

I. Westside Gunns *Hitler Wears Hermes* und das paratextuelle Element des Plattencovers

Seit jeher spielt das visuelle Beiwerk, insbesondere das Plattencover, eine zentrale Rolle in der Vermarktung von Popmusik. So haben zwar die Digitalisierung und das Streaming von Musik die Zirkulation von Pressungen auf Vinyl und CD unbedeutender werden lassen, doch wenden Künstler:innen und Produktionsfirmen nach wie vor viel Zeit und Energie für die Gestaltung visueller Erlebniswelten auf, die zum einen das Image der Musiker:innen und zum anderen die Rezeption der Musik prägen. Aufwendig gestaltete Cover bilden einen Transferbereich zwischen musikalischer und visueller Kunst: «turning records into aesthetically designed material products with new possibilities to tie the music to a visual rhetoric».¹ Dem Vorschlag des französischen Literaturwissenschaftlers Gérard Genette folgend bildet das Albumcover ein für die Rezeption besonders prominentes paratextuelles Element der Musik, ist es doch selbst noch beim einfachen Klick auf eine digitale Verlinkung in Apps wie Spotify oder Apple Music der erste visuelle Zugangspunkt zur sich entfaltenden Klangwelt.² Wenn wir also die Songs, d. h. das Hörmaterial, eines Albums als dessen «Text» fassen, bildet das Cover samt all seiner bildlich und schriftlich vermittelten Informationen einen wesentlichen Teil seines «Paratexts», seiner, wie Genette schreibt, «vielgestaltigen Menge von Praktiken und Diskursen».³ Vor diesem Hintergrund widmet sich der folgende Beitrag einigen Arbeiten des avantgardistischen Hip-Hop-Musikers Westside Gunn und dessen ästhetischer Praxis, eine ganz bestimmte politische Ikonographie in den Paratext seiner Musik einzubinden.⁴

Zwischen 2012 und 2021 veröffentlichte der aus Buffalo, New York, stammende Westside Gunn die achteilige und mittlerweile abgeschlossene Mixtape-Serie *Hitler Wears Hermes* (HWH), die er im Jahr 2017 noch um das Mixtape *Hitler on Steroids* und 2018 um das Compilation-Album *Hitler is Dead* ergänzte. Fast alle Cover dieser Alben zieren unterschiedlich umgestaltete Porträts von Adolf Hitler. Zu sehen sind beispielsweise das Bild eines vom Musiker signierten und schief gehängten Hitler-Porträts vor Brokattapete (HWH1), Hitler als teilweise vom Musiker selbst entworfene dadaistische Collage (HWH4, Abb. 1), Hitler als schmunzelnder Messias und Hitler in einem von Aroe gestalteten Graffito (Abb. 2) nach einem mir unbekannten Originalbild (beide HWH5) und Hitler als von Isaac Pelayo gemalter Zyklop, für den das Porträt auf dem Einband des 1936 erschienenen Heftes *Adolf Hitler: Ein Mann und sein Volk* offensichtlich die Vorlage lieferte (HWH6, Abb. 3).

Auf einigen Rück- und Innenseiten sieht man zudem Fotomontagen, die Hitler lächelnd im Schulterchluss mit dem Leichtathleten Jesse Owens (HWH4) oder Hitlers Kopf auf den Bodybuilding-Körper von Arnold Schwarzenegger montiert zeigen (*Hitler on Steroids*). Die Cover der übrigen vier Teile der Serie zeigen jeweils Porträts des Künstlers, in denen das Gesicht entweder von Sturmmasken oder gepresst an-



1 Westside Gunn, *Hitler Wears Hermes 4* (2016), Albumcover, Griselda Records.



2 Westside Gunn, *Hitler Wears Hermes 5* (2017), Albumcover, Griselda Records.



3 Westside Gunn, *Hitler Wears Hermes 6* (2018), Albumcover und Schallplatte, Griselda Records.



4 John Heartfield, *Adolf, der Übermensch: Schluckt Gold und redet Blech*, 17. Juli 1932, Fotomontage, retuschiert.

liegenden Nylonstrumpfhosen unkenntlich gemacht wird. Sämtliche Cover rufen ein kurioses Arsenal ästhetischer Formsprachen und kunsthistorischer Momente auf: Dada, Surrealismus, christliche Ikonographie, politische Fotomontage, Pop Art, Camp, Modefotografie. Hinzu kommt gelegentlich der Einsatz von Frakturschrift auf den Platten und in der Listung der Songs auf den Rückseiten (Abb. 3).

Wirkung und Appeal dieser für Popmusik doch recht ungewöhnlichen (und am ehesten noch im Punk ironisch eingesetzten) Ikonographie sind so banal wie bemerkenswert, denn geht es Westside Gunn zunächst einmal um die offensichtliche ästhetische Provokation. Wenn der Teufel Prada trägt, dann trägt Hitler eben Hermès.⁵ Mit dem Habitus eines Pop-Rebellen macht sich Westside Gunn das ethisch und moralisch durchaus grenzwertig wirkende Bildmaterial zunutze, um mit voller Kraft seinem avantgardistisch grenzgängerischen Anspruch als Künstler und Musiker gerecht zu werden. Er realisiert mit der Gestaltung seiner Cover das, was bereits die Beatles der Legende nach auf dem Cover ihres *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* (1967) wollten: die Abbildung von Hitler.⁶ Er evokiert damit einen Schockeffekt, der allerdings schnell hinter einer vielschichtigen kulturellen und ästhetischen Auseinandersetzung mit der politischen Ikonographie der Hitler-Bilder vergeht. Denn so zeigen sich hier zwei deutlich komplexere und miteinander verzahnte Zugänge, die im Folgenden näher untersucht werden sollen: Zum einen wird die politische Ikonographie des Diktators schonungslos in die Logik popkultureller Ikonographie übersetzt und dort dem sich ständig vollziehenden stilistischen Wandel der Warenästhetik überlassen (II.). Zum anderen kommt es zu einer historischen Verzerrung des Bildmaterials, die schließlich in einer radikalen und in besonderer Weise ermächtigenden künstlerischen Abstraktion der politischen Ikonographie mündet (III.).

II. Hitler Wears Hermes, Politische Ikonographie und «warenästhetische Erziehung»

Im Schaffen Westside Gunns hat die provokative Einbindung von historischem Bildmaterial System.⁷ So bewirbt und vermarktet sich der Musiker in diversen Youtube-Clips, Instagram-Posts, seinem Online-Shop und seiner in einer Shoppingmall ansässigen Kunstgalerie als Allroundkünstler, der an der Schnittstelle von Rapper und Musikproduzent (auf seinem Label Griselda Records), Modedesigner und Verkäufer (von Kleidung seines Labels Fashion Rebels), bildendem Künstler und Kunstsammler operiert. Stets geht es darum, einem gewissen Avantgardismus zu frönen, ästhetische und modische Tabus zu brechen und mit den ewig gleichen eindimensionalen Stereotypen des Hip-Hop-Musikers zu brechen.⁸ Westside Gunn inszeniert sich in Turnschuhen mit Plateausohlen und hautengen Jeansjacken, er kultiviert die Liebe zum Wrestling und geht für die Produktion seiner eigenen Modekollektionen und die Vermarktung seiner Galerie kreative Partnerschaften mit Künstlern und Designern wie Isaac Pelayo und dem mittlerweile verstorbenen Virgil Abloh ein. Innerhalb dieser kulturellen Gemengelage entstand die *HWH*-Serie dann eben auch nicht allein als musikalisches Produkt und popkulturelle Provokation, sondern als warenästhetisches Großereignis mit erzieherischem Anspruch.

Zweifelsohne gilt dem Musiker dabei die Warhol'sche Pop Art samt ihren mittlerweile tief ins kollektive Gedächtnis und die Archive der Kunst- und Warenwelt eingelassenen Ikonen als Vorbild für die Inszenierung der pop-untypischen politischen Ikonographie. Hitler erscheint als seriell reproduzierte Kunstikone, die immer neuen Umformulierungen unterworfen wird. Formelhaft wird die Kopie der Kopie der Kopie

beschworen: Hitler ist Marilyn ist Jackie ist Elvis ist eine Dose Campbell's Soup und wird so in der warenästhetischen Avantgardegeste Westside Gunns gleichermaßen als Botschafter einer Marke und als deren charakteristisches *Branding* inszeniert.⁹ Bemerkenswert ist hier allerdings die Art und Weise, mit der Westside Gunn die Logik der seriell reproduzierten und warenästhetisch fetischisierten Oberflächen der im Bildgedächtnis durchaus positiv besetzten Ikonen Marilyn, Elvis oder Jackie aufgreift und die weitestgehend negativ konnotierte Ikonographie der Nazis künstlerisch derart verzerrt, dass diese Ikonographie als paratextuelles *Branding* der Musik überraschend unmissverständlich erscheint. Da das Spiel mit der auf Serialität gründenden Kunstvorstellung Warhols derart 'offensichtlich' ist, bleibt der Blick der Betrachter:innen von Westside Gunns Covern nicht an Hitler hängen, sondern gleitet in gewisser Weise direkt ab in die avantgardistische Kunstidee des Musikers und seiner Musik. Denn hier geht es nicht mehr um die schillernde oder skandalöse Inszenierung des Diktators, sondern um die Inszenierung des Musikers, der seine Hörer:innen ästhetisch erzieht, sich darauf verlassen zu können, dass da, wo Hitler draufsteht, Westside Gunn drinsteckt. In der immer wieder neuen, aber seriell wiedererkennbaren Umformulierung der politischen Ikonographie entsteht so die von Heinz Drügh erkannte «kulturelle Energie [...], mit der die ästhetisierten Waren und ihr Konsum aufgeladen sind.»¹⁰ Im Falle der *HWH*-Serie entlädt sich entlang der provokativ gestalteten Plattencover konkreter noch eine Energie, die hartnäckig, aber dabei nicht minder spielerisch versucht, die ästhetisierte Ware (das Popmusikalbum) in eine Erscheinungs- und Konsumlogik zu überführen, die weniger den Gesetzen des alltäglichen Warenverkehrs als denen des Kunstmarkts folgt.

So sind dann auch die hier diskutierten Plattencover nur das am sichtbarsten platzierte Element einer Konstellation, innerhalb deren Westside Gunn exzentrisch und expansiv versucht, sich als künstlerisches und unternehmerisches Originalgenie zu inszenieren. Für die Hörer:innen bedeutet dies im Umkehrschluss, dass ein vermeintlich bekannter und überdies leicht verdaulicher popkultureller «Lifestyle» in eine bestimmte Vorstellung vom distinguierten Kunstbetrieb übersetzt wird, die es sich anzueignen gilt. Dementsprechend dreht es sich hier, wie bei Vinylliebhaber:innen oftmals üblich, nicht allein um den Kultwert und Hörgenuss des Objekts Vinylplatte oder aber um den Besitz der Platte im dauerhaft eingeschweißten und damit wertsteigernden Originalzustand. Vielmehr nutzt Westside Gunn den von Genette als «Paratext» beschworenen Bereich der «*Transaktion*», um sich und seine Hörer:innen in einen kulturellen Transferbereich zwischen Pop und Kunst zu befördern.¹¹ Als Subjekte seiner warenästhetischen Erziehung macht er seine Hörer:innen zunächst zu Käufer:innen und – aufgrund der limitierten Stückzahl seiner aufwendig gestalteten Warenobjekte – kurzerhand zu Sammler:innen. Nicht länger soll ihnen (einzig) am durchaus auch streambaren Hörerlebnis dieser eigenwillig avantgardistischen Hip-Hop-Musik gelegen sein, sondern am Rausch der objektbasierten Distinktion.

Oder anders: Das Spiel mit der Kunst und die Inszenierung der Vinylplatten als limitierte Sammlerstücke, die scheinbar den Gesetzen eines momentan heiß laufenden Marktes ausgesetzt werden, bedeutet die Erfüllung einer breit angelegten und perfekt choreographierten «warenästhetischen Erziehung», die die postmoderne Logik des semiotisch entleerten Scheins im Glanz eines ästhetischen Avantgardismus kapitalistischer Selbstermächtigung erstrahlen lassen will.¹² Als dieses Spektakel ist die paratextuelle Umformulierung der politischen Ikonographie Nazideutschlands aber unbedingt ernst zu nehmen, geriert es sich doch als experimenteller Mikrokosmos, innerhalb dessen die (Un-)Logiken des Kunstmarkts

pointiert (weil naiv) durchdekliniert werden. In diesem transformierenden Spiel einer «Kunst» (und eines «Kunstmarkts») in Anführungszeichen, um hier ein von Susan Sontag im Camp-Kontext aufgerufenes Bild zu zitieren, wird kulturelles Kapital zum eigentlichen Tauschwert des für die Erstkäufer:innen im Grunde kostengünstigen Objekts erklärt.¹³ Es geht dabei nicht länger um den «Schein, auf den man hereinfällt», wie Wolfgang Fritz Haug ihn den Waren noch in seiner *Kritik der Warenästhetik* attestiert, sondern um die emphatische Realisierung des Als-ob von Pop als Möglichkeit künstlerischer Selbstbehauptung, die vom paratextuellen Element des Plattencovers konkret und auratisch auf den Punkt gebracht wird.¹⁴

Insofern ist auch die in den Songtexten fortwährend aufgerufene geistige und kreative Nähe zum Maler Jean-Michel Basquiat ein Appell, das popkulturelle Werk differenzierter und expansiver als «Kunst» zu kontextualisieren. Das Plattencover fungiert dabei als visuelle Erscheinung dieses Appells – als ein «Schaut her!», das sich so prominent in der Musik nicht entfalten könnte. Westside Gunns warenästhetische Erziehung, die er in der *HWH*-Serie entlang nationalsozialistischer Ikonographie anlegt, ist dabei so exzentrisch wie diszipliniert. Hitler wird hierbei nicht länger als Ikone der faschistischen Gleichschaltung erfahrbar gemacht, sondern wird ästhetisch umgestaltet ins Feld geführt, auf dem Musiker und Fans gegenseitig die Grenzen ihrer kreativen und monetären Investitionsbereitschaft ausloten. Hitler wird im Zuge seiner popkulturellen Serialisierung zum Generator einer nunmehr auch künstlerischen Aufmerksamkeit, so dass die serielle (Re-)Inszenierung des Diktators zur Verstetigung des erzieherischen Programms wird.¹⁵ Mehr noch zelebriert Westside Gunn (und mit ihm seine Hörer:innen) mit der *HWH*-Serie einen ästhetischen Hedonismus, der sich daran berauscht, die Kunst im Spannungsfeld von Massenkultur, Distinktion und popkulturellem Avantgardismus auf die Probe zu stellen.

III. Hitler Wears Hermes, Politische Ikonographie und (Black) dadaistische Abstraktion

Bei allem warenästhetischen Hedonismus wäre es demnach verfehlt, hier die vollständige Entpolitisierung dieses heiklen Bildmaterials anzunehmen. Die fast schon fetischisierende Übernahme der Hitler-Ikonographie geht gerade nicht im von Adorno kritisierten «ästhetischen Hedonismus, der alle Negativität aus der Kunst [...] verbannt», auf.¹⁶ So zitiert beispielsweise das Cover von *HWH 4* den deutschen Dadaismus und dessen antiautoritäres Spiel mit der Warenästhetik in einer bemerkenswerten transhistorischen Brisanz: Westside Gunn lässt das Cover (Abb. 1) kurzerhand zu einer Hommage an John Heartfields *Adolf, der Übermensch: Schluckt Gold und redet Blech* (Abb. 4) werden, indem er den viel zu großen und collagenhaft entstellten Kopf des Diktators auf das Abbild des von Heartfield montierten Torsos setzt und das im Heartfield'schen Original verwendete Hakenkreuz beinahe vom grell orangefarbenen Hermès-Label überlappen lässt.¹⁷

Vor dem an die kühle modernistische Ästhetik des *White Cube* erinnernden Hintergrund des Covers präsentiert Westside Gunn nicht nur die von Heartfields Montagen ausgehenden «carefully calibrated missiles of persuasion and agitation», sondern er aktualisiert damit auf besondere Weise Heartfields Kritik an der Verstrickung von Faschismus und Kapitalismus.¹⁸ Denn mithilfe der durchaus sensiblen kunst- und kulturhistorischen Aneignung der dadaistischen Arbeiten Heartfields richtet sich Westside Gunns ästhetischer Pop-Avantgardismus auch am gegenwärtigen Postulat des von Adam Pendleton proklamierten «Black Dada» aus, wobei hier

konkreter noch der Frage nachgegangen werden muss, wie die Appropriation dieser bestimmten politischen Ikonographie und ihrer künstlerischen Verzerrung im Schaffen eines afroamerikanischen Musikers zu deuten ist.

In seinem Manifest *Black Dada Reader* schreibt Pendleton über sein Konzept von «Black Dada», es sei die Erscheinung zweier Erfahrungsweisen bzw. zweier Abstraktionsarten:

«The first is the experience of abstraction as a *force*, which happens when the body is subject to violence by virtue of its ostensible coincidence with one of the identity assignments listed above. The belly of the slave ship, sexual violence, and the fourteen-hour day on the assembly line are all examples of this kind of abstraction. Abstraction is a force whenever and wherever a subject is misrecognized as an object. [...] It is in the service of this demand for recognition that the second experience of abstraction arrives: the *practice* of abstraction, or abstraction as a relationship. [...] For it is precisely by practicing abstraction – by poetry or painting or *whatever* – that the subject confirms itself as other-than-object. We call this process of confirmation a *revolution* – the amalgamated refusal whereby what was previously understood as an object is now recognized as a subject. [...] In each case, the object pulls away from itself and becomes a subject practicing abstraction, insisting on the distance between itself and the ground.»¹⁹

Vor diesem Hintergrund und in Anlehnung an die Vielfalt ästhetischer Spielarten, mit der Westside Gunn und die mit ihm kollaborierenden Künstler die Hitler-Bilder inszenieren, muss die Umgestaltung der nationalsozialistischen Ikonographie als außerordentliche Abstraktionsleistung diskutiert werden, zeigt sich die warenästhetisch formulierte Identität doch radikal rückgekoppelt an die selbstermächtigende Geste einer ganz bestimmten kulturellen und politischen Selbstbehauptung.

Hitler ist für die Rezipient:in nicht mehr einnehmend, faszinierend und verstörend *als Hitler*, sondern als dessen in eine alternierende ästhetische Offenheit weisende und seriell reproduzierte Abstraktion. Es kommt dementsprechend – und nicht zuletzt im Rückgriff auf die politische Fotomontage Heartfields – zu einer eigenwilligen, aber bemerkenswerten Entkräftung (bzw. Demütigung) der politischen Ikonographie, mit der es Westside Gunn gelingt, Letztere aus ihrem Verhältnis zu setzen und als politisch-ikonographische Ironisierung im wahrsten Sinne unverhältnismäßig erscheinen zu lassen. Die Bilder sind dementsprechend nicht so sehr obszön oder geschmacklos. Sie sind wahrlich unangemessen, indem sie die ursprüngliche Ikonographie mit den ästhetischen Waffen kunsthistorischer Vorbilder bekämpfen und sich emphatisch an deren Unverhältnismäßigkeit messen lassen. Bildgewaltig sind diese Cover, weil ihren ursprünglichen Bildern – durchaus effektiv und künstlerisch anspruchsvoll – Gewalt angetan wurde. Sie sind im Sinne von Pendletons «Black Dada» die Ergebnisse aufwendiger Abstraktionsprozesse.

Hitler auf den Plattencovern lässt Westside Gunn als einen Scharlatan erkennen, der die – unsere Gegenwart noch immer maßgeblich prägende – Geschichte des Rassismus und der Xenophobie in einer paratextuellen Serie immer wieder aufs Neue und im Sinne des Seriellen mit besonderem rückbezüglichen Nachdruck vor sich selbst entblößt. Doch während zeitgenössische Künstler wie Heartfield oder auch Charlie Chaplin (im Film *The Great Dictator* von 1940) die auratische Selbstüberhöhung des Diktators im historischen Moment kommentiert und persifliert und damit mitunter ihr Leben riskiert haben, geht es Westside Gunn um die Materialisierung des transhistorischen Credo Pendletons: «Black Dada is a way to talk about the future while talking about the past; it is our present moment».²⁰ Dement-

sprechend offenbart Westside Gunn die von ihm verzerrte nationalsozialistische Ikonographie als ein, im Sinne Walter Benjamins, fortwirkendes und neu zu kontextualisierendes «Dokument [...] der Barbarei» und nutzt sie so innerhalb seiner Paratexte als eine subversive Bloßstellung der grotesken Annahme, es gäbe eine «entartete Kunst», wie sie in Nazideutschland wesentlich den Diskurs moderner Kunst geprägt hat.²¹

Jenseits ihrer warenästhetischen Distinktions- und Konsumlogiken deuten die Bilder also auch auf die Sinnlosigkeit und die absurde Lächerlichkeit der Kategorie des «Entarteten» hin, ohne diese dabei zu verharmlosen. Hitler auf dem Cover einer Hip-Hop-Platte soll im emphatischen Sinne *keinen Sinn* ergeben. Er kann im 21. Jahrhundert einzig als seriell reproduzierte Groteske seinen Platz finden. Schmunzelnd, dreiäugig und karikaturenhaft körperkultig wird er eingehegt in das vielschichtige Formenspiel klassischer Avantgarde-Ästhetiken, vor denen es der historischen Figur Hitler politisch, vermutlich auch ästhetisch, ekelte. Diese «entartete Kunst» der Dadaist:innen, Surrealist:innen und Expressionist:innen war ein Angriff auf den faschistischen «Volkskörper», ein als parasitär inszenierter Übergriff in den Schein einer an den Bildern Leni Riefenstahls sich ausrichtenden sozialen und politischen Hegemonie. Den Nazis ging es, wie Benjamin Buchloh es mit Blick auf die Münchner Ausstellung zur «entarteten Kunst» im Jahre 1937 treffend formuliert, um die Realisierung einer «mahnenden und verbietenden» Rhetorik: «The rhetoric of the Nazi exhibition was exhortative and prohibitive; it claimed to have restored the normative criteria according to which artistic production would from now on have to be conceived, produced, and staged.»²²

An einem historischen Dokument wird deutlich, wie gelungen die paratextuelle Einbindung der abstrahierten nationalsozialistischen Ikonographie in den Arbeiten eines afroamerikanischen Musikers eigentlich ist. Im April 1930 kam es durch Wilhelm Frick und der NSDAP in Thüringen zu einem Erlass, der die ihm folgende Geschichte der «entarteten Kunst» beispielhaft ankündigt und diese hier speziell auf Schwarze Kunst und Kultur reduziert. Der Erlass besagt:

«Seit Jahren machen sich fast auf allen Gebieten in steigendem Maße fremdrassige Einflüsse geltend, die die sittlichen Kräfte des deutschen Volkstums zu unterwühlen geeignet sind. Einen breiten Raum nehmen dabei die Erzeugnisse ein, die, wie Jazzband- und Schlagzeug-Musik, N****tänze, N****gesänge, N****stücke, eine Verherrlichung des N****tums darstellen und dem deutschen Kulturempfinden ins Gesicht schlagen. Diese Zersetzungserscheinungen nach Möglichkeit zu unterbinden, liegt im Interesse der Erhaltung und Erstarkung des deutschen Volkstums.»²³

Auf die im Erlass geäußerte Angst vor dem Revolutionär-Subversiven dieser Kunst, die Angst also, Kunst und Kultur könnten als Werkzeuge einer aufrührerischen Kraft genutzt werden, wird in der bei Westside Gunn abstrahierten Ikonographie nicht nur provokativ reagiert. Ikonographie und Symbolsprache der sich bedroht fühlenden Faschist:innen werden paratextuell eingebunden und in einer komplexen ästhetischen Geste verzerrt. Auffällig ist dabei die Diskrepanz zwischen Paratext und Text, werden Hitler und die Bildwelten der politischen Ikonographie in der Musik doch fast gänzlich ignoriert. Nur in einem einzigen Track wird das paratextuelle Spiel mit der ästhetischen Abstraktion – «when the music re-mediate the experience of the album iconography» – deutlich hörbar im musikalischen Text umgesetzt.²⁴ Im «Outro» des Albums *Hitler Wears Hermes 5* – das als abschließend rahmendes Stück womöglich eher dem Paratext als dem Text zugerechnet werden

sollte – ist ein Sample von *Aeroplane* der deutschen Krautrock-Band Pancake zu hören, über das Westside Gunn einen sicherlich nicht zufällig gewählten Ausschnitt aus der Tonaufnahme von Hitlers letzter Radioansprache, gehalten am 30. Januar 1945, legt. Hitler propagiert hier: «Einer ganzen feindlichen Umwelt zum Trotz habe ich einst im Innern meinen Weg gewählt und bin ihn als Unbekannter, Namenloser gewandert bis zum endgültigen Erfolg. Oftmals totgesagt und jederzeit totgewünscht, abschließend doch als Sieger.»²⁵ Wenige Monate später wird Hitler sich umbringen und Hitler-Deutschland kapitulieren. Und die vom Diktator paranoid beschworenen Geister einer «feindliche[n] Umwelt» materialisieren sich endgültig in der paratextuellen Ästhetik der Musik Westside Gunns. Es kommt in gewisser Weise zu einer «feindlichen Übernahme», einer verzerrenden warenästhetischen Appropriation, der nationalsozialistischen Sprache und Ikonographie, denen in diesem Zuge ihr ursprünglicher Handlungs- und Gestaltungsraum genommen wird.²⁶ Die von Walter Benjamin an anderer Stelle angemahnte «Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt» wird zum Spiel eines afroamerikanischen Musikers mit den Möglichkeiten künstlerischer Selbstermächtigung.²⁷

Die Warnung Fricks vor der «Unterwühlung» abstrahiert Westside Gunn dementsprechend zum einen in einem warenästhetischen Exzess, zum anderen aber in einer kreativen Praxis, die Pendletons «Black Dada» bemerkenswert gerecht wird: «One day there are masters and tools, and the next, only people», schreibt Adam Pendleton. «No forces, just relations. Black Dada is the name I borrow for the immanent historical possibility of this transformation: *Black* for the open-ended signifier projected onto resisting objects, *Dada* for yes, yes, the double affirmation of their refusal».²⁸ Der radikale Gegenwartsbezug der Platten als quasi-künstlerische Tauschobjekte mit außerordentlicher Bildkunst übersetzt sich so in die durchaus politische Abrechnung mit einer historischen Gewalt. Die warenästhetische Affirmation von Konsum und Kapital wird zum ästhetischen Widerstand gegen die destruktiven Kräfte kreativer Entmachtung.

1 Johannes Voelz, Looking Hip on the Square: Jazz, Cover Art, and the Rise of Creativity, in: *EJAS*, Nr. 12, 2017, Heft 4, Fn. 38, <https://journals.openedition.org/ejas/12389>, Zugriff am 6. Juni 2022.

2 Siehe hierzu insbesondere Gérard Genette, *Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches*, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 2019. Zur Idee, das Plattencover als Paratext zu untersuchen, siehe auch Mikkel Vad, The Album Cover, in: *Journal of Popular Music Studies*, Nr. 33, 2021, Heft 3, S. 11–15.

3 Genette 2019 (wie Anm. 2), S. 10.

4 Zur Funktion des Beiwerks in der Kunst siehe Jacques Derrida, The Parergon, übers. v. Craig Owens, in: *October*, Nr. 9, Sommer 1979, S. 3–41.

5 *Hitler Wears Hermes* spielt natürlich mit dem Titel der Komödie *The Devil Wears Prada* (dir. David Frankel, 2006). Wobei Westside Gunn den Namen des Modelabels Hermès konsequent ohne *accent grave* schreibt. Für Farbabbildungen der Albumcover siehe Jake Milgate, A Short Guide to Westside Gunn's «Hitler Wears Hermes» Series (1–5), abrufbar über: <https://deadendhiphop.com/a-short-guide-to-westside-gunns-hitler-wears-hermes-series-1-5/>, letzter Zugriff am 13.08.2022.

6 Deutsche Welle, Webseite, 2022, <https://learnrgerman.dw.com/de/5-plattencover-vonden-sie-wahrscheinlich-nicht-gewusst-haben-dass-sie-von-ber%C3%BChmten-k%C3%BCnstlern-gestaltet-wurden/a-38222580>, Zugriff am 6. Juni 2022.

7 Die Cover anderer Alben und Mixtapes zeigen beispielsweise eine Comiczeichnung des Künstlers als Christus mit Dornenkrone (FLY GOD, 2016), Aufnahmen vom Attentat auf Ronald Reagan (*Griselda Ghost*, mit Conway the Machine, 2015) oder eine von Virgil Abloh veränderte Version von Caravaggios *David mit dem Haupt des Goliath* (*Pray for Paris*, 2020).

8 Siehe hierzu Dustin Breitenwischer, #ART: Westside Gunn's «Aestheticism», in: *U. S. American Culture as Popular Culture*, hg. v. Astrid Böger u. Florian Sedlmeier, Heidelberg 2022 (im Erscheinen).

9 Zur wahlverwandtschaftlichen Beziehung zwischen Pop und Marken siehe Moritz Baßler, *Western Promises: Pop-Musik und Markennamen*, Bielefeld 2019.

10 Heinz Drügh, Einleitung: Warenästhetik. Neue Perspektiven auf Konsum, Kultur und Kunst, in: *Warenästhetik: Neue Perspektiven auf Konsum, Kultur und Kunst*, hg. v. Heinz Drügh, Christian Metz u. Björn Weyand, Berlin 2011, S. 17.

11 Genette 2019 (wie Anm. 2), S. 10, Herv. im Original.

12 Den Begriff und das Konzept der «warenästhetischen Erziehung» entnehme ich Wolfgang

Ullrich, *Alles nur Konsum: Kritik der warenästhetischen Erziehung*, Berlin 2014.

13 Siehe hierzu Susan Sontag, Notes on «Camp», in: Dies., *Against Interpretation and Other Essays*, London 2009, S. 280. Des Weiteren muss betont werden, dass die Alben im Erstkauf auf Plattformen wie <https://daube.bandcamp.com> (auf der die meisten Cover der Serie zu sehen sind) kaum mehr als 40 Euro kosten, was zwar nicht günstig, aber für Vinylschallplatten recht üblich ist. Erst der Wiederverkauf auf Plattformen wie Ebay oder Discogs kann bisweilen astronomische Beträge im hohen vierstelligen Bereich generieren. In meinen diesbezüglichen Äußerungen zu kultureller Distinktion und der Akkumulation verschiedener Kapitalarten beziehe ich mich freilich auf Bourdieus Kultursoziologie. Siehe hierzu u. a. Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilkraft*, übers. v. Bernd Schwibs u. Achim Russer, Frankfurt a. M. 1998; Ders., *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*, übers. v. Bernd Schwibs u. Achim Russer, Frankfurt a. M. 2019.

14 Wolfgang Fritz Haug, *Kritik der Warenästhetik. Gefolgt von Warenästhetik im High-Tech-Kapitalismus*, Frankfurt a. M. 2017, S. 80.

15 In gewisser Weise lässt sich die in und mit der HWH-Serie betriebene ästhetische Erziehung auch als Ergebnis von gegenseitig sich bekräftigenden seriellen Erzählungen von Künstler- und Rezipient:innenidentitäten verstehen. Denn auch hier gilt: «[S]erial narratives», so schreibt Frank Kelleter, «contribute to how people who produce and consume them (sometimes doing both things at the same time!) understand themselves and proceed in these roles. Thus, while consumers, producers, media scholars, and so forth, operate as agents of narrative continuation, serial narratives in turn operate as agents of role differentiation». Frank Kelleter, Five Ways of Looking at Popular Seriality, in: *Media of Serial Narrative*, hg. v. Frank Kelleter, Columbus, Ohio 2017, S. 28.

16 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 2012, S. 25.

17 Zur Einführung in Heartfields antifaschistische Kunst, siehe u. a. John Heartfield: *Fotografie plus Dynamit*, hg. v. Angela Lammert, Anna Schultz u. Rosa von der Schulenburg, München 2020 sowie *Montage oder Fake News? Von Heartfield bis Twitter*, hg. v. Angela Lammert, Göttingen 2021.

18 Andrés Mario Zervigón, The Peripatetic Viewer at Heartfield's «Film and Foto» Exhibition Room, in: *October*, Nr. 150, 2014, S. 40.

19 Adam Pendleton, *Black Dada Reader*, London 2017, S. 348, Herv. im Original.

20 Ebd. 338.

- 21 Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, in: Ders., *Illuminationen, Ausgewählte Schriften 1*, Frankfurt a. M. 1977, S. 254.
- 22 Benjamin Buchloh, The Dialectics of Design and Destruction: The «Degenerate Art» Exhibition (1937) and the «Exhibition internationale du Surréalisme» (1938), in: *October*, Nr. 150, 2014, S. 55–56.
- 23 Zit. n. Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek bei Hamburg 1963, S. 169.
- 24 Vad 2021 (wie Anm. 2), S. 12. Die von Vad erwähnte «Rückvermittlung» vom Visuellen in die Musik findet sich auch in den für Westside Gunns Rap-Stil typischen Wiederholungen von Sätzen und einzelnen Wörtern und in den ebenso typischen onomatopoetischen Einschüben von Gewehrsalven. Über die umgekehrte Vermittlung des musikalischen Erlebnisses in eine visuelle Erfahrung schreibt Diederich Diederichsen (unter Berücksichtigung Adornos), dass «die von der Musik ausgelöste persönliche Erinnerung die Schallplatte zu einem Fotoalbum [...] für einmalige Momente aus dem Leben der [Rezipient:innen macht], die in der technischen Fixierung der Aufnahme ein fixierendes Abbild eines Hörerlebnisses finden» (Diederich Diederichsen, *Über Pop-Musik*, Köln 2014, S. 33). Die Sehnsucht, diese Erfahrung bei wiederholtem Hören einer Aufnahme immer wieder neu zu machen, lässt sich wiederum an die in Anm. 15 diskutierte selbstreflexive Logik des seriellen Erzählens anknüpfen.
- 25 Zit. n. Westside Gunn, Outro, in: *Hitler Wears Hermes 5*, Tonträger, Griselda Records, 2017.
- 26 Benjamin Buchloh weist auf die Verquickung von Warenästhetik und Faschismus hin, wenn er schreibt, «By the early 1930s, in Italy, Germany, and the Soviet Union, fully controlled homogenous technologies and sites of mass-cultural induction corresponded to the hierarchical forms of indoctrination that advertisement and product propaganda had long since performed in the Western capitalist world, where the place and the purpose of the subject had always already been decided in advance» (Buchloh 2014 [wie Anm. 22], S. 52).
- 27 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Benjamin 1977 (wie Anm. 21), S. 169.
- 28 Pendleton 2017 (wie Anm. 19), S. 348, Herv. im Original.