grant you the right to use my piece, but in reverse you have to provide a space for my brand within your campaign», stellt Kolija Reichert im Interview vom 18.05.2015 fest – was wie eine geschäftliche Transaktion wirkte, war in der Tat eine und ist in dieser Form nicht einmal weiter ungewöhnlich, ungewöhnlich ist vielmehr, dass öffentlich darüber gesprochen wird. Um sich von Jay Z abzugrenzen, stellt Abramović die Wirtschaftlichkeit der Kooperation und ihre eigene Enttäuschung in den Vordergrund – paradox erscheint, dass die ökonomische Struktur der Zusammenarbeit selbst keinen öffentlichen Unmut erregt. Dabei kommt die Beschwerde über Jay Z schließlich unfreiwillig einer Art Selbstanzeige Marina Abramovićs gleich: sie selbst, Teil des etablierten Kunstbetriebs, ist schließlich diejenige, welche für die Teilnahme an einer Performance die Höhe der dafür bezahlten Geldsumme als Kriterium nimmt – nicht etwa künstlerische Integrität und Authentizität – und die das eigene Werk als

¹⁴⁷ Boucher 2015a.

¹⁴⁸ vgl. Boucher 2015b.

ertragreiche Marke zu vertreiben versucht. Müsste sich eine Ausstellung wie «Picasso in der Kunst der Gegenwart» in direkter Konfrontation mit Jay Zs Video eigentlich mit der Spektakularisierung der (eigenen) Museen auseinandersetzen, so provoziert der «Skandal» um Jay Zs Vertragsbruch eine Problematisierung von Tauschhandel und Käuflichkeit im Kunstbetrieb selbst.

Die vorangegangene Interpretation von *PICASSO BABY* hat bereits gezeigt, dass die Brisanz und Relevanz der mehrteiligen Arbeit nicht alleine in Text und Video, oder der eigentlichen Performance liegt, sondern in der von Raum und Werk gelösten öffentlichen Diskussion. Eine breite Wahrnehmung, entfacht von Jay Zs Behauptung, selbst Künstler zu sein, ermöglicht so nicht nur eine erneute Untersuchung von Begriffen der Hoch- und Populärkultur – *PICASSO BABY* wird vor Allem zu einer Art Blaupause des Kunstbetriebs, einem Spiegelbild seiner (unsichtbaren) Mechanismen. *PICASSO BABY* wird zur pointierten Vorlage, um Fragen der Ausschluss- und Nobilitierungsstrategien des Kunstmarkts, des kulturellen Kapitals in Ökonomie und Gesellschaft und Großbegriffe wie künstlerische Authentizität und Autonomie zu diskutieren. In vorliegender Arbeit wurde *PICASSO BABY* unter Schlagworten wie Virtualität, Hyperkapitalismus, Primitivismus, Elitismus und Spektakelkultur untersucht – dabei hat sich nicht nur deutlich die Relevanz jener Themen, sondern auch ihre zeitgemäße Umsetzung in *PICASSO BABY* gezeigt. Mit der kunsthistorischen Methodik aus Sammeln, Beschreiben, Vergleichen und Einordnen offenbarte sich die kritische und bezwingende Dimension des mehrteiligen Werkkomplexes: Über den Umweg eines auf den ersten Blick popkulturellen und rein kommerziellen Produkts liefert *PICASSO BABY* eine schonungslose Analyse des Kunstbetriebs. Jay Z inszeniert ein mediales Theaterstück, in dem alle weiteren Teilnehmer_innen zwar unfreiwillig, jedoch widerstandslos ihre Rolle erfüllen.

10. Literaturverzeichnis

Austin 1976

John L. Austin, How to do things with words [1962], Oxford 1976.

Baudrillard 2001

Jean Baudrillard, Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen (orig.: Le système des objets, Paris 1968), Frankfurt/New York 2001.

Blunck 2003

Lars Blunck, Between Object & Event. Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe, Weimar 2003.

Boucher 2015a

Brian Boucher, Jay Z Defends Himself Against Marina Abramović Accusation with Proof of Donation, www.artnet.com, 20.05.2015, <https://news.artnet.com/art-world/jay-z-defends-marina-abramovic-accusation-proof-donation-300413>.

Boucher 2015b

Brian Boucher, Self-Centered Marina Abramović Throws Her Own Staff Under Bus in Dispute with Jay Z, www.artnet.com, 21.05.2015, <https://news.artnet.com/art-world/marina-abramovic-institute-dispute-jay-z-300786>.

Bourdieu 1982

Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft (1979), Frankfurt/Main, 1982.

Butler 1990

Judith Butler, Gender Trouble, London 1990.

Carter 2010

Shawn «Jay Z» Carter, Decoded, New York / London 2010.

Davis 2015

Ben Davis, Ladies and Gentlemen, the Björk Show at MoMA Is Bad, Really Bad, www.artnet.com, 03.03.2015, <https://news.artnet.com/art-world/ladies-and-gentlemen-the-bjork-show-at-moma-is-bad-273020>.

Debord 1996

Guy Debord, Die Gesellschaft des Spektakels [La Societe du Spectacle, Paris 1967] Berlin 1996.

Diawara / Kolbowski 1988

Manthia Diawara / Silvia Kolbowski, Homeboy Cosmpolitan, in: October, Vol. 83, Cambridge / Massachusetts 1988, S. 51-70.'

Diederichsen 2008

Diedrich Diederichsen, Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation, Köln 2008.

Fischer-Lichte 2003

Erika Fischer Lichte, Performance, Inszenierung, Ritual. Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe, in: J. Martschukat / S. Patzold, Geschichtswissenschaften und «performative turn». Ritual, Inszenierung und Perfomanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit, Köln 2003, S. 33-54.

Fischer-Lichte 2004

Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, Frankfurt/Main 2004

Foster 1985

Hal Foster, The "Primitive" Unconscious of Modern Art, in: October, Vol. 34, Cambridge / Massachusetts 1985, S. 45-70.

Fritz 2012

Elisabeth Fritz, Real Life – Real People. Mediale Experimente mit ‚echten Menschen‘ in der zeitgenössischen Kunst zwischen Authentizität, Partizipation und Spektakel, phil. Diss. (ms.), Graz 2012.

Gilroy 2000

Paul Gilroy, Against Race. Imagining Political Culture beyond the Color Line, Cambridge 2000.

Guiducci 2013

Mark Giuducci, Six Degrees of Jay-Z. Meet the Artist Who shown Up for the »Picasso Baby«-Showdown, www.vogue.com, 12.Juli 2013, <http://pitchfork.com/features/take-cover/9168-jay-zs-magna-carta-holy-grail/>.

Groß 2015

Nina Lucia Groß, I JUST WANT A PICASSO, www.textem.de, 08.06.2015, <http://www.textem.de/index.php?id=2652> und in: Kultur & Gespenster Nr. 16, (in Druck) Hamburg 2015.

Hemsley / Mason 2013

Jeff Hemsley / Robert Mason, Knowledge and Knowledge Management in the Social Media Age, in: Journal of Organizational Computing and Electronic Commerce 23 (1-2), 2013, S. 138–167.

Hecken 2014

Thomas Hecken, Triumph und Schwäche des demonstrativen Luxus, in: Fette Beute. Reichtum zeigen (Kat. Ausst. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 2014/2015), Bielefeld / Berlin 2014.

John 2013

Nicholas A. John, Sharing and Web 2.0. The Emergence of a Keyword, in: New Media and Society 25, Nr. 2, Chicago 2013, S. 167-182.

Kelsey 2010

Daniel Birnbaum / Isabelle Graw (Hg.), John Kelsey, Rich Texts. Selected Writings for Art, Berlin 2010.

Linebaugh 2008

Peter Linebaugh, The Magna Carta Manifesto. Liberties and Commons for All, Berkeley 2008.

Loomis 1963

Roger S. Loomis, The Grail. From Celtic Myth to Christian Symbol, Cardiff / New York, 1963.

Luckow 2015

Dirk Luckow, Vorwort, in: Dirk Luckow (Hg.), Picasso in der Kunst der Gegenwart (Kat. Ausst. Deichtorhallen Hamburg 2015), Köln 2015, S. 7 -11.

Lynch 2013

Matthew Lynch, Jay-Z Goes Performance Artist for Latest Video, in WWD.com,

11.07.2013, <http://wwd.com/eye/parties/jay-z-goes-performance-artist-for-latest-video-7050611/>.

Micchelli 2012

Thomas Micchelli, The End of Performance Art as We Know It, [www.hyperallergic.com](http://hyperallergic.com/51300/the-end-of-performance-art-as-we-know-it/), 12.05.2012, <http://hyperallergic.com/51300/the-end-of-performance-art-as-we-know-it/>.

Murray 2004

Derek Conrad Murray, Hip-Hop vs. High Art. Notes on Race as Spectacle, in: Art Journal, Vol. 63, No. 2, 2004, S. 4-19.

Nicholls 2006

John Anthony Nicholls, Das Galeriebild im 18. Jahrhundert und Johann Zoffanys «Tribuna», phil. Diss., Bonn 2006.

O'Doherty 1996

Brian O'Doherty, In der weißen Zelle [Inside the White Cube, San Francisco 1976], Wolfgang Kemp (Hg.), Berlin 1996

Pasori 2013

Cedar Pasori, 6 Art References in Jay Z's "Holy Grail" Video, in: Complex, 30.08.2013, <http://www.complex.com/style/2013/08/holy-grail-art-references/>.

Peterson 2006

James Peterson, Money and Mortal Themes in Hip Hop Culture, in: Callaloo, Vol. 29, No.3, Hip-Hop Music and Culture, Baltimore 2006

Pricket 2013

Sarah Pricket, Money, Cash, Picassos, www.artforum.com, 07.12.2013, <http://artforum.com/diary/id=41957>.

Saltz 2013

Jerry Saltz, »Picasso Baby« Live. Jay Z batteln, www.monopol.de, 12.07.2013, <http://archiv.monopol-magazin.de/blogs/der-kritiker-jerry-saltz-blog/2013159/Jay-Z-in-der-Pace-Gallery-Picasso-Baby.html>.

Scott 1998

Peter Dale Scott, Cocaine Politics. Drugs, Armies and the CIA in Central America, 1998.

Shifman 2014

Limor Shifman, Meme. Kunst, Kultur und Politik im digitalen Zeitalter [Memes in Digital Culture, Cambridge / Massachusetts 2014] Berlin 2014.

Simmel 1989

Georg Simmel, Philosophie des Geldes (1900), in: Georg Simmel Gesamtausgabe, Band 6m, Frankfurt / Main 1998.

Steinhauer 2014

Jillian Steinhauer, Jay-Z Raps at Marina Abramović, or the Day Performance Art Died, www.hyperallergic.com, 10.07.2013, <http://hyperallergic.com/75293/jay-z-raps-at-marina-abramovic-or-the-day-performance-art-died/>.

Sutton 2014

Benjamin Sutton, Why James Franco's Cindy Sherman Homage at Pace Is Not Just Bad But Offensive, www.artnet.com, 22.04.2014, <https://news.artnet.com/art-world/why-james-francos-cindy-sherman-homage-at-pace-is-not-just-bad-but-offensive-11107>.

Swedenburg 2004

Ted Swedenburg, Homies in the Hood. Rap's Commodification of Insubordination, in: Mark A. Neal / Murray Forman (Hg.), That's the Joint. The Hip Hop Studies Reader, New York 2004, S. 579-591.

Titton 2014

Monika Titton, #Rich. Zur medialen Inszenierung von Luxus und Reichtum in Instagram und im Reality-Fernsehen (Kat. Ausst. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 2014/2015), Bielefeld / Berlin 2014.

Trebay 2013

Guy Trebay, Jay-Z Is Rhyming Picasso and Rothko, www.nytimes.com, 12.07.2013, <http://www.nytimes.com/2013/07/14/fashion/jay-z-is-rhyming-picasso-and-rothko.html>.

Veblen 1965

Thorstein Veblen, Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der

Institutionen [The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions, New York 1899] Köln / Berlin 1965.

Voss 2015

Julia Voss, Hinter weißen Wänden. Behind the White Cube, Berlin 2015.

Warnke 2011

Martin Warnke, Theorien des Internet, Hamburg 2011

Webb 1998

Gary Webb, Dark Alliance. The CIA, The Contras and the Crack Cocaine Explosion, 1998.

Zaunschirm 2002

Thomas Zaunschirm, Die Kunst Geld zu machen in: Schweizerische Nationalbank (Hg.) Geld und Wert. Das letzte Tabu (Ausst. Kat. expo.02, Arteplage Biel, Pavillon der Schweizerischen Nationalbank, Biel 2002), Zürich 2002.

Interviews

Cooke / Abramović 2014

Rachel Cooke, Marina Abramović: "This piece is deeper and more profound than anything I've ever done before". The performance artist reflects on her marathon Serpentine show, not being marriage material and her legacy, www.guardian.com, 23.08.2014, <http://www.theguardian.com/theobserver/2014/aug/23/marina-abramovic-512-hours-serpentine>.

DeCurtis / Jay Z 2012

Anthony de Curtis, Not a Businessman ... A Business, Man, www.menshealth.com, <http://www.menshealth.com/celebrity-fitness/not-a-business-man>.

Dombal / Marcopoulos 2013

Ryan Dombal, Interview with Ari Marcopoulos, www.pitchfork.com, 12. Juli 2013, <http://pitchfork.com/features/take-cover/9168-jay-zs-magna-carta-holy-grail/>.

Hogan / Romanek 2013

Mike Hogan / Mark Romanek, 'Picasso Baby' Director, Says New Jay Z Film

Documents A 'Tsunami Of Joyfulness', [www.huffingtonpost.com](http://www.huffingtonpost.com/2013/08/01/mark-romanek-picasso-baby_n_3683437.html), 01.08.2013,
http://www.huffingtonpost.com/2013/08/01/mark-romanek-picasso-baby_n_3683437.html.

Lowe / Jay Z 2013

BBC Radio 1's Zane Lowe Speaks to Jay-Z about 'Magna Carta... Holy Grail', 15.07.2013, <http://hypetrak.com/2013/07/bbc-radio-1s-zane-lowes-speaks-to-jay-z-about-magna-carta-holy-grail-part-1/>.

Reichert / Abramović 2015

Kolija Reichert, »I Will Never Do It Again«. Marina Abramović is disappointed by Jay Z, www.spikeartmagazine.com, 18.05.2015,
<http://www.spikeartmagazine.com/en/articles/i-will-never-do-it-again>

Wright / Abramović 2014

Karen Wright, Marina Abramović. The grandmother of performance art on her 'brand', growing up behind the Iron Curtain, and protégé Lady Gaga, [www.independent.com](http://www.independent.co.uk/news/people/profiles/marina-abramovi-the-grandmother-of-performance-art-on-her-brand-growing-up-behind-the-iron-curtain-and-protg-lady-gaga-9449301.html), 31.05.2014, <http://www.independent.co.uk/news/people/profiles/marina-abramovi-the-grandmother-of-performance-art-on-her-brand-growing-up-behind-the-iron-curtain-and-protg-lady-gaga-9449301.html>.

11. Musik- und Videoverzeichnis

Eric B / Rakim 1986

Eric B / Rakim, Paid in Full, Paid in Full, Zakia/4th & Broadway Records 1986.

B.G. 1999

B.G., Bling Bling, Chopper City in the Ghetto, Cash Records / Universal 1999.

Cedar 2013

Cedar, Marina Abramovic and Jay Z on Stage, 10.07.2013,
<https://vine.co/v/h7F6EUXatw3>.

Jay Z 2009

Jay Z, On To The Next One, Blueprint 3, Roc-Nation / Atlantic Records 2009. Video: Sam Brown (Regie), On To The Next One 2009, <https://vimeo.com/50600813>.

Jay Z / Kanye West 2011

Kanye West, Jay Z, Who Gon Stop Me, Watch The Throne, Roc-A-Fella Records / Roc Nation / Def Jam Recordings 2011.

Jay Z 2013

Jay Z, Picasso Baby, Magna Carta Holy Grail, Roc-A-Fella / Roc Nation / Universal 2013. Video: Mark Romanek (Regie), Picasso Baby. A Performance Art Film 2013, <https://vimeo.com/80930630>.

Jay Z / Justin Timberlake 2013

Jay Z feat. Justin Timberlake, Holy Grail, Magna Carta Holy Grail, Roc-A-Fella / Roc Nation / Universal 2013. Video: Anthony Mandler (Regie), Holy Grail Official Visual 2013, <https://vimeo.com/73466621>.

Jay Z / Samsung 2013

Jay-Z Magna Carta Holy Grail Complex Commercial, 06.06.2013, https://www.youtube.com/watch?v=ZNlciK_2qCA.

Nas 2004

Nas, The World is yours, Illmatic, Columbia Records 1994.

12. Abbildungsverzeichnis

	Bezeichnung	Abbildungsnachweis
<i>Abb. 1</i>	Cover des Albums	www.rollingstone.com
<i>Abb. 2</i>	Domenico Lorenzi, Alpheios und Arethusa, 1568-70, Metropolitan	Ian Wardropper: European Sculpture,

	Museum New York	1400-1900, in the Metropolitan Museum of Art, S.88.
<i>Abb. 3</i>	Be Andr, Untitled, 2010, Acryl auf Leinwand, 82cm x 117cm	Website der Postboxgallery, http://postboxgallery.com/exhibitions/ be-andr-anything-but-black-and-white- 1
<i>Abb. 4</i>	Magna Carter Holy Grail in der Salisbury Cathedral	Photo: Life+Times, Quelle www.telegraph.co.uk
<i>Abb. 5</i>	Basquiat, Charles The Fist, 1982, Öl auf Leinwand, 198cm x 158 cm	Emmerling, Leonhard: Jean-Michael Basquiat 1960-1988, Köln 2007, S. 27.
<i>Abb. 6</i>	Nam June Paik, Electronic Superhighway, Continental US, Alaska, Hawaii, 1995, American Art Museum	Wikimedia Commons, Aufnahme von Benutzer «Libjbr»
<i>Abb. 7</i>	Barry McGee, TV Set Tower, 2002/2012, Installationsansicht ICA Boston 2013	Twelve21 Gallery, www.twelve21gallery.com
<i>Abb. 8</i>	Merry-Joseph Blondel, Le Soleil ou la Chute d'Icare, 1819, Musee du	Wikimedia Commons, Aufnahme von

Louvre, Paris

Benutzer «Jastrow»

- Abb. 9* Arman, White Orchid, 1963 Foto: Axel Schneider, VG Bild-Kunst, Bonn 2015
- Abb. 10* Filmstill: Superflex, Burning Car, Film, 11 Minuten, 2008 www.superflex.net/burningcar
- Abb. 11* Instagram von Cedar Pasori vom Tag der Performance, Jay Z und M. Abramovich Instagram von Cedar Pasori, 10.7.2013
- Abb. 12* Instagram von Patton Hindle vom Tag der Performance, Jay Z und Klaus Biesenbach Instagram von Patton Hindle, 10.7.2013
- Abb. 13* Cover von Eric B. & Rakim, Paid in Full, 1986 <http://genius.com/Rakim-paid-in-full-album-cover-lyrics>
- Abb. 14* Teniers d. Jüngere, Leopold Wilhelm in seiner Sammlung, Öl auf Leinwand, 70.9 × 87.6 cm, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums Wien, 1650 Website des Kunsthistorischen Museum Wien, <http://www.khm.at/>

- Abb. 15* Pablo Picasso, Les Demoiselles d'Avignon, 1907, Öl auf Leinwand, 244 x 234 cm www.MOMA.org, Bildnachweis: 2015 Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York
- Abb. 16* Promofotografie der Pace Primitive http://www.paceprimitive.com/images/viewing/Past_Exhibitions/11.jpg
- Abb. 17* Ausstellungsansicht «Picasso in der Kunst der Gegenwart», Deichtorhallen 2015: Maurizio Cattelan, Untitled (Picasso), 2000. Fiberglas, Kunststoffschaum, Stahl, Kleidung, 215.8 x 127 x 53cm. <http://daremag.de/2015/04/sichtweisen-auf-picasso/>
- Abb. 18* Jay-Z als Basquiat verkleidet, Halloween 2014 <https://news.artnet.com/in-brief/beyonce-and-jay-z-dressed-as-frida-kahlo-and-basquiat-for-halloween-152825>

*Sämtliche Online-Quellen und Videos wurden zuletzt am 01.08.2015 erfolgreich aufgerufen.

13. Abbildungen

Abbildung 1: Cover von Magna Carter Holy Grail



Abbildung 2: Domenico Lorenzo, Alpheios und Arethusa, 1568-70, Metropolitan Museum



Abbildung 3: Be Andr, Untitled, 2010, Acrylic on canvas, 82cm x 117cm

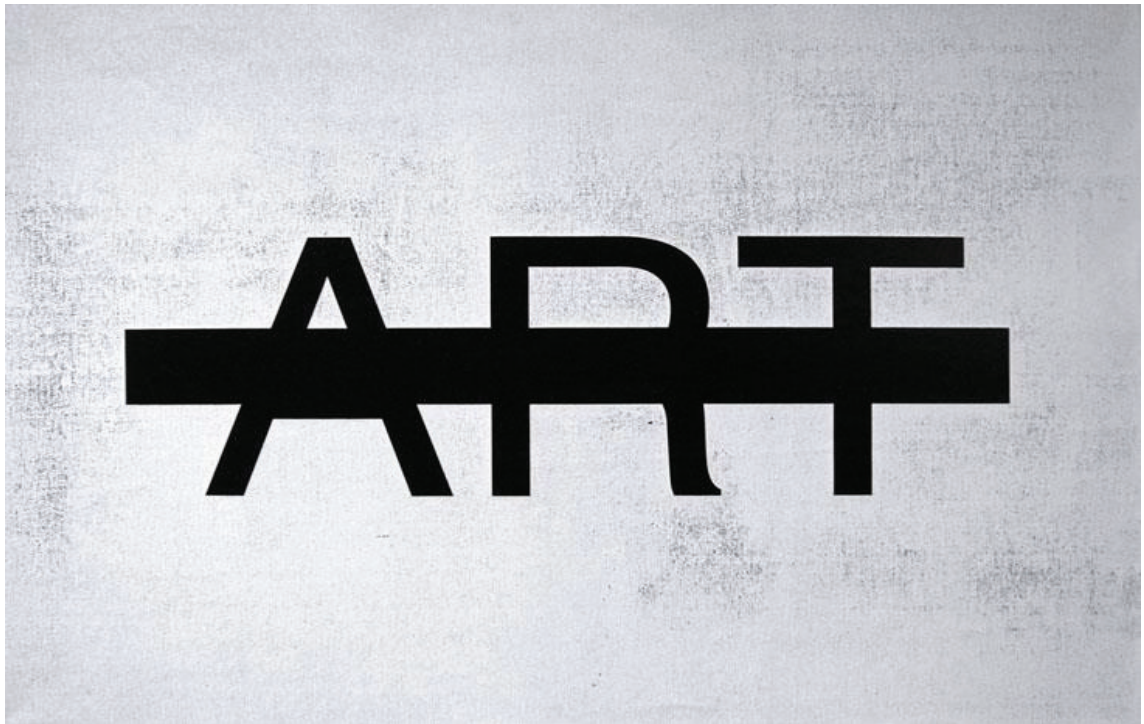


Abbildung 4: Magna Carter Holy Grail in der Salisbury Cathedral



Abbildung 5: Jean Michael Basquiat, Charles The Fist, Öl auf Leinwand, 189 cm x 158 cm



Abbildung 6: Nam June Paik, Electronic Superhighway, Continental US, Alaska, Hawaii, 1995, American Art Museum

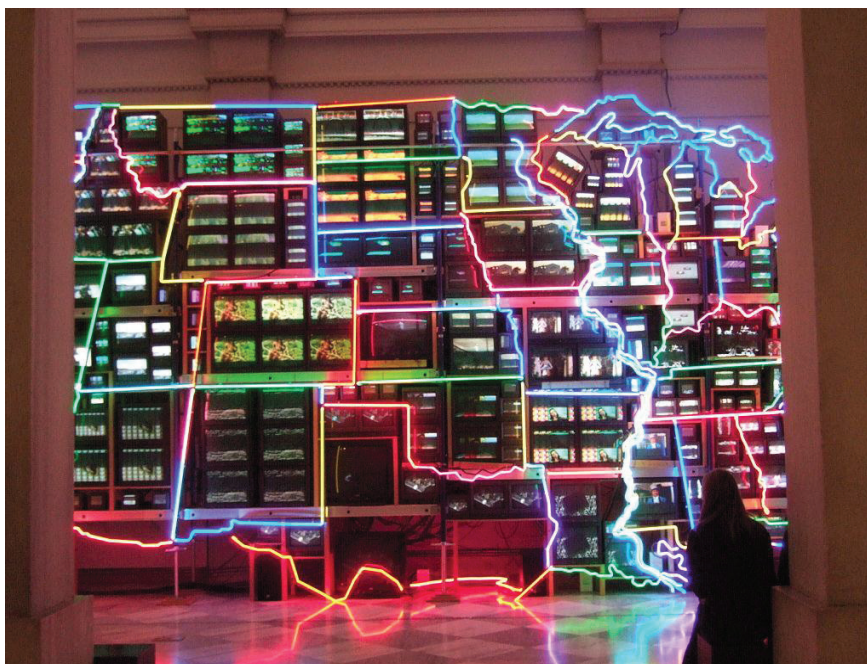


Abbildung 7: Barry McGee, „TV Set Tower“, 2002/2012, ICA Boston 2013



Abbildung 8: Merry-Joseph Blondel, Le Soleil ou la Chute d'Icare, Musée du Louvre, Paris 1819



Abbildung 9: Arman, White Orchid, 1963, Gesprengter Sportwagen auf Holzplatte montiert 250 x 510 x 130 cm



Abbildung 10: Filmstill: Superflex, Burning Car, Film, 11 Minuten, 2008.



Abbildung 11: Instagram von Cedar Pasori vom Tag der Performance, Jay Z umarmt Marina Abramović

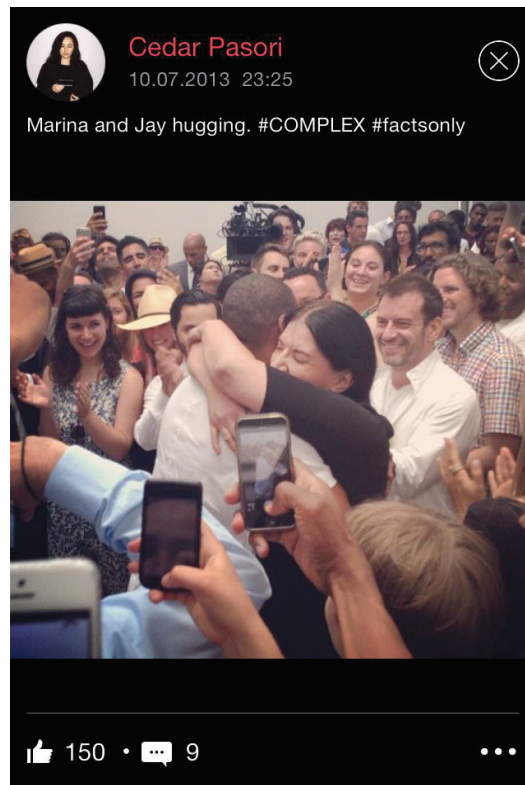


Abbildung 12: Instagram von Patton Hindle vom Tag der Performance, Jay Z und Klaus Biesenbach

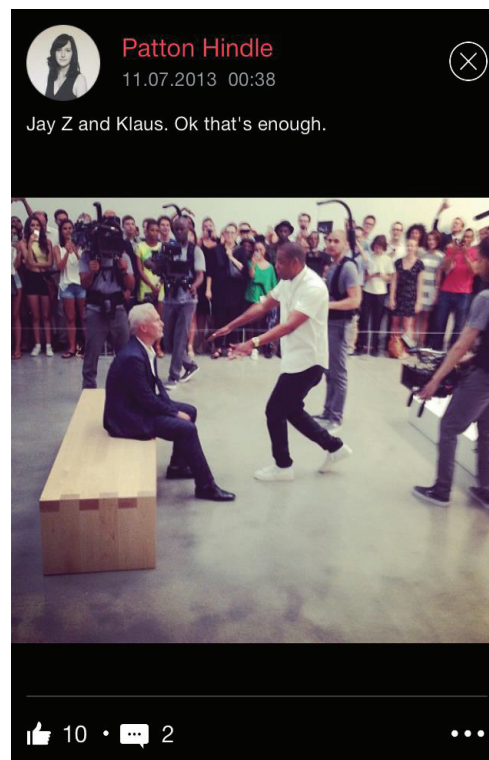


Abbildung 13: Cover von Eric B. & Rakim, Paid in Full, 1986



Abbildung 14: Teniers d. Jüngere, Leopold Wilhelm in seiner Sammlung, Öl auf Leinwand, 70.9 × 87.6 cm, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums Wien.



Abbildung 15: Pablo Picasso, Les Femmes d'Alger (O Version O), 1907, Öl auf Leinwand, 244 x 234 cm, MOMA



Abbildung 16: Promo Photographie der Pace Primitive



Abbildung 17: Ausstellungsansicht «Picasso in der Kunst der Gegenwart», Maurizio Cattelan, Untitled (Picasso), 2000. Fiberglas, Kunststoffschaum, Stahl, Kleidung, 215.8 x 127 x 53cm.



Abbildung 18: Jay-Z verkleidet als Jean Michael Basquiat, Helloween 2014



14. Abstract

Anhand des Werkkomplexes *PICASSO BABY* von Jay Z werden wechselwirkende Transformations- und Aneignungsprozesse zwischen der sogenannten Hochkultur und Phänomen wie Pop und Hip-hop diskutiert. Dafür bildet eine monografische Auseinandersetzung mit *PICASSO BABY* die Grundlage: Text, Performance und Video werden sowohl vor dem stilgeschichtlichen Hintergrund des Hip-hops als auch anhand kunsthistorischer Methodik und soziologischer Theorie beschrieben und analysiert. Begriffe wie Hyperkapitalismus, Appropriation und Spektakel öffnen die Interpretation von *PICASSO BABY* schließlich zu einer Diskussion des gegenwärtigen Kunstbetriebs, der von Jay Z als Bühne und Aktionsraum bewusst erobert und vereinnahmt wird. *PICASSO BABY* wird so als ein Kommentar auf die Warenförmigkeit und Distinktionsfunktion von Kunst und der Kommerzialisierung und dem Elitismus ihres Markts lesbar.

PICASSO BABY, a multi-media piece consisting of a hip-hop track, a performance and a video by American Rapper Jay Z, will be the center of this thesis, discussing processes of transformation and appropriation between so-called high-brow culture and phenomena like pop and hip-hop. A close, monographic study of *PICASSO BABY* is the beginning of this quest: lyrics, performance and video are examined in detail, using methods of art history and sociology as well as covering the political history of hip-hop in the analysis of the work. Terms like hypercapitalism, distinction, appropriation and spectacle will, in the end, offer an interpretation of the work as a comment on the contemporary art scene, which is entered, intruded and used by Jay Z to reveal the intensifying commercialization of the art world and the ceremonial elitism of its participants.

15. Curriculum Vitae

Name Nina Lucia Groß
Geburtsdatum 09.12.1990
Staatsbürgerschaft Österreich
Geburtsort Salzburg

Adresse Seeleiten 10, 5141 Moosdorf
E-Mail gross.nina@hotmail.de

seit 03/2013 MA Studium der Kunstgeschichte
an der Universität Wien

01/04/2014 – 30/9/2014 Erasmus Studienaufenthalt in Hamburg
am kunsthistorischen Seminar der UHH

10/2009 – 11/2012 BA Studium der Sprachkunst
an der Universität für angewandte Kunst Wien

10/2009 - 09/2010 BA Studium der Germanistik
BA Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft
an der Universität Wien

06/2009 Matura
09/2001 - 06/2009 AHS Musisches Gymnasium Salzburg