



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

A FLAWLESS FEMINIST?

Eine diskursanalytische Auseinandersetzung anhand
von Beyoncé's Alben „Lemonade“ und „Beyoncé“

verfasst von / submitted by

Katharina Simunic, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2019/ Vienna, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Dr. Anke Charton, MA

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Feminismus	7
2.1 Ein historischer Überblick.....	8
2.1.1 Die erste und zweite Welle der Frauenbewegung	8
2.2 Gendertheoretische Grundlagen.....	10
2.2.1 Die Begriffe <i>sex</i> und <i>gender</i>	10
2.2.2 Sexualität und Heteronormativität.....	12
2.3 Postmoderne und Popkultur	14
2.3.1 Postmoderne	14
2.3.2 Popkultur, Kulturindustrie und Massenmedien.....	15
2.4 Postfeminismus	17
2.4.1 Postfeministische Medienkultur	18
2.4.2 Structure vs. Agency.....	22
2.5 Black Feminism im postkolonialen Diskurs	23
2.5.1 Postkolonialismus und Feminismus	23
2.5.2 Black Feminist Thought	26
3. Das Erlebnis Beyoncé Knowles-Carter.....	35
3.1 Die globale Marke.....	35
3.2 Das kulturelle Phänomen	38
3.3 Die digitale Inszenierung	41
3.4 Die künstlerische Aktivistin.....	45
4. Das Album Beyoncé	48
4.1 ***Flawless.....	52
4.1.1 Bildliche Ebene.....	53
4.1.2 Textliche Ebene	57
4.2 Analyse zu <i>Pretty Hurts</i> und <i>Partition</i>	61
4.3 .1 Sex Sells?	64
5. Das Album <i>Lemonade</i>	72
5.1 <i>Ok, Ladies Now Let's Get in Formation</i>	72
5.2 Aufbau	74
5.3 <i>Black Womanhood</i>	78
5.3.1 <i>White vs. Black</i>	80
5.3.2 <i>Unapologetic Black Pride</i>	85

6. Black Queer Culture.....	89
6.1 Voices of Queerness.....	89
6.2 Beyoncé's Slaying	94
6.3 Black Camp	97
7. Black Pop Radicalism	101
8. Schlussfolgerung	109
9. Bibliographie	120
9.1 Literaturverzeichnis.....	120
9.2 Musik.....	129
9.3 Filme, Serien und Videos	130
9.4 Sonstige Angaben.....	133
9.5 Abbildungsverzeichnis	133
10. Abstract	137

1. Einleitung

„I'm over being a pop star. I don't wanna be a hot girl. I wanna be iconic. And I feel like I've accomplished a lot. I feel like I'm highly respected, which is more important than any award or any amount of records. And I feel like there comes a point when being a pop star is not enough.“¹

- Beyoncé Knowles-Carter (2008)

Die berühmte Sängerin Beyoncé Knowles-Carter wird als ein Phänomen der Musikbranche wahrgenommen, da sowohl ihr künstlerisches Schaffen als auch ihre konstruierte Identität als Popstar enorme Aufmerksamkeit generieren und ihre Kulturprodukte weltweit rezipiert und konsumiert werden.

In meiner Arbeit werde ich auf bestimmte Darstellungsweisen in ihren populären Musikvideos² eingehen und mich mit der damit einhergehenden Inszenierung ihrer Persona auseinandersetzen. Der Fokus dabei liegt vor allem auf den queeren, feministischen und anti-rassistischen Elementen, die in den letzten beiden Visual Alben *Beyoncé*³ und *Lemonade*⁴ enthalten sind. Besonders das Album *Lemonade* aus dem Jahr 2016 führte zu einer medialen und wissenschaftlichen Debatte über die Sängerin, an der auch bekannte Feministen und Feministinnen sowie Theoretiker und Theoretikerinnen teilgenommen haben, deren Ansichten ich im Laufe meiner Arbeit einbauen werde. Beispielsweise sieht die bekannte afroamerikanische Theoretikerin und Feministin bell hooks⁵ in Beyoncé keine Feministin, sondern bezeichnete die Sängerin stattdessen schon im Jahr 2014 als *terrorist*⁶ und *anti-feminist*.⁷ Ein Jahr davor hat die Sängerin im Album *Beyoncé* den Begriff des Feminismus für sich beansprucht und als selbst ernannte Kämpferin gegen Ungerechtigkeit hat sie mit ihrem bekannten Lied *Formation* im Jahr 2016 Musik massiv politisiert. Ihre

¹ Bonner, Mehera: „This Retro Beyoncé Interview Proves That She's Had a Massive Plan This Whole Time“, Marie Claire, 2016, <https://www.marieclaire.com/celebrity/news/a22178/retro-beyonce-interview/>, [Zugriffsdatum 12.11.2018]

² Es empfiehlt sich, die in dieser Arbeit besprochenen Musikvideos tatsächlich anzusehen, um ein besseres Verständnis für die Inszenierungen zu bekommen.

³ Beyoncé. *Beyoncé*, USA: Columbia 2013

⁴ *Lemonade*. Beyoncé, USA: Parkwood 2016.

⁵ Ihr Name wird in allen mir bekannten Texten (auch von ihr) stets klein geschrieben.

⁶ Ich habe mich in dieser Arbeit dafür entschieden, zentrale Wörter und Begriffe – u.a. für Hautfarben - in kursiver Form und in englischer Sprache anzuführen, da die Verwendung des „Rasse“-Begriffs und all jenen Wörtern, die damit im Zusammenhang stehen, im deutschen Sprachraum aufgrund deren (kultur-) geschichtlichen Konnotationen weitaus problematischer als im Englischen ist.

⁷ Vgl. „bell hooks – Are You Still a Slave? Liberating the Black Female Body | Eugene Lang College“, youtube.com, https://www.youtube.com/watch?v=rJk0hNROvzs_0h47'34''f. [Zugriffsdatum 19.12.2018]

musikalischen Werke enthalten neue radikale Darstellungsformen von *race*, *class* und *gender* und behandeln Themen wie Sklaverei, *police brutality* und *white power*.

Meine Fragestellung lautet daher: Inwiefern ist Beyoncé's künstlerisches Schaffen politischer Natur und kann als eine feministische Liberation verstanden werden? Wie werden *race*, *class* und *gender* in den Videos bildlich und sprachlich eingearbeitet und mit welchen Mitteln modelliert Beyoncé ihre außergewöhnliche Figur und ihre damit einhergehende Weiblichkeit? Verkörpert die Sängerin eine neue Form des „modernen“ Feminismus und inwiefern verhelfen ihr diese kontroversen Inszenierungen zur kommerziellen Gewinnmaximierung in einer kapitalistischen und neoliberalen Gesellschaft? Zudem werde ich aufzeigen, ob es die Sängerin geschafft hat, trotz ihrer massenmedialen Inszenierung, mit gängigen (Wert-)Vorstellungen von weiblicher Körperlichkeit, Sexualität, Herkunft etc. zu brechen und ob diese neuartigen Illustrationen gesellschaftlich relevant sind. Es interessiert mich, wie dieser popkulturelle Feminismus und die damit einhergehenden intersektionellen Bilder bei Beyoncé erzeugt und bearbeitet werden und wie diese Verfahren eingesetzt werden, um Aufmerksamkeit zu generieren, ohne dabei auf Ablehnung bei den Massen zu stoßen.

Methodisch möchte ich diskursanalytisch vorgehen, weil die Inszenierung der Persona Beyoncé eine sehr wichtige Rolle bei meiner Fragestellung spielen wird. Ich werde auf die Repräsentationspolitik des Popstars eingehen und die *agency* (Handlungsmacht) bzw. die *structure* (Einfluss auf den Inhalt) dahinter untersuchen. Die Selbstdarstellung von Beyoncé im Internet trägt einen erheblichen Teil zu ihrem Image bei, da sie seit fast drei Jahren keine Interviews mehr gegeben hat und über ihren aktiven Instagram- und Tumblr-Account kommuniziert. Hier möchte ich vor allem darauf achten, wie der Star sich als heterosexuelle Sängerin, als Mutter und als Karrierefrau inszeniert und ob diese Formen zu dem passen, was sie selbst als Feminismus bezeichnet.

Bevor ich auf ihre Musikvideos und Texte aus den zwei Alben *Beyoncé* und *Lemonade* eingehe, möchte ich mich im theoretischen Teil auf zentrale Begriffe der *Gender Studies* konzentrieren und sowohl einen historischen Überblick der Frauenbewegungen geben als auch wichtige Erkenntnisse der feministischen Theorie darlegen, da Postfeminismus, Postkolonialismus, *black feminism* und *black feminist thought* wichtige Begriffe sind, die in Verbindung mit Beyoncé's Medienprodukten stehen. Die Popkultur, die Postmoderne und

die damit zusammenhängenden Massenmedien werden ebenfalls besprochen, um einen besseren Eindruck von der (Musik-)Industrie zu bekommen. Hierbei werde ich auch auf die Kulturindustrie eingehen und besprechen, inwiefern Beyoncé zu einer Aufklärung oder eben einer Anti-Aufklärung in der Popkultur beiträgt.

Im Anschluss setze ich mich mit dem Phänomen Beyoncé Knowles-Carter und ihrer inszenierten Persona auseinander und gehe auf ihre Funktionen als globale Marke, Popstar, Aktivistin und Feministin ein. Dabei werde ich ihre Selbstdarstellung auf der digitalen Ebene besprechen und ihre Figur im gesellschaftlichen Kontext der USA analysieren.

Beginnend mit der Untersuchung des Albums *Beyoncé*, die sich speziell auf die Lieder ****Flawless*⁸, *Pretty Hurts*⁹ und *Partition*¹⁰ konzentriert, analysiere ich die vermeintlich feministischen Botschaften auf visueller und textlicher Ebene und versuche herauszufinden, ob Beyoncé dem selbsternannten Status eines *flawless feminist* in der Popkultur gerechtwerden kann.

Danach analysiere ich das kontrovers diskutierte Album *Lemonade*, wobei ich mein Augenmerk besonders auf die Verbildlichung von *black womanhood*, *black/queer culture* und *black tragedy* lege. Zudem werde ich mich mit der im Album verarbeiteten Gegenüberstellung von *whiteness* vs. *blackness* beschäftigen und mich mit den Inszenierungsweisen der Rassismuskritik auseinandersetzen, die sich bei Beyoncé vor allem auf die Situation in den USA konzentrieren. Weitere wichtige Begriffe wie *black pop radicalism*, *(black) camp* und *slaying* werden in diesen Kapiteln erörtert.

Nach dieser Untersuchung der beiden Werke werde ich abschließend, in Verbindung mit Beyoncé's Rolle als Geschäftsfrau und Person der Öffentlichkeit, die Schlussfolgerung aus den besprochenen Kapiteln ziehen und eruieren, welche positiven und negativen Aspekte im Rahmen einer feministischen Perspektive an ihrer Kunst zu finden sind.

⁸ ****Flawless*. Beyoncé, in: *Beyoncé*, USA: Columbia 2013.

⁹ *Pretty Hurts*. Beyoncé, in: *Beyoncé*, USA: Columbia 2013.

¹⁰ *Partition*. Beyoncé, in: *Beyoncé*, USA: Columbia 2013.



Abb. 1: Beyoncé bei einem Live-Auftritt ihrer „Mrs. Carter“ Tour in Manchester (2013)¹¹

2. Feminismus

Im Bezug auf Kultur-, Medien und Sozialwissenschaften sind Geschlechteridentitäten und die damit verknüpfte Sexualität wichtige Forschungsfelder, die zur Untersuchung von Gesellschaften und deren sozialen (Herrschafts-)Systemen dienen. Die Ungleichheit der Geschlechter ist ein zentraler Punkt der Frauenbewegungen und dem daraus entstandenen Feminismus, der in der aktuellen medialen Debatte immer wieder mit etwas Negativem oder Unbrauchbarem assoziiert wird und Backlashes¹² hervorruft. Die Gleichstellung von Mann und Frau ist bis zum heutigen Tage ein brisantes Thema, wenn als Beispiel die #MeToo-Debatte und ihre Folgen im öffentlichen Raum herangezogen wird. Sie wurde 2017 von der Schauspielerin Alyssa Milano ins Leben gerufen, als sie im Rahmen eines Tweets alle Frauen, die schon einmal sexuell belästigt oder missbraucht wurden, dazu aufforderte, mit #MeToo zu antworten.¹³

Ich persönlich sehe mich eindeutig als Feministin und daher interessiert mich die Frage, ob und inwiefern eine einflussreiche und kommerziell erfolgreiche Person wie Beyoncé den feministischen Diskurs mitbestimmt. Außerdem soll diese Arbeit einen kleinen Beitrag zur

¹¹ <https://www.beyonce.com/tumblr-the-mrs-carter-showmanchester-3097/>, [Zugriffsdatum 25.04.2019]

¹² Bezeichnet eine Gegenreaktion und eine Gegenstörung. Vgl. [duden.de, https://www.duden.de/rechtschreibung/Backlash](https://www.duden.de/rechtschreibung/Backlash), [Zugriffsdatum 29.04.2019]

¹³ Vgl. Savej, Nadja: „Alyssa Milano on the #MeToo movement: ‘We are not going to stand for it anymore‘“, [theguardian.com, 2017, https://www.theguardian.com/culture/2017/dec/01/alyssa-milano-mee-too-sexual-harassment-abuse](https://www.theguardian.com/culture/2017/dec/01/alyssa-milano-mee-too-sexual-harassment-abuse), [Zugriffsdatum 17.12.2018]

Hervorhebung der Notwendigkeit und Aktualität der feministischen Bewegung leisten, da - im Gegensatz zu westlichen Ländern - in anderen Teilen der Welt bis heute ein Machtmissbrauch zwischen den Geschlechtern viel sichtbarer vorherrscht. Damit möchte ich aber keinesfalls die Probleme in den amerikanischen oder europäischen Ländern herunterspielen. Es ist mir wichtig aufzuzeigen, dass es in der Welt auf unterschiedlichen Ebenen und in vielen Lebensbereichen Missstände gibt, die auf ungleichen Machtverhältnissen zwischen den Geschlechtern basieren, die einen stetigen politischen Aufschrei und die harte Kritik am Patriarchat und seinen Folgen von Feministen und Feministinnen legitimieren.

2.1 Ein historischer Überblick

In diesem Kapitel soll kurz auf die Geschichte der Frauenbewegungen und des Feminismus eingegangen werden, um eine theoretische Rahmung zu schaffen, auf die sich die Arbeit im Folgenden stützen wird.

2.1.1 Die erste und zweite Welle der Frauenbewegung

Die ersten Ansätze zu einer Gleichstellung aller Menschen findet man schon im 17. und 18. Jahrhundert während der Aufklärung und der französischen Revolution. Es kam zu einer Infragestellung der bisherigen Weltanschauung und dies führte zu einem Umdenken in vielen Bereichen, die nicht nur den öffentlichen, sondern auch den privaten Raum betrafen. Beispielsweise wurden traditionelle Geschlechterbeziehungen und familiäre Strukturen erstmals hinterfragt und die Erwerbstätigkeit für Frauen gefordert.¹⁴

Ab dem 20. Jahrhundert konnten Frauen einen immer größeren Teil des öffentlichen Lebens einnehmen.¹⁵ Das Ende des Zweiten Weltkriegs brachte ökonomische, politische und soziale Umwälzungen mit sich, die auf viele Lebensbereiche der Menschen einwirkten. In Europa wurde das Wahlrecht für Frauen nach und nach eingeführt.¹⁶ In Österreich hatten die Frauen

¹⁴ Vgl. Gerhard, Ute: Frauenbewegung und Feminismus. Eine Geschichte seit 1789. München: C.H. Beck 2009, S. 9f.

¹⁵ Vgl. Holder J., Heidi: Female Performance, Performativity, and Playwriting. In: *Journal of Women's History*, Vol. 23, John Hopkins University Press 2011, S. 166.

¹⁶ Vgl. Ingler-Detken, Yvonne Rebecca: *Doing Gender auf der politischen Bühne Europas. Politikerinnen und ihre Überwindung der „Fremdheit in der Politik“*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 10.

dieses essentielle Recht schon gegen Ende des Ersten Weltkriegs im Jahr 1918 erhalten - 11 Jahre nach der Wahlrechtsreform, die es allen Männern erlaubte wählen zu gehen.¹⁷

Die kulturelle Partizipation der Frau in literarischen, politischen sowie künstlerischen Bereichen verstärkte sich ab den 60er Jahren, was unmittelbar mit der zweiten Frauenbewegung und der Entstehung des Feminismus in Verbindung gebracht werden kann.¹⁸

„<Frauenbewegung> bezeichnet wie andere soziale Bewegungen bestimmte Formen gemeinsamen sozialen Handelns, die darauf gerichtet sind, sozialen Wandel herbeizuführen und – im Falle der Frauenbewegung – insbesondere im Geschlechterverhältnis Bevormundung, Ungerechtigkeit und soziale Ungleichheiten zu beseitigen. Der Begriff <Feminismus> (...) hat noch eine weiter gehende Bedeutung. Wie andere Theorien oder Gesellschaftskonzepte, die wie Liberalismus, Konservatismus, Marxismus seit dem 19. Jahrhundert als << Ismen >> verhandelt werden, verweist die Rede vom Feminismus auf eine politische Theorie, die nicht nur einzelne Anliegen verfolgt, sondern die Gesamtheit gesellschaftlicher Verhältnisse im Blick hat, also einen grundlegenden Wandel der sozialen und symbolischen Ordnung – auch in den intimsten und vertrautesten Verhältnissen der Geschlechter – anstrebt (...).“¹⁹

Auch die Wissenschaft begann sich dem Thema zu nähern und daraus entwickelten sich unterschiedliche Arten des Feminismus wie Gleichheitsfeminismus (z.b.: Simone DeBeauvoir²⁰), Differenzfeminismus (z.b.: Luce Irigaray²¹) oder die Dekonstruktion des Geschlechts (z.b.: Judith Butler²²). Ebenfalls mehrmals miteinbezogen wurden Michel Foucaults Schrift „The History of Sexuality“²³, die die Sexualität und die damit einhergehenden Machtverhältnisse und Unterdrückungsstrategien verhandelt.²⁴

¹⁷ Vgl. „Frauenwahlrecht in Österreich“, demokratiezentrum.org, 2015, <http://www.demokratiezentrum.org/themen/demokratieentwicklung/frauenwahlrecht.html>, [Zugriffsdatum 28.11.2018]

¹⁸ Vgl. Dehnavi, Morvarid: *Das politisierte Geschlecht. Biographische Wege zum Studentinnenprotest von „1968“ und zur neuen Frauenbewegung*. Bielefeld: Transcript 2013, S. 1f.

¹⁹ Gerhard: *Frauenbewegung und Feminismus*, S. 6f.

²⁰ Vgl. Beauvoir, Simone De: *Le Deuxième Sexe. Les Faits et les Mythes*. Paris: Gallimard 1949.

²¹ Vgl. Irigaray, Luce: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Berlin: Merve Verlag 1979.

²² Vgl. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

²³ Foucault, Michel: *The History of Sexuality*. Volume I: An Introduction. New York: Vintage Books 1978.

²⁴ Vgl. Faith, Karlene: *Resistance. Lessons from Foucault and Feminism*. In: Radtke, H. Lorraine/ Stam, Henderikus J. (Hrsg.): *Power/Gender. Social Relations in Theory and Practice*. London/Thousand Oaks/ New Delhi: SAGE 1995, S. 36f.

Im folgenden Kapitel möchte ich nun etwas genauer auf die Erkenntnisse der Geschlechterforschung eingehen.

2.2 Gendertheoretische Grundlagen

Die Forschung und Kritik an Geschlechterverhältnissen wird seit den 90er Jahren als *Gender Studies* bezeichnet, aus denen unter anderem auch die *Men's Studies*, *Women's Studies* und die *Queer Studies* hervorgingen.²⁵

2.2.1 Die Begriffe *sex* und *gender*

Einen elementaren Teil der *Gender Studies* macht die Differenzierung zwischen *sex* und *gender* aus. Mit *sex* ist das biologische Geschlecht gemeint, das durch Körpermerkmale wie die Genitalien festgelegt wird und alle Menschen im Rahmen eines binären Geschlechtersystems den Kategorien „männlich“ und „weiblich“ zuordnet. Ihm gegenüber steht das soziale Geschlecht, genannt *gender*.²⁶ Darunter ist das konstruierte Geschlecht, das sich durch kulturelle Praktiken bildet, zu verstehen. Sowohl die Anwendung von Mimik und Gestik als auch die Wahl von männlich bzw. weiblich konnotierter Kleidung sind Verhaltensweisen, die kulturell geprägt sind. Das eigene Handeln, das mittels vorgegebenen Regeln (z.B.: Tradition) beeinflusst wird, stellt also einen großen Teil bei der Inszenierung von Männlichkeit und Weiblichkeit dar. Aufgrund dieser Erkenntnisse entstanden in der Forschung Begriffe wie *doing gender*.²⁷ Durch das ständige Wiederholen von bestimmten Verhaltensweisen lernen wir unser zugeschriebenes *gender* (un)bewusst nach außen zu vertreten. Diese Mechanismen werden von anderen Menschen gestützt. Unsere Umwelt bietet uns durch Mütter, Väter, Celebrities oder andere Mitmenschen Rollenbilder an, deren (geschlechtsspezifisches) Verhalten wir nachahmen und verinnerlichen. Vorstellungen von Geschlecht verbreiten sich auch in unserer medialisierten Welt schnell und reproduzieren sich allgegenwärtig. Judith Butler gehört zu den Dekonstruktivistinnen in der Geschlechterforschung und sieht das Geschlecht als einen performativen Akt an. Sie definiert *sex* und *gender* folgendermaßen:

²⁵ Vgl. Schöblier, Franziska: Einführung in die Gender Studies. In: D'Aprile Iwan-Michelangelo (Hrsg.), *Akademie Studienbücher. Literaturwissenschaft*. Berlin: Akademie Verlag 2008, S. 12f.

²⁶ Vgl. Schöblier: Einführung in die Gender Studies, S. 10.

²⁷ Vgl. Schöblier: Einführung in die Gender Studies, S. 9.

„Obwohl man oft die unproblematische Einheit der „Frauen“ beschwört, um gleichsam eine Solidargemeinschaft der Identität zu konstruieren, führt die Unterscheidung zwischen anatomischem ‚Geschlecht‘ (sex) und Geschlechtsidentität (gender) eine Spaltung in das feministische Subjekt ein. Ursprünglich erfunden, um die Formel „Biologie ist Schicksal“ anzufechten, soll diese Unterscheidung das Argument stützen, daß [sic!] die Geschlechtsidentität eine kulturelle Konstruktion ist, unabhängig davon, welche biologische Bestimmtheit dem Geschlecht weiterhin hartnäckig anhaften mag.“²⁸

Weiters wurden Mann und Frau im Bezug auf vermeintlich typische Eigenschaften untersucht. Es stehen sich zwei Geschlechter gegenüber, wobei das konstruierte Weibliche mit passiven Eigenschaften wie Emotion und Intuition verknüpft wird, während das Männliche aktive Merkmale wie Rationalität und Macht verkörpert. Die kulturell bedingte Entstehung des sozialen Geschlechts assoziiert Weiblichkeit mit Natur (*Reproduktion*) und Männlichkeit mit Kultur (*Produktion*). Aus diesen Zuschreibungen resultiert schließlich eine Hierarchisierung zwischen den Geschlechtern, die sich beispielsweise in der jahrelangen Trennung von Arbeit (*aktiv* und *öffentlich*) und Hausarbeit (*passiv* und *privat*) äußert und die Frauen den Zugang zu öffentlichen Angelegenheiten wie Politik, Literatur oder Kunst verweigerte bzw. sehr erschwerte.²⁹ Seit Jahrhunderten legitimieren somit sozial konstruierte Geschlechterbilder die Unterdrückung der Frau durch den Mann aufgrund der „notwendigen“ Beherrschung der Natur.³⁰

Der Begriff *gender* beschreibt eine von der Natur losgelöste Gestaltung der Geschlechteridentität und streitet somit den vermeintlich natürlichen Prozess dieser Geschlechteridentitätsbildung ab. Genderrollen werden als historisch wandelbar betrachtet und sind durch Codes in der jeweiligen Kultur bestimmt.³¹

²⁸ Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 22.

²⁹ Vgl. Schöblier: Einführung in die Gender Studies, S. 15.

³⁰ Vgl. Ortner, Sherry B.: Is female to male as nature is to culture? In: M. Z. Rosaldo & L. Lamphere (Hrsg.), *Woman, culture, and society*. Stanford University Press 1974, S. 71f.

³¹ Vgl. Kerfoot, Deborah/ Knights, David: Into the Realm of the Fearful. Power, Identity and the Gender Problematic. In: Radtke, H. Lorraine/ Stam, Henderikus J. (Hrsg.): *Power/Gender. Social Relations in Theory and Practice*. London/Thousand Oaks/ New Delhi: SAGE 1995, S. 67-88, S. 71.

2.2.2 Sexualität und Heteronormativität

Ein weiterer zentraler Terminus in den *Gender Studies* neben *sex* und *gender* ist *sexuality*. Unsere Ausprägungen von Sexualität, die in der heutigen Zeit mehrfach als natürlich wahrgenommen werden, sind ebenfalls kulturell konstruiert und historisch fluide. Beispielsweise gab es Zeiten, in denen gleichgeschlechtliche Intimitäten zwischen Menschen toleriert wurden und keine schwerwiegenden Folgen für die betroffenen Personen mit sich brachten. Ab dem 20. Jahrhundert wird jedoch sexuelle Aktivität mit (sexueller) Identität vermehrt gleichgesetzt.³²

*„The modern construction of sex, then, means that it has come to represent key aspects of individual functioning. (...) homosexual activity is translated into homosexual (or lesbian, gay etc.) identity. Heterosexual activity per se is generally seen as having no particular implications for identity, and most heterosexuals find it extremely difficult to talk about themselves as heterosexuals (...) Like other privileged identities (‘white’, ‘Western’, ‘able-bodied’), ‘heterosexual’ is a silent term, a submerged and taken-for-granted aspect of the self, which is rarely consciously articulated.“*³³

Judith Butler sieht einen Zusammenhang zwischen *sex*, *gender* und *sexuality*. Sie beschreibt die Heterosexualität als eine politisch konstruierte Kategorie, die uns mittels einer Körperpolitik aufgezwungen wird. Somit lehnt sie die Idee eines natürlichen Körpers und der damit verbundenen natürlichen Geschlechteridentität ab.³⁴ Die durch Verbote bestimmte Körperpolitik führt zu der einen akzeptierten Identität, die eine idealisierte Zwangsheterosexualität vorgibt und andere Formen des Begehrens ablehnt.³⁵ Die Performativität der Geschlechteridentität und der Zwangsheterosexualität beschreibt Butler wie folgt:

„Akte, Gesten, artikulierte und inszenierte Begehren schaffen die Illusion eines inneren Organisationskerns der Geschlechtsidentität (organizing gender core), eine

³² Vgl.: Kitzinger, Celia: *Problematizing Pleasure. Radical Feminist Deconstructions of Sexuality and Power*. In: Radtke, H. Lorraine/ Stam, Henderikus J. (Hrsg.): *Power/Gender. Social Relations in Theory and Practice*. London/Thousand Oaks/ New Delhi: SAGE 1995, S. 194-209, S. 194f.

³³ Kitzinger: *Problematizing Pleasure. Radical Feminist Deconstructions of Sexuality and Power*, S. 195f.

³⁴ Vgl. Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 187f.

³⁵ Vgl. Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 199.

*Illusion, die diskursiv aufrechterhalten wird, um die Sexualität innerhalb des obligatorischen Rahmens der reproduktiven Heterosexualität zu erklären.*³⁶

Wir leben also in einer heteronormativen Gesellschaft, die vor allem von Männern dominiert wird. Das sogenannte Patriarchat als anerkannte Herrschaftsform, das manchmal auch mit Begriffen wie *white supremacy* oder *white power* verlinkt wird, spielt in allen Kulturen eine tragende Rolle. Eine mögliche Definition findet man in Silvia Walbys Schriften:

*„(...) I shall define patriarchy as a system of social structures and social practices in which men dominate, oppress and exploit women. The use of the term social structure is important here, since it clearly implies rejection both of biological determinism, and the notion that every individual man is in a dominant position and every woman in a subordinate one.“*³⁷

Die Überwindung des Patriarchats ist ein komplizierter gesellschaftlicher Prozess, da die Verbreitung und Institutionalisierung männlicher Unterdrückungspraktiken historisch sehr weit zurückreichen und bis heute meist verschleiert und unbemerkt agieren können. Das Patriarchat ist keine eindeutig identifizierbare Gruppe von bestimmten Männern, sondern die dominierende Herrschaftsform, von der mehr Männer als Frauen profitieren. Problematisch ist auch, dass diese Machtinstanz kulturell und politisch auf allen erdenklichen Ebenen verankert ist. Zum Beispiel reproduzieren Medien wie die Werbung und der Film bestimmte Bilder von Männlichkeit und Weiblichkeit, die viele Menschen aufgrund des reichlichen Konsums als gegeben wahrnehmen. Gesteuert werden diese Kulturprodukte von den Personen mit dem meisten Kapital und das sind vermehrt Männer. Es gilt also eine Sichtbarmachung der ungerechten Machtverteilung zwischen den Geschlechtern in allen Bereichen zu forcieren:

„Die feministischen Theorien sowie die Gender Studies gehen davon aus, dass alle gesellschaftlich-kulturellen Akte – Literatur, Filme, Feste, Riten bis hin zur Architektur – Aussagen über das Geschlechterverhältnis treffen. Ob ein Bildungsroman oder ein TV-Melodram, ein Gedicht oder eine Statue – alle Kunstformen, aber auch Distributions- und Produktionsverfahren von Kunst

³⁶ Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 200.

³⁷ Walby, Silvia: *Theorizing Patriarchy*. Cambridge USA: Basil Blackwell 1990, S. 20.

(Verlage, Theater, Schulen etc.) können aus der Geschlechter-Perspektive betrachtet werden. Die Kategorie Geschlecht gilt mithin als universal und als Fundament jeglichen Wissens.“³⁸

2.3 Postmoderne und Popkultur

Wir befinden uns in einer Zeit, in der sich ständig alles rasant verändert und verformt und wir leben in einer Gesellschaft, die eine Fülle an postmodernen und popkulturellen Einflüssen aufweist. Deshalb möchte ich einen genauen Blick auf das Wechselspiel zwischen der Postmoderne und Popkultur werfen, um wichtige Aspekte wie die Massenmedien und die Kulturindustrie besser beleuchten zu können.

2.3.1 Postmoderne

Die Reaktion auf die aufgeklärte Moderne wird als Postmoderne bezeichnet. Eine neue Art des Denkens und Hinterfragens beeinflusste diverse Forschungsfelder wie die Literatur-, Medien-, Sozial-, oder Politikwissenschaften und viele weitere Bereiche. Als eine der wichtigsten Vorreiter der postmodernen Denkweise können Lacan, Nietzsche, Barthes, Foucault und Derrida gesehen werden.³⁹ Weitere bekannte Werke im modernen und postmodernen Diskurs sind Walter Benjamins „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“⁴⁰ und Theodor Adornos und Max Horkheimers „Dialektik der Aufklärung“⁴¹.

Postmoderne Ansichten wenden sich von den Werten der Moderne ab und sind durch das Aufbrechen von bisher erlangtem Wissen und durch die Vermischung von Wahrheit und Fiktion gekennzeichnet. Die Postmoderne arbeitet mit Begriffen wie Orientierungslosigkeit, Grenzüberschreitungen, Autonomie, Deregulierung oder Folgenlosigkeit und gilt heute als eine eigene Kulturepoche. Die zweite Welle der Frauenbewegung entwickelte sich etwa zeitgleich mit der Postmoderne und daraus entstand später der sogenannte Postfeminismus.⁴²

³⁸ Schöbller: Einführung in die Gender Studies, S. 14.

³⁹ Vgl. Waugh, Patricia: Introduction, In: Waugh, Patricia (Hrsg.): *Postmodernism. A Reader*. London: Edward Arnold 1992, S. 1-10, S 1ff.

⁴⁰ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

⁴¹ Adorno, Theodor W./Horkheimer Max: *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam: Querido 1947.

⁴² Vgl. Whelehan, Imelda: *Modern Feminist Thought. From the Second Wave to 'Post-Feminism'*. Edinburgh: Edinburgh University Press 1996, S. 145.

Auch Judith Butler wird oft mit dem postmodernen Diskurs in Zusammenhang gebracht, da ihre Erkenntnisse zur Performativität und Geschlechteridentität im Sinne der Dekonstruktion als postmodern zu verstehen sind.⁴³

2.3.2 Popkultur, Kulturindustrie und Massenmedien

Die Popkultur wird meist mit billiger Massenunterhaltung assoziiert, die mit Stereotypen und anderen idealistischen Konzepten arbeitet. Die Befriedigung des Konsumenten und der Konsumentin steht im Vordergrund und dies führt zu unterschiedlichen, oft absurden Ausprägungen von Unterhaltungsformen, mit denen wir täglich konfrontiert werden. Zur Beschreibung der sogenannten Massenkultur führten Adorno und Horkheimer in ihrem Text „Dialektik der Aufklärung“ erstmals den Begriff der „Kulturindustrie“ ein. Adorno beschreibt sie 1967 als eine eindeutig schädliche Instanz für die Gesellschaft:

„Der Gesamteffekt der Kulturindustrie ist der einer Anti-Aufklärung; in ihr wird, wie Horkheimer und ich es nannten, Aufklärung, nämlich die fortschreitende technische Naturbeherrschung, zum Massenbetrug, zum Mittel der Fesselung des Bewusstseins. Sie verhindert die Bildung autonomer, selbstständiger, bewusst urteilender und sich entscheidender Individuen. Die aber wären die Voraussetzung einer demokratischen Gesellschaft, die nur in Mündigen sich erhalten und entfalten kann. Werden die Massen, zu Unrecht, von oben her als Massen geschmäht, so ist es nicht zum letzten die Kulturindustrie, die sie zu den Massen macht, die sie dann verachtet, und sie an der Emanzipation hindert.“⁴⁴

Wenn auch bestimmte Folgen dieser Definition noch heute zutreffen, weist die Populärkultur viele Interpretationen und Pluralitäten auf, die eine Vielschichtigkeit an Perspektiven bieten können. Sie hat sowohl die Macht, soziale, ökonomische oder politische Diskurse in Gang zu setzen als auch subversive Reaktionen bei Konsumenten und Konsumentinnen hervorzurufen.⁴⁵ Besonders mithilfe der Neuen Medien ist es den Rezipienten und Rezipientinnen nun möglich, Kulturprodukte jeglicher Art aktiv zu

⁴³ Vgl. Wohler, Ulrike: *Weiblicher Exhibitionismus. Das postmoderne Frauenbild in Kunst und Alltagskultur*. Bielefeld: transcript 2009, S. 21f.

⁴⁴ Adorno, Theodor W., *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, S. 69f.

⁴⁵ Vgl. Villa, Paula-Irene/ Jäckel, Julia/ Pfeiffer, Zara S./ Sanitter, Nadine/ Steckert, Ralf: *Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht. Eine Einleitung*, In: *Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht*. Wiesbaden: Springer VS 2012, S. 7-22, S. 10ff.

verarbeiten, zu reproduzieren oder zu kritisieren, wobei auch sie von Außen beeinflusst werden (siehe 2.4.2 Structure vs. Agency, S. 22f.).

Im Zusammenhang mit Medien und Geschlecht konnten sich ebenfalls neuartige Inszenierungsformen von Körperlichkeit und Identität verbreiten. (z.b.: Lady Gaga, Conchita Wurst, Neil Patrick Harris, etc.) Dieses Angebot an vielseitigem Material negiert die Vorstellung einer vollkommenen Anti-Aufklärung:

„(...) vielmehr ist alles an Populärkultur – ihre Chiffren, Styles, Zeichen, Texte, Medien, Formen, körperliche Erfahrungen usw. – an sich und per se mehrdeutig. Populärkultur eröffnet widersprüchliche Lesearten. Dies umso mehr, als es das Wesen der Populärkultur ist, ein Massenphänomen, eine Trivialität im Alltag vieler Menschen zu sein. Populärkultur ist damit ein dynamischer Ort, an dem gesellschaftliche und sozioökonomische Deutungen verhandelt werden; Populärkultur ist ein Feld der Auseinandersetzungen. Geschlecht ist dabei auf allen Ebenen (in Diskursen, symbolischen Repräsentationen, Interaktionen und Praxen) bedeutsam.“⁴⁶

Tanja Thomas bezeichnet Populärkultur als einen produktiven Vergesellschaftungsmodus, der mittels Medien zur Normalisierung von sozialem Verhalten und zu einer bestimmten Verbreitung von Wissen beiträgt - popkulturelles Material ist also „Teil der sozialen Zirkulation von Bedeutungen, die den prozesshaften Charakter der Kultur ausmachen.“⁴⁷

Der Zusammenhang zwischen Popkultur und der Postmoderne wird über die Kultur hergestellt. Kultur ist ein sich stets wandelndes Konstrukt, das durch eine postmoderne Gesellschaft auch innerhalb der Populärkultur ständig hinterfragt, reproduziert und transportiert wird.⁴⁸ Beispielsweise können bisherige Ideologien, Normen und Wertvorstellungen von Sexualität, Ethnizität und Geschlecht bearbeitet und aufgebrochen werden und diese Vorgehensweise ist auch ab und an bei Kulturprodukten von Beyoncé zu finden, worauf später noch eingegangen wird.

Allerdings darf man die kapitalistische Ader dieser Produkte nicht unterschätzen, da mit dem Aufkommen des Neoliberalismus und des Postfeminismus viele Fragen im Bezug auf

⁴⁶ Villa/ Jäckel/ Pfeiffer/ Sanitter/ Steckert: *Banale Kämpfe?*, S. 8.

⁴⁷ Thomas, Tanja: *Zwischen Konformität und Widerständigkeit. Populärkultur als Vergesellschaftungsmodus.* In: Villa/ Jäckel/ Pfeiffer/ Sanitter/ Steckert (Hrsg.): *Banale Kämpfe?*, S. 211-228, S. 215.

⁴⁸ Vgl. Baumann, Zygmunt: *Postmodernity and its Discontents.* Cambridge: Polity Press 1997, S. 130.

Übersexualisierung, Selbstdisziplinierung oder der Autonomie des Subjekts in der Popkultur offen bleiben. Einerseits ist die Kulturindustrie und die damit einhergehende Popkultur eine mit Ideologien verwobene Geldmaschinerie, die jegliches menschliches Potenzial für Unterhaltung ausschöpft, andererseits hat sie auch die Fähigkeit neuartige Perspektiven zu kreieren und gängige Bilderwelten und Inszenierungsformate zu entschleiern und somit auch die Fähigkeit auf ihre eigenen Leerstellen innerhalb zu verweisen.⁴⁹

2.4 Postfeminismus

Der Postfeminismus stellte erstmals die vermeintliche Universalität und die Ziele der Zweiten Frauenbewegung in Frage.⁵⁰ Wichtige Theoretikerinnen wie Donna Haraway, Gayatri Chakravorty Spivak oder Judith Butler beeinflussten diese neuartige Denkweise innerhalb des Feminismus. Die postmoderne Frau hatte scheinbar schon viel erreicht: sie war sexuell befreiter und autonomer als je zuvor. Ihre kulturelle Emanzipation wurde mittels einer Loslösung von bürgerlichen Geschlechterverhältnissen und die damit verbundene Infragestellung von gängigen Geschlechteridentitäten (z.b.: Dekonstruktion und Performativität von Geschlecht) ermöglicht und führte zu einer neuen Form der Selbstermächtigung.⁵¹ Der Postfeminismus erhofft sich durch das Aufbrechen von Klischees und durch das Sichtbarmachen des performativen Akts dahinter eine Beendigung von Sexismus, Rassismus, Ageism, u.a. und fordert die uneingeschränkte Autonomie der Frau.

Im postfeministischen Diskurs stößt man allerdings immer wieder auf Widersprüche, besonders wenn die sexuelle Emanzipation der Frau diskutiert wird. Beim postfeministischen Subjekt kann man auch deutliche neoliberalistische Züge erkennen, die zu wichtigen Erkenntnissen auf sozialen und ökonomischen Ebenen führen. Hand in Hand mit dem Kapitalismus legt der Neoliberalismus besonders in der westlichen Welt den Fokus auf die Menschen als Konsumenten und Konsumentinnen, die als scheinbar autonome Subjekte selbst handeln und entscheiden können.⁵²

⁴⁹ Vgl. Thomas: Zwischen Konformität und Widerständigkeit. Populärkultur als Vergesellschaftungsmodus. S. 216.

⁵⁰ Vgl. Waugh, Patricia: From Modernism, Postmodernism, Feminism. Gender and Autonomy Theory. In: Waugh, Patricia (Hrsg.): *Postmodernism. A Reader*. London: Edward Arnold 1992, S. 189-204, S. 189.

⁵¹ Vgl. Wohler: *Weiblicher Exhibitionismus*, S. 64.

⁵² Vgl. Gill, Rosalind/ Scharff, Christina: Introduction. In: Gill, Rosalind/ Scharff, Christina (Hrsg.): *New Femininities. Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity*. Basingstoke: Palgrave MacMillan 2011, S. 1-17, S. 8.

*„Broadly speaking, it is understood as a mode of political and economic rationality characterized by privatization, deregulation and rolling back and withdrawal of the state from many areas of social provision that rose to prominence in the 1980s under the Reagan administration in the US and Thatcher’s premiership in the UK. [...] It sees market exchange as an ethic in itself, capable of acting as a guide to all human action, and it holds that the social good will be maximized by maximizing the reach and frequency of market transactions.“*⁵³

Der Individualismus steht im Neoliberalismus im Vordergrund und dies stellt eine Problematik im Zusammenhang mit dem (Post-)Feminismus dar. Die zugeschriebene Eigenverantwortung der Frau in der Gesellschaft den Kern des Postfeminismus aus. Daraus folgt oft die Annahme, dass Erfolg, Gleichberechtigung und sexuelle Freiheit in der eigenen Hand liegen und mithilfe des freien Marktes erreicht werden können. Der Neoliberalismus suggeriert also Chancengleichheit für alle und daher werden beispielsweise sexistische oder rassistische Formate in den Medien sowohl durch die „Freiwilligkeit“ der Teilnehmer und Teilnehmerinnen als auch durch die „freie Wahl“ der Konsumenten und Konsumentinnen legitimiert.

2.4.1 Postfeministische Medienkultur

Im Zusammenhang mit Beyoncé’s Kulturprodukten und ihrem Aktivismus soll nun die enge Verknüpfung zwischen Medientexten, Geschlecht und Wirtschaftsideologien aufgezeigt werden. Es ist nicht einfach, den Forschungsstand zum postfeministischen Diskurs völlig zu erfassen, da der Postfeminismus sowohl zelebriert als auch kritisiert wird.

Rosalind Gill versucht in ihrem Text „Postfeministische Medienkultur. Elemente einer Sensibilität“⁵⁴ ein neuartiges Verständnis für diesen komplexen und umstrittenen Terminus zu schaffen. Sie spricht hier von einer weitgreifenden Sensibilität, die in unterschiedlichsten Medienprodukten zu finden ist und weit verbreitet ist. Dabei untersucht Gill die Art und Weise, wie Geschlecht in den heutigen Massenmedien inszeniert und artikuliert wird und welche Ideologien, Vorstellungen und Modifikationen dabei mitschwingen.

⁵³ Gill/Scharff: Introduction, S. 5.

⁵⁴ Gill, Rosalind: Postfeministische Medienkultur. Elemente einer Sensibilität. In: Peters, Kathrin/Seier, Andrea (Hrsg.): *Gender und Medien-Reader*. Zürich/Berlin: Diaphanes 2016, S. 541-556.

Zuallererst gilt Weiblichkeit in der heutigen Kultur immer noch als eine eindeutig körperliche Eigenschaft, die sich im Sinne der westlichen Schönheitsstandards präsentieren muss, um akzeptiert zu werden. Die Identität einer Frau wird abhängig vom Körper gemacht, der in unserer Kultur einer extremen und sehr intimen Überwachung (z.B. Schambehaarung⁵⁵) ausgeliefert ist. In vielen Medienformaten werden Frauenkörper untersucht und geprüft, wie man es beispielsweise von der Bloßstellung berühmter, weiblicher Körper auf dem Cover der *InTouch* kennt.⁵⁶ Hinzu kommt die Begutachtung und Ausstellung der (After-)Baby-Bodies von prominenten Müttern, seit dem *Vanity Fair*-Cover der nackten und schwangeren Demi Moore im Jahr 1991.⁵⁷ Im Genre des Reality-TVs findet man ebenfalls zahlreiche Formate, die schon im Titel auf die gewünschte Verbesserung des weiblichen Körpers hinweisen (z.B. „What Not To Wear“⁵⁸, „Germany’s Next Topmodel“⁵⁹).

Aufgrund der Übersexualisierung der Kultur wird die Frau stets mit ihrem Körper in Verbindung gebracht und beobachtet, egal welche Rolle sie in der Öffentlichkeit und in den Medien einnimmt (z.B. Politikerinnen). Zusätzlich spricht Gill auch von der sogenannten *girlyfication* unserer Medienkultur, welche die Sexualisierung von Mädchen fördert, da sich beispielsweise Celebrities wie Britney Spears als „begehrenswerte Teenager“ erotisch in Szene setzen.⁶⁰ Auch Zeitschriften schreiben der weiblichen Sexualität und dem damit verbundenem Geschlechtsverkehr mehr „Arbeit“ zu und fordern somit mehr Disziplin und Selbstüberwachung.⁶¹

⁵⁵ Zum Thema Schambehaarung bei Frauen möchte ich auf das Tedtalk-Video „What young women believe about their own sexual pleasure“ von der Schriftstellerin Peggy Orenstein verweisen, die den Druck der Gesellschaft und Medien, der auf junge Mädchen ausgeübt wird, analysiert und auf Leerstellen und Unschlüssigkeiten in der weiblichen Sexualität eingeht. Sie spricht vor allem über die Problematiken mit der generellen Thematisierung, Benennung und Negierung der weiblichen Genitalien und die damit verbundene Scham, die die Ausübung der Sexualität beeinflussen kann. Vgl. What young women believe about their own sexual pleasure | Peggy Orenstein, youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=mWA2uL8zXPI>, [Zugriffsdatum 6.12.2018]

⁵⁶ Vgl. „IN TOUCH 18/2017 ‚BIKINI-PANIK‘“, meine-zeitschrift.de, <https://www.meine-zeitschrift.de/in-touch-18-2017-bikini-panik.html>, [Zugriffsdatum 24.03.2019]

⁵⁷ Vgl. Chatman Dayna: Pregnancy, Then It’s “Back to Business“. In: *Feminist Media Studies*, Vol.15(6), 2010, S.926-941, S. 934.

⁵⁸ What Not To Wear. BBC Worldwide Productions, USA: TLC 2003-2013.

⁵⁹ Germany’s Next Topmodel. RedSevenEntertainment, Deutschland: ProSieben 2006-present.

⁶⁰ Vgl. Gill: Postfeministische Medienkultur, S. 544f.

⁶¹ z.B.: Als ich 16 Jahre alt war, las ich bei der Mutter einer Freundin eine Ausgabe des WOMAN Magazins. Es schrieb tatsächlich in einem Artikel, dass man sich als Frau zwischen Analsex oder Oralsex entscheiden müsse, damit dem Mann beim Sex nicht langweilig wird – sprich eines von beiden muss ich als Frau tun, um in der heutigen Welt mithalten zu können. Dies schockierte mich schon damals sehr und verwirrte mich als Jugendliche auf mehreren Ebenen zugleich. Ich wusste, dass es nicht die Wahrheit war, aber es blieb immer im Hinterkopf stecken: „Das ist also die heutige Sex-Mode?“, „Was kann ich tun, um eine sexuelle Spannung zu erhalten?“, „Muss ich sexuell flexibel sein?“, etc.

Hinzu kommt die sogenannte Modernisierung der Weiblichkeit, die Frauen als frei handelnde Subjekte darstellt, die sich freiwillig zu begehrten Objekten machen. Es kommt zu einem Shift vom bewertenden Blick des Mannes⁶² zum eigenen, narzisstischen Blick der Frau. Laut Gill ist dies eine neoliberale Konstruktion von Subjektivität, die Frauen mit einer scheinbaren Handlungsmacht ausstattet und wiederum bestimmte Gruppen ausgrenzt (z.B. alte oder übergewichtige Frauen).⁶³

„Darüber hinaus präsentiert es eine Verschiebung in der Art und Weise, wie Macht funktioniert: eine Verschiebung von einem externen, männlichen, urteilenden Blick zu einem selbstkontrollierenden, narzisstischen Blick. Ich würde behaupten, dass diese Verschiebung eine tiefgreifendere Form der Ausbeutung darstellt als jene, bei der Frauen extern als Objekte konstruiert werden. Der männliche Blick wird internalisiert, um neue disziplinierende Regime zu bilden, in denen Frauen sich selbst als Objekt produzieren. In diesem Regime wird Macht nicht von oben oder von außen ausgeübt, sondern konstituiert unsere Subjektivität. Mädchen und Frauen werden mit Handlungsmacht [agency] ausgestattet, damit sie sich selbst als die Art von Subjekt konstruieren können, das der heterosexuellen männlichen Fantasie, wie sie in der Pornografie zu finden ist, nahekommt.“⁶⁴

Somit fördert die Medienkultur auch sexuelle Gewalt, da Pornodarstellerinnen ja aus einem freien Willen heraus handeln und dadurch alles legitim erscheint. Frauen werden als autonome Wesen in einer „fairen“ Kultur dargestellt, die im neoliberalistischen Kontext für alle dieselben Möglichkeiten bietet. Sie können angeblich ohne Machteinschränkung individuell handeln und selbst entscheiden – das postfeministische Subjekt ähnelt also dem

⁶² Vgl. Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Screen*, Vol.16(3), Oktober 1975, S. 6-18. Mulvey brachte mit ihrem Aufsatz Mitte der siebziger Jahre einen Paradigmenwechsel in der Beschäftigung mit *gender* und Kino. Sie untersuchte mithilfe der Psychoanalyse das klassische Hollywoodkino der 30er bis 60er Jahre und stellte dabei fest, dass der Blick und die Schaulust eine zentrale Rolle spielen, da diese nicht neutral sind und direkt mit Sehen also mit Macht, Wissen und Autorität verbunden sind. Mulvey geht davon aus, dass diese Filme ein kulturelles Produkt einer patriarchalen Gesellschaft sind und von den Mechanismen dieser Gesellschaft geprägt sind. Das heißt, dass der Film auf all seinen Ebenen eine männliche Perspektive, einen männlichen Blick impliziert, und so das Publikum gleich als männlichen Zuschauer anspricht, bzw. ihn als solchen im Text konstruiert. Der Mann wird zum Blicksubjekt, die Frau zum Blickobjekt. Das Bild der Frau tritt einerseits als erotisches Objekt für die Protagonisten im Film auf, andererseits als erotisches Objekt für den Zuschauer (Voyeurismus).

⁶³ Vgl. Gill: Postfeministische Medienkultur, S. 545.

⁶⁴ Gill: Postfeministische Medienkultur, S. 545.

neoliberalen Subjekt, welches die Selbstüberwachung, Selbstkontrolle und Selbstdisziplin extrem vorantreibt.⁶⁵

Ein weiterer wichtiger Punkt ist die Entstehung eines Makeover-Paradigmas, welches die vermeintlich positive Transformierung und Verbesserung des Selbst ermöglicht. Im Fernsehen nehmen „Experten“ Frauen im Bezug auf ihre Kleidung, ihr Auftreten, ihr Sexualleben und ihre Kindererziehung unter die Lupe und bieten Lösungen, wie beispielsweise gratis Schönheitsoperationen⁶⁶, an, um das eigene Wohlbefinden an das gesellschaftlichen Ideal anzupassen zu können. Es wird nach einem kapitalistischen Standard bewertet, gelobt und erniedrigt. Durch die Entstehung einer neuen Männlichkeit („new lad“: klare Abgrenzung zum weiblichen Geschlecht) in den 90ern, kommt es auch zu einer Verstärkung der sexuellen Differenz, die eine Natürlichkeit der Geschlechterverhältnisse suggeriert und daher die eingeschriebenen Machtunterschiede zwischen Mann und Frau naturalisiert und re-erotisiert.⁶⁷ Dabei werden alte, traditionelle Klischees reproduziert und als eine moderne Auffassung von Geschlechterverhältnissen verkauft. Auch die Macht der Ironie spielt eine tragende Rolle, da der moderne Sexismus in seiner Extremform oft nur mehr als harmloser Spaß abgetan wird. Leider werden daher heutzutage feministische Ansätze und Ideen zwar bearbeitet, aber eben auch entpolitisiert, attackiert und als unangenehmer Nebeneffekt von Emanzipation empfunden.

*„[P]ostfeminism suggests that it is the very success of feminism that produces its irrelevance for contemporary culture.“*⁶⁸

Laura Mulveys Theorie über den *male gaze*, der schon mehrmals kritisiert wurde und als veraltet gilt, scheint im Zusammenhang mit aktuellen Medienformaten doch sehr aktuell:

⁶⁵ Diese These würde ich auch auf den sogenannten Neo-Feminismus anwenden, der sich in Filmen wie *Legally Blonde* gut erkennen lässt, da hier Konsum, Schönheit und Erfolg im Vordergrund stehen. Vgl. *Legally Blonde*. Regie: Robert Luketic, USA: Metro-Goldwyn-Mayer 2001.

⁶⁶ Vgl. *The Swan*. A. Smith & Co. Productions, USA: Fox 2004.

⁶⁷ Vgl. Gill: *Postfeministische Medienkultur*, S. 551.

⁶⁸ Tasker, Yvonne/ Negra, Diane: Introduction. *Feminist politics and postfeminist culture*. In: Tasker, Yvonne/ Negra, Diane (Hrsg.): *Interrogating Postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture*. London: Duke University Press 2007, S. 1-26, S. 8.

*„In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness.“*⁶⁹

Der Gedanke des Neoliberalismus (und des Individualismus) verstärkt die Verknüpfung von feministischen und anti-feministischen Ideen und macht Frauen einerseits zu selbstständigen, handlungsfähigen Subjekten, andererseits schafft er eine Akzeptanz für die Kontrolle und Bewertung weiblicher, sexueller Objekte.

2.4.2 Structure vs. Agency

Die Problematik dieser Dichotomie lässt sich auch deutlich in den immer fortlaufenden *structure vs. agency* – Debatten erkennen. Diese beleuchten das Zusammenspiel von Einflüssen, Machtstrukturen (*structure*) und der damit verknüpften Entscheidungsfreiheit und Handlungsmacht (*agency*) innerhalb einer Gesellschaft, die von Ideologien, Stereotypen und anderen Vorstellungen beeinflusst wird.

*„The ideologies that we hold are reflected in, and reinforced by, activities in the home and school, cultural norms and practices, religion, politics, and the media. Our thinking, in turn, shapes social policies and social structures, reflecting a circular and dialectic relationship between structure and agency.“*⁷⁰

Louis Althusser beschreibt unser Bewusstsein als einen von Ideologien geprägten Zustand, der uns zu Produkten unserer Welt macht.⁷¹ Obwohl wir glauben, als ideologiefreie Subjekte agieren zu können, wird unser Bewusstsein stark von außen beeinflusst. Bei Althusser verliert die individuelle Handlungsmacht aufgrund der beeinflussenden Ideologien an Bedeutung, da „those who are in ideology (...) believe that they are by definition outside ideology (...) the accusation of being in ideology applies only to others, never to oneself (...).“⁷² Daraus folgend ist das menschliche Bewusstsein immer auch mit bestimmten

⁶⁹ Mulvey: Visual Pleasure and Narrative Cinema, S. 11

⁷⁰ Sewpaul, Vishantie: Inscribed in Our Blood: Challenging the Ideology of Sexism and Racism. In: *Journal of Women and Social Work*, Vol.28(2), 2013, S. 116-125, S. 119.

⁷¹ Vgl. Sewpaul: Inscribed in Our Blood: Challenging the Ideology of Sexism and Racism, S. 121f.

⁷² Althusser, Louis: *On the Reproduction of Capitalism. Ideology and Ideological State Apparatuses*. Übersetzung von G.M. Goshgarian. New York: Verso 2014. S. 191f.

Vorstellungen von beispielsweise *gender* und *race* geprägt, die oft unbemerkt unser Verhalten und unsere Entscheidungen mitbestimmen.⁷³

Wie können wir also diese Strukturen verändern, wenn wir unbewusst von ihnen gesteuert werden? Ein Ansatz, um die *agency* zu verstärken, wäre die Entwicklung eines alternativen Bewusstseins, das die kulturellen, sozialen und politischen Vorgaben und Ideologien einer Gesellschaft durchschaut und somit kritisch hinterfragt.⁷⁴

Auch bei der Analyse von Medienprodukten wird der Einfluss auf den Inhalt (*structure*) eines Werkes in Verbindung mit der Handlungsmacht (*agency*) des Künstlers und der Künstlerin diskutiert. Dabei kommt es im popkulturellen Bereich immer wieder zu Kritik im Bezug auf die *agency* und die Eigenverantwortung von weiblichen Stars. Es ist fraglich, wie viel Künstlerinnen innerhalb des Showbusiness selbst beeinflussen können und inwiefern sie den Inhalt ihrer Produkte bestimmen können. Aufgrund der Vermischung von feministischen und anti-feministischen Inszenierungen von Weiblichkeit in der postfeministischen Medienkultur ist die Grenze zwischen *structure* und *agency* oft schwer zu erkennen. Im Fall von Beyoncé gibt es ebenfalls einige Uneinigkeiten, auf die ich im Kapitel 4 genauer eingehen werde.

2.5 Black Feminism im postkolonialen Diskurs

Den Leitfaden in Beyoncé's Album *Lemonade* bildet die Thematik von *race* und *gender*, weshalb ich auf die wichtigen Erkenntnisse des Postkolonialismus und auf den sogenannten *black feminism* eingehen möchte. Dabei werde ich zuerst die Folgen des Kolonialismus und das damit einhergehende Verständnis von Intersektionalität besprechen und im Anschluss einen Überblick über den *black feminism* geben.

2.5.1 Postkolonialismus und Feminismus

Im postkolonialen Diskurs werden koloniale Macht- und Herrschaftsverhältnisse analysiert und deren Auswirkungen auf die Gegenwart untersucht. Beispielhaft dafür sind die

⁷³ Vgl. Sewpaul: *Inscribed in Our Blood: Challenging the Ideology of Sexism and Racism*, S. 123.

⁷⁴ Vgl. Sewpaul: *Inscribed in Our Blood: Challenging the Ideology of Sexism and Racism*, S. 123.

kolonialen Nachwirkungen hinsichtlich der Migrations-, Welt- oder Medienpolitik.⁷⁵ Da die ökonomische Ausbeutung ein zentrales Thema ist, bildeten der Poststrukturalismus, die Psychoanalyse, der Marxismus und der Feminismus u.a. die elementaren Grundsteine für den Postkolonialismus.⁷⁶ Diese postkolonialen Ausbeutungstaktiken sind die Grundlage der heutigen Weltsituation - die Globalisierung wurde durch koloniale, imperialistische Bedingungen in Gang gesetzt, bei der sogenannte „Dritte Welt-Länder“ oder „Schwellenländer“ im Nachteil sind.

„Patriarchal capitalism and colonialism differ very little in structure, ideology, and method of conquer and oppression. Both are systems of White patriarchy. Both systems are violent and exploitative. Both rely on „ownership“ of brown and Black bodies. Both are ultimately about profitmaking. And, both are system of structural violence that routinely violate human rights.“⁷⁷

Da der Fokus dieser Arbeit auf feministischen und anti-rassistischen Elementen und Inszenierungen in der Popkultur liegt, soll in diesem Kontext auf die postkolonial-feministische Kritik eingegangen werden. Sie umfasst eine Vielzahl an heterogenen Theorien über Sexismus und Rassismus, die Theoretiker und Theoretikerinnen aus verschiedensten Ländern (Lateinamerika, Indien, USA, u.a.) aufstellten.⁷⁸ Die bereits erwähnte Theoretikerin Gayatri Chakravorty Spivak thematisierte in ihrem Text „Can the Subaltern Speak?“⁷⁹ beispielsweise den gewaltsamen Kolonialismus in Indien, der durch eine von britischen Männern ausgeführte „Intervention“ in die frauenfeindlichen Praxen der Inder legitimiert wurde. Sie beschreibt dies als „[w]hite men saving brown women from brown men“⁸⁰. Anwendbar wäre diese Ansicht mit der aktuellen Problematik in der österreichischen oder deutschen Kultur, in der eine rassistische Migrationspolitik zum Zweck des „Schutzes“ aller Frauen (speziell natürlich der „eigenen“ *white women*) vor Vergewaltigung geduldet wird. Auch die Kriegspropaganda der USA arbeitet mit dem

⁷⁵ Vgl. Fink, Elisabeth/Leinius Johanna: Postkolonial-feministische Theorie. In: Franke, Yvonne/ Mozygamba, Kathi/ Pöge, Kathleen/ Ritter, Bettina/ Venohr Dagmar (Hrsg.): *Feminismen heute: Positionen in Theorie und Praxis*. Bielefeld: transcript 2014, S. 115-128. S. 117.

⁷⁶ Vgl. Fink/Leinius: Postkolonial-feministische Theorie, S. 118.

⁷⁷ Benard, Akeia A. F.: Colonizing Black Female Bodies Within Patriarchal Capitalism: Feminist and Human Rights Perspectives. In: *Sexualisation, Media & Society*, Vol.2(4), Oktober-December 2016, S. 1-11, S. 2.

⁷⁸ Vgl. Fink/Leinius: Postkolonial-feministische Theorie, S. 115ff.

⁷⁹ Spivak, Gayatri Chakravorty: Can the subaltern speak? In: Williams, Patrick/Christman, Laura (Hrsg.): *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*. New York: Columbia University Press 1994, S. 66-111.

⁸⁰ Spivak: Can the subaltern speak? S. 93.

Prinzip des Schutzes vor radikalen, islamistischen (also in der medialen Übersetzung: muslimischen) Männern, wie man auf dem *Times*-Cover vom August 2010 gut erkennen kann – es zeigt eine junge Frau mit abgeschnittener Nase, die von den Taliban entfernt wurde und ist betitelt mit: „What Happens If We Leave Afghanistan“⁸¹. In beiden Fällen findet eine vermeintliche Rettung durch den *white man* statt.

Obwohl der postkolonial-feministische Diskurs keine Einheit bildet, lassen sich deckungsgleiche Fragestellungen erkennen:

„Zum einen deckt postkolonial-feministische Kritik die geschlechtertheoretischen Leerstellen postkolonialer Theoriebildung auf und betont die Interdependenz von Rassismus und Sexismus als koloniales Erbe. Zum anderen wird der hegemoniale Feminismus mit seinen Ausschlüssen und kolonisierenden Universalismen konfrontiert. In diesem Kontext steht auch der Dualismus der Geschlechterbeziehungen als zentraler Bezugspunkt von feministischem Aktivismus und Theorieproduktion in der Kritik, da hierdurch Hierarchien und Machtbeziehungen zwischen Frauen unberücksichtigt blieben (...) In diesem Zusammenhang ist die Einforderung der Reflexion über die essentialistische Konstruktion der „Dritte-Welt-Frau“ durch westliche FeministInnen nach wie vor ein großes Anliegen der TheoretikerInnen eines postkolonialen Feminismus (...).“⁸²

Dies führte zu einer Aufdeckung von unterschiedlichen hierarchischen Kategorien, die in einer Wechselwirkung koexistieren: Die sogenannte Intersektionalität bezeichnet diese Analyse der Vermischung und des Zusammenwirkens verschiedener identitätsspezifischer Differenzkategorien sowie unterschiedlicher Dimensionen sozialer Unterdrückung und Herrschaft.⁸³ Die klassische Triade verkörpert einen Mix aus *race*, *class*, *gender*. Beispielsweise wird eine afroamerikanische Reinigungskraft in einer Gesellschaft auf mehreren Ebenen diskriminiert, wenn sie gleichzeitig weiblich, arm und *black* ist. Schon in den 80er Jahren findet man Statements zur Intersektionalität:

⁸¹ Times Cover August 2010, <http://content.time.com/time/covers/0,16641,20100809,00.html>, [Zugriffsdatum: 4.12.2018]

⁸² Fink/Leinius: Postkolonial-feministische Theorie, S. 119.

⁸³ Vgl. Klinger, Cornelia: Ungleichheit in den Verhältnissen von Klasse, Rasse und Geschlecht. In: Gudrun-Axeli Knapp & Angelika Wetterer (Hrsg.), *Achsen der Differenz. Gesellschaftstheorie und feministische Kritik II*, Münster: Westfälisches Dampfboot 2003, S. 14-48, S. 14ff.

„We believe that sexual politics under patriarchy is a pervasive in Black women's lives as are the politics of class and race. We also often find it difficult to separate race from class from sex oppression because our lives they are most often experienced simultaneously.“⁸⁴

Weitere Kategorien sind unter anderem das Alter, die ethnische Zugehörigkeit, die sexuelle Orientierung, die Weltanschauung oder Religion. Im postkolonial-feministischen Diskurs findet man auch historische Analysen zur Sexualität und Normalisierung von Heteronormativität, „die aufzeigen, wie Kolonien als Projektionsflächen für verbotene sexuelle Wünsche dienten (...), die es aus der Sicht der Kolonialisten zu zivilisieren und regulieren galt“⁸⁵. Das Aufdecken und das Dekonstruieren von Machtdynamiken des Patriarchats innerhalb eines intersektionalen Kontexts bereiten daher die zentralen Merkmale im Postkolonialismus und Feminismus. Die Intersektionalität ermöglicht eine bedeutsame Generierung von neuem Wissen, „which systemically reveals the everyday lives of black and ethnicized women who are simultaneously positioned in multiple structures of dominance and power as gendered, raced, classed, colonized, and sexualized ‘others’“⁸⁶.

2.5.2 Black Feminist Thought

Da sich in Beyoncé Knowles-Carters Werken Elemente von *black feminism* erkennen lassen, soll im Folgenden auf seine grundlegenden Erkenntnisse und Ideen eingegangen werden. Diese Entwicklung innerhalb des Feminismus beschäftigt sich mit den Erfahrungen und Geschichten von *black women* und thematisiert „the dialogic tension between race and gender, the negative inscription of the black female body and sexuality, the black female as other, the denial of agency, voice, and language to black women, the exclusion of black women from definition of woman, along with issues of performativity, sisterhood, and community within the black feminist tradition“⁸⁷.

⁸⁴ Combahee River Collective: A Black Feminist Statement. In: Moraga, Cherrie/Anzaldúa, Gloria (Hrsg.): *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. New York: Kitchen Table: Women of Color Press, S. 210-218, S. 213.

⁸⁵ Fink/Leinius: Postkolonial-feministische Theorie, S. 121.

⁸⁶ Mirza, Safia Heidi: Decolonizing Higher Education: Black Feminism and the Intersectionality of Race and Gender. In: *Journal of Feminist Scholarship*, Vol.7(8), Mai 2015, S. 1-12, S. 2.

⁸⁷ Guadalupe Davidson, Maria del/ Gines, Kathryn T./ Marcano, Donna-Dale L.: *Convergences : Black Feminism and Continental Philosophy*. New York: Albany /State University of New York Press 2010. S. 1

Bekannte Vertreterinnen des *black feminism* sind u.a. Patricia Hill Collins, bell hooks, Angela Davis und Audre Lorde.⁸⁸ Im ersten Teil möchte ich auf Patricia Hill Collins eingehen, die mit ihren Schriften über den *black feminist thought*⁸⁹ wichtige theoretische Zusammenhänge zwischen postkolonial-feministischem Gedankengut und den sozialen, ökonomischen und medial erzeugten Lastern der *black people* im heutigen Kapitalismus herstellt. Der *black feminist thought* soll mithilfe eines intersektionellen Zugangs die Verbindung zwischen Wissen und Machtbeziehungen aufdecken und beschreibt *race*, *class*, *gender* und *sexuality* als effektive Unterdrückungsformen mit Auswirkungen auf unterschiedlichste Lebensbereiche.⁹⁰ Der *black feminist thought* soll im Idealfall auch als eine Art Zusammenschluss unter Frauen fungieren, um Erkenntnisse und Wissen über Diskriminierungspraktiken zu verbreiten.

Die kulturelle Identität der *black woman* ist eng mit einer historisch verankerten und sich ständig reproduzierenden Repräsentationspolitik nach außen verknüpft und führt zur Collins Erkenntnis: „contemporary ideas about race, gender, and sexuality did not drop from the sky“⁹¹. Diese Ideen sind in von Tradition und Geschichte gestützte Mechanismen eingeschrieben, die im Kolonialismus und Imperialismus ihren Ausgangspunkt haben und noch heute im kapitalistischen System weiterwirken.⁹² Besonders der medientheoretische Blick auf die popkulturelle und mediale Teilhabe der Inszenierungen von *black* und *white identities* produziert die Annahme eines Ungleichgewichts in diesen konstruierten Bildern und Identitäten.

Die Repräsentationen von *black heterosexual womanhood* wurden als Gegensatz zu *white cis-women* konstruiert und differenzieren stark voneinander. Zu Zeiten der Kolonialisierung lässt sich bei der Gegenüberstellung der sexuellen und körperlichen Zuschreibungen von *black* und *white* eine Dichotomie zwischen *primitive* und *civilised* erkennen. Die Assoziationen mit den äußeren Merkmalen eines afroamerikanischen Körpers (zb. größeres Gesäß bei Frauen) führ(t)en zu der Annahme, dass *black people* eine weit primitivere

⁸⁸ Vgl. Mirza: *Decolonizing Higher Education: Black Feminism and the Intersectionality of Race and Gender*, S. 2.

⁸⁹ Collins, Patricia H.: *Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. New York: Routledge² 2000.

⁹⁰ Vgl. Collins: *Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*, S. xi.

⁹¹ Collins, Patricia H.: *Black sexual politics: African Americans, gender, and the new racism*. New York: Routledge 2004, S. 85

⁹² Vgl. Railton, Diane/Watson Paul: *Music Video and the Politics of Representation*. Edinburgh: University Press 2011, S. 88.

sexuelle Ader hatten bzw. haben. Diese konstruierte „animalistic sexuality“⁹³ des Afroamerikaners und der Afroamerikanerin stellt eine klare Abweichung von der westlichen Norm dar. *Black bodies* wurden stets Eigenschaften wie „wild“, „unkontrollierbar“, „animalisch“ und „exzessiv“ zugeschrieben, wohingegen *white bodies* als „sauber“, „zivilisiert“ und „kontrolliert“ galten:

*„Victorian discourses of evolution, of medicine, of colonisation and exploration, and of the nature of sexual desire combined and focused on the materiality of the buttocks of black women in a way that rendered those women sexual, dangerous and Other. Black women’s bodies were made available to be looked at, exhibited in their nakedness at a time when white women’s bodies were corseted, covered and hidden. In mapping availability on to black women’s bodies and unavailability on to the bodies of white women, it was black women that were presented as fascinating curiosities for the entertainment of a white audience.“*⁹⁴

Diese Hypersexualität der *black woman* ist die „Anomalie“ zur sexuellen Identität der *white woman*, die eine viel reinere und verborgene Sexualität aufweist. Die asexuelle „Virgin Mary“ steht der gefährlichen Laszivität der Afroamerikanerin und des Afroamerikaners gegenüber, vor der die *white woman* geschützt werden muss.⁹⁵ Der westliche Körper einer Frau hatte den größten symbolischen Wert für einen Mann und musste auch vom „wildem“ Körper isoliert bleiben.

*„For empire was not only acquired by white men for white women, but the putative frangibility of the white female body underpinned imperial practices and policies. The sanctity of the body was always vulnerable and in need of protection, for any violation of it was also an attack on civilisation itself.“*⁹⁶

Die Ausstellung und der Gebrauch des afroamerikanischen Körpers als eine Unterhaltungsform ist noch heute in der Popkultur zu finden, vor allem, wenn man die inszenierte sexuelle Identität von afroamerikanischen Stars untersucht. Sängerinnen wie Rihanna, Nicki Minaj, Cardi B oder Beyoncé werden in der Musikbranche als sehr sexuelle

⁹³ Railton/Watson: *Music Video and the Politics of Representation*, S. 91.

⁹⁴ Railton/Watson: *Music Video and the Politics of Representation*, S. 92.

⁹⁵ Vgl. Railton/Watson: *Music Video and the Politics of Representation*, S. 92f.

⁹⁶ Railton/Watson: *Music Video and the Politics of Representation*, S. 94.

und erotische Frauen wahrgenommen, da sie ihren Körper anders als Stars wie Kylie Minogue oder Taylor Swift in Szene setzen.⁹⁷ Beispielsweise geht es in Nicki Minajs Lied *Anaconda*⁹⁸ ausschließlich um die Größe ihres Gesäßes und dies zeigt sie auch sehr explizit in ihrem millionenfach angeklickten Musikvideo.⁹⁹ Oft werden diese Celebrities in ihren Musikvideos in eine völlig andere Umgebung als *white women* eingebettet, die eine exotische und temperamentvolle Aura und eine Verbundenheit zur Natur suggeriert. Minajs Video spielt im Dschungel, im Musikvideo *Baby Boy*¹⁰⁰ reckt sich Beyoncé am Strand und auch der Songtitel *Bootylicious*¹⁰¹ von Beyoncé's damaliger Band *Destiny's Child* spricht für sich. Weitere Anspielungen auf enthemmtes und exzessives Verhalten werden mittels Tanzpraktiken (z.b.: am Boden krabbelnd, tierische Bewegungen, Bauchtanz) oder dementsprechende Accessoires wie Lederoutfits, Holzschnitzwerk, Pelz, u.a. unterstrichen, während *white* Stars vermehrt in gekünstelten Locations auftreten und „kontrolliertere“ Choreographien ausführen.¹⁰² bell hooks sieht die Musikindustrie als eine primäre Quelle für die Repräsentation von *black sexuality* in unserer Kultur und vermerkt:

„(...) although contemporary thinking about black female bodies does not attempt to read the body as a sign of “natural” racial inferiority, the fascination with black “butts” continues [in so far as] . . . the protruding butt is seen as an indication of a heightened sexuality.“¹⁰³

Sowohl *white* als auch *black* Celebrities nutzen eindeutig ihre Körperlichkeit, um Aufmerksamkeit zu generieren und produzieren ein Bild idealer Weiblichkeit bzw. Männlichkeit, aber die Zuschreibung einer dahinterliegenden *raced identity* ist deutlich zu erkennen:

„(...) many of the iconographical markings of whiteness and blackness which characterised nineteenth-century scientific, artistic and commercial modes of representation, and which have been replayed in every generation of the twentieth century, continue, albeit in modified form, to structure much contemporary cultural

⁹⁷ Vgl. Railton/Watson: *Music Video and the Politics of Representation*, S. 95.

⁹⁸ *Anaconda*. Nicki Minaj, in: *The Pinkprint*, USA: Young Money/Cash Money Republic 2014.

⁹⁹ Vgl. „Nicki Minaj – Anaconda“, youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=LDZX4ooRsWs>, [Zugriffsdatum 29.04.2019]

¹⁰⁰ *Baby Boy*. Beyoncé ft. Sean Paul, in: *Dangerously in Love*, USA: Columbia/Sony 2003.

¹⁰¹ *Bootylicious*. Destiny's Child, in: *Survivor*, USA: Columbia 2001.

¹⁰² Vgl. Railton/Watson: *Music Video and the Politics of Representation*, S. 98ff.

¹⁰³ hooks, bell: *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press 1992, S. 21.

production. Indeed, given the number of social and political changes that have impacted on women's lived experiences since the Victorian era, there is a surprising, and potentially worrying, continuity in the way in which women's raced identity is represented.“¹⁰⁴

Die Inszenierungen von *white sexuality* gilt als fluider, wandelbarer und eingedämmter als die exotische und vom Instinkt angetriebene *black sexuality*, die viel direkter in den Körper eingeschrieben ist. *White women* können mit ihrer Sexualität weit mehr experimentieren, während *black women* durch ihre Sexualität und als ihre Sexualität definiert werden.¹⁰⁵ Somit liegt die *white sexuality* in einem weit abstrakteren Spektrum der Repräsentation:

„(...) while black female sexuality is always embodied and fixed in the flesh – precisely in the fleshiest parts of the body – white sexuality, in displacing the organics of the body, is open to redefinition. Indeed, the representation of black female sexuality implies and invokes an essential sexuality that is already in and of the world while the presentation of white female sexuality always offers the potential for reinvention.“¹⁰⁶

Beide Darstellungsformen von Sexualität und Körperlichkeit sind die Spiegelung einer schon lange festgeschriebenen und sich immer reproduzierenden Stereotypisierung, die eine direkte Verknüpfung zwischen *sexuality* und *race* unvermeidbar macht. Die Problematik dahinter ist vor allem die Annahme, dass Frauen diese Vorstellungen von sich freiwillig produzieren und dass sie ihre Handlungsmacht (*agency*) je nach Bedarf und ohne die starken Einflüsse von Außen einsetzen können. Die ausbeuterische Form der Körperpolitik kann mit Gedanken wie „die sind eben so“ oder „wenn sie das so möchten“ leicht verdrängt und missachtet werden.

„(...) this exploitation is visible in politics, popular culture, and media but is individualized and perceived as „choices“ made by women of color to present themselves in hypersexualised ways. (...) Both constructions require the colonization

¹⁰⁴ Railton/Watson: *Music Video and the Politics of Representation*, S. 95f.

¹⁰⁵ Vgl. Benard: *Colonizing Black Female Bodies Within Patriarchal Capitalism: Feminist and Human Rights Perspectives*, S. 3.

¹⁰⁶ Railton/Watson: *Music Video and the Politics of Representation*, S. 103.

of women's bodies and sexuality – for White and Black women – albeit in different ways.“¹⁰⁷

Diese Inzenierungsformen von Frauenkörpern bewegen sich innerhalb des patriarchalen Kapitalismus, sind daher an dessen Machtstrukturen sowie dessen Ideologien gebunden und werden massiv davon beeinflusst.¹⁰⁸ In diesem Kontext von Freiwilligkeit zu sprechen, scheint zynisch, da diese Repräsentationen von Weiblichkeit, Sexualität und Ethnizität strukturelle und symbolische Gewalt ausüben. Strukturelle Gewalt ist „a form of social suffering...structured by historically given (and often economically driven) processes and forces that conspire – wheter through routine, ritual, or as more commonly the case, the hard surfaces of life – to constrain agency... Choices, both large and small are limited by racism, sexism, political violence, and grinding poverty“¹⁰⁹. Die symbolische Gewalt wird wie die physische Gewalt als ein sehr effektives Regime innerhalb des ökonomischen, herrschenden Systems gesehen, mit dem die symbolische Gewalt ihre Akteure und Akteurinnen zu Komplizen und Komplizinnen macht und sie gesellschaftlich anerkennt.¹¹⁰ Laut Bourdieu agiert sie als eine verschleierte Form von Gewalt und schafft ein Trugbild der vermeintlichen Wahlfreiheit.¹¹¹

Sex und Erotik sind Ressourcen innerhalb des Kapitalismus, die schamlos ausgebeutet werden, besonders weil sie sich auf so vielen wirtschaftlichen Ebenen (Popkultur, Werbung, Pornografie, Mode, ...) problemlos verkaufen lassen. Dahinter verbergen sich Prozesse, die ein kontrollierendes Verhalten innerhalb einer Gesellschaft in Gang setzen und der symbolischen Gewalt sehr ähnlich sind.¹¹² Somit stützen diese kontrollierenden Prozesse auch die damit einhergehende symbolische Herrschaft, welche ihre Macht u.a. durch Ideologien und Vorstellungen über bestimmte Körper manifestiert.

¹⁰⁷ Benard: Colonizing Black Female Bodies Within Patriarchal Capitalism: Feminist and Human Rights Perspectives, S. 2.

¹⁰⁸ Vgl. Benard: Colonizing Black Female Bodies Within Patriarchal Capitalism: Feminist and Human Rights Perspectives, S. 7.

¹⁰⁹ Hanna, B./Kleinman, A.: Unpacking global health: Theory and critique. In: Farmer, P./Kim, J.Y./Kleinmann A./Basilico M.(Hrsg.): *Reimagining global health: An introduction*. Berkeley: University of California Press 2013, S. 15-32, S. 30.

¹¹⁰ Vgl. Benard: Colonizing Black Female Bodies Within Patriarchal Capitalism: Feminist and Human Rights Perspectives, S. 2.

¹¹¹ Vgl. Bourdieu, Pierre: Structures, habitus, power: Basis of a theory of symbolic power. In: Dirks, Nicholas B./Eley Geoff/Ortner Sherry B. (Hrsg.): *Culture/power/history: A reader in contemporary social theory*. Princeton: University Press, S. 155-199, S. 186.

¹¹² Vgl. Benard: Colonizing Black Female Bodies Within Patriarchal Capitalism: Feminist and Human Rights Perspectives, S. 4.

„(...) *controlling processes are a form of symbolic violence, present when the power of patriarchal capitalism/colonialism has become thoroughly hegemonic and internalized by the very groups it oppresses. (...) The primary arena for hegemonic control is mass media imagery that serves as social propaganda. In the case of women's bodies, this propaganda reiterates and reinforces colonial discourse on Black and White women's bodies.*“¹¹³

Die Problematik liegt wieder bei der fehlenden Sichtbarkeit dieser Prozesse. Die Anthropologin Laura Nader beschreibt diese als eine mächtige kulturelle Kontrollinstanz:

„*Cultural control when it is hegemonic is impersonal, embedded, and often invisible, and even those who in fact exercise it may not understand its extent, thinking of it only as marketing.*“¹¹⁴

Wie können diese Repräsentationspolitiken von *race* und *sexuality* medial aufgebrochen werden? Der erste Schritt wäre eine Umwandlung vom betrachteten Objekt zum selbstbestimmten Subjekt, das über eine Handlungsmacht (*agency*) im Bezug auf die eigene Identität und die damit einhergehende Sexualität verfügt. Allerdings ist dies wegen der im Untergrund wirkenden Kontrollprozesse nicht einfach, da die eigene Entscheidung stark von der Kultur und vom Kapitalismus beeinflusst ist. Wie schon angesprochen, findet man in der Analyse von postfeministischen Medienmaterial zahlreiche Widersprüche, da Frauen als freihandelnde Subjekte des Neoliberalismus inszeniert werden und impliziert wird, dass sie ihre Körper aus Lust und Laune zur Schau stellen.

Eine Idee wäre beispielsweise mehrere Darstellungsmöglichkeiten von *black femininities* (die keinem klassischen Reglement folgen) anzubieten, mit denen Beyoncé in ihrem wohl berühmtesten Musikvideo *Single Ladies (Put A Ring On It)*¹¹⁵ schon 2008 experimentiert.¹¹⁶ Dieser Song wurde mit *female empowerment* Hymnen wie *I Will Survive*¹¹⁷ verglichen und hatte einen großen kulturellen Einfluss.¹¹⁸

¹¹³ Benard: *Colonizing Black Female Bodies Within Patriarchal Capitalism: Feminist and Human Rights Perspectives*, S. 5f.

¹¹⁴ Nader, Laura: *Controlling processes. Tracing the dynamic components of power*. In: *Current Anthropology*, Vol. 38(5), Dezember 1997, S. 711-738, S. 720.

¹¹⁵ *Single Ladies (Put a Ring on it)*. Beyoncé, in: *I Am ... Sasha Fierce*, USA: Columbia 2008.

¹¹⁶ *Single Ladies* findet in einem künstlichen Studio statt und ist in schwarz-weiß gedreht. Die Handlung ist sehr einfach gestrickt: Zwei afroamerikanische Frauen und Beyoncé tanzen in schwarzen Badeanzügen zu der Musik. Was sofort auffällt, ist dass Beyoncé auf ihrer linken Hand einen metallischen Handschuh trägt. Diese

Eine weitere wichtige Umwälzung war die Entwicklung des *hip hop feminism*, der den Konflikt zwischen *black sexuality* und *identity* offen als reale Lebenserfahrung diskutiert. Der unakademische Flair dieser Auseinandersetzung schafft Platz für neue Dialoge, an denen alle *black women* teilhaben können:

*„Rather than relying on (...) the standard of the “white man oppress/Black women are oppressed narrative“ seen within the foundational Black feminist thought, hip hop feminism provides a framework to utilize the historical reality of oppression and view ways in which women in mass media and pop culture negotiate their identity and images within that historical narrative and question the positioning of Black female bodies in contemporary culture. (...) Black women in popular culture such as Nicki Minaj, Rihanna, and Beyonce [sic!] negotiate within this narrative by projecting the images of Black female bodily power/independence that are recognizable by the public. (...) With not other alternatives to rigid, “line in the sand“ feminism, younger Black women will continue to uncritically accept agency-over-structure feminist narratives and view the personal empowerment of individual, wealthy, marketed bodies of color as synonymous with Black female liberation.“*¹¹⁹

Sängerinnen mit großem medialen Einfluss können somit auch neuartige Inszenierungen von *black femininity* forcieren oder die stereotypischen Darstellungen parodieren und in Frage stellen. Problematisch bleibt immer noch die starke sexuelle Komponente dieser Inszenierungen, wie später noch erklärt wird.

Doch die Möglichkeit, akademische und unakademische Erkenntnisse und Erfahrungen afroamerikanischer Frauen musikalisch zu fusionieren und die Intention, vielseitige *black feminist visions* und mehrere Repräsentationsmöglichkeiten von *black femininity* in der

Inszenierung könnte man als eine Negierung der gängigen *black sexuality* sehen, die jetzt nicht mehr an die Natur gebunden ist. Vgl. Railton/Watson: *Music Video and the Politics of Representation*, S. 105.

Dieses *iconic* Video wurde zigmale nachgeahmt, nachgetanzt und ging definitiv in die Musikgeschichte ein – nicht nur weil Kayne West bei den Video Music Awards 2009 Taylor Swift bei der Entgegennahme ihres Awards unterbrach und stattdessen Beyoncé's Video zum besten Video „aller Zeiten“ kürte, sondern auch weil die Choreografie und die Lyrics als einzigartig gefeiert wurden. Vgl. Taylor Swift VMA Award Moment ruined by Kayne West, youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=1z8gCZ7zpsQ>, [Zugriffsdatum 10.12.2018]

¹¹⁷ I Will Survive. Gloria Gaynor, in: *Love Tracks*, USA: Polydor 1978.

¹¹⁸ Vgl. Chatzipapatheodoridis, Constantine: Beyoncé's Slay Trick: The Performance of Black Camp and it's Intersectional Politics. In: *Open Cultural Studies*, Vol.1(1), Dezember 2017, S. 410.

¹¹⁹ Benard: Colonizing Black Female Bodies Within Patriarchal Capitalism: Feminist and Human Rights Perspectives, S. 8.

Zukunft anzubieten, sind wichtige Maßnahmen und vielversprechende Ansätze innerhalb des *black feminism*-Diskurses.¹²⁰ Collins schreibt schließlich auch „analyzing and creating imaginative responses to injustice characterize the core of Black feminist thought“¹²¹.

¹²⁰ Vgl. Benard: *Colonizing Black Female Bodies Within Patriarchal Capitalism: Feminist and Human Rights Perspectives*, S. 8.

¹²¹ Collins: *Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*, S. 12.

3. Das Erlebnis Beyoncé Knowles-Carter

Beyoncé Knowles-Carter legte seit ihrer Geburt 1981 einen sehr erfolgreichen Karriereweg zurück.¹²² Nur wenige Popstars erreichen den Status, den sie als Künstlerin in der Musikbranche hat. Sie wird in englischsprachigen Medien mehrmals als eine *icon* im Showbusiness bezeichnet und wird mit Marilyn Manroe oder Diana Ross verglichen.¹²³ Beyoncé zieht mit ihrer Entertainmentstrategie viele in den Bann und vermittelt ein nahezu fehlerfreies Bild von Weiblichkeit nach Außen (siehe 3.2, S. 38).

In diesem Kapitel interessieren mich die Zusammenhänge zwischen Beyoncé und ihrem Ruhm und die damit einhergehende Inszenierung ihrer Persona. Darunter verstehe ich ein Zusammenspiel von Aspekten, das eine bestimmte Vorstellung einer Person in der Öffentlichkeit herstellt. Solche Aspekte wären in Beyoncé's Fall ihre Musik, ihre Strategien der Vermarktung und ihr Einfluss als berühmte Person. Ich werde zu allererst auf die Marke Beyoncé eingehen und ihren Status als Popstar besprechen. Danach werde ich ein genaues Augenmerk auf die meiner Meinung nach schlaue konstruierten Identitäten legen, die Beyoncé zu einem unverwechselbaren Celebrity macht. Die Sängerin kreierte mittels verschiedenster Medien ein vielschichtiges Bild von sich, das in der Öffentlichkeit Wirkung zeigt und sich aus den in den folgenden Unterkapiteln beleuchteten Aspekten zusammensetzt.

3.1 Die globale Marke

Die Gründung der sogenannten Girl Group *Destiny's Child* in den 90er Jahren führte Beyoncé Knowles-Carter zu ihrem ersten globalen Erfolg.¹²⁴ Die Band bestand aus drei afroamerikanischen Frauen namens Kelly Rowland, Michelle Williams und Beyoncé Knowles und produzierte bekannte Hits wie *Survivor*¹²⁵, *Bootylicious*¹²⁶ oder *Say My Name*¹²⁷. Davor war Beyoncé im Fernsehen bei *StarSearch* zu sehen, als sie im Alter von acht Jahren Teil der Hiphopgruppe *Girls Tyme* war. Beide Gruppen wurden von Beyoncé's

¹²² Vgl. Keleta-Mae, Naila: A Beyoncé Feminist. In: *Critical Studies in Gender, Culture & Social Justice*, Vol.38(1), 2017, S. 236-246, S. 238.

¹²³ Vgl. Grady, Constance: „Beyoncé is a paradox. That's what makes her an icon.“, vox.com, 2018, <https://www.vox.com/culture/2018/4/16/17242608/beyonce-coachella-paradox-icon>, [Zugriffsdatum 4.12.2018]

¹²⁴ Vgl. Li, Stephanie: Introduction: Who is Beyoncé? In: *Black Camera*, Vol.9(1), 2017, S. 106-113, S. 107.

¹²⁵ *Survivor*, Destiny's Child, in: *Survivor*, USA: Columbia 2001.

¹²⁶ *Bootylicious*. Destiny's Child, in: *Survivor*, USA: Columbia 2001.

¹²⁷ *Say My Name*. Destiny's Child, in: *The Writing's on the Wall*, USA: Columbia 1999.

Vater Mathew Knowles gemanaged.¹²⁸ Als Solokünstlerin produzierte sie bis dato insgesamt sechs erfolgreiche Alben, wobei ich auf die Beiden aus dem Jahr 2013 und 2016 genauer eingehen werde:

DANGEROUSLY IN LOVE¹²⁹

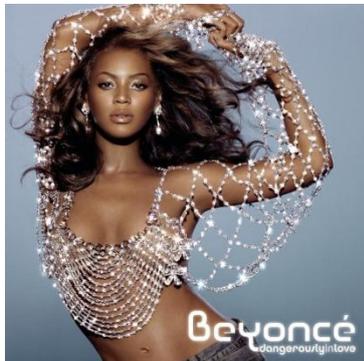


Abb. 2: Cover (2003)¹³²

B'DAY¹³⁰



Abb. 3: Cover (2006)¹³³

I AM... SASHA FIERCE¹³¹



Abb. 4: Cover (2008)¹³⁴

4¹³⁵



Abb. 5: Cover (2011)¹³⁸

BEYONCÉ¹³⁶

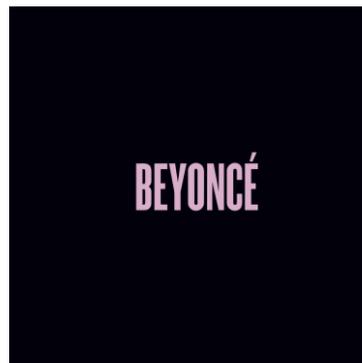


Abb. 6: Cover (2013)¹³⁹

LEMONADE¹³⁷

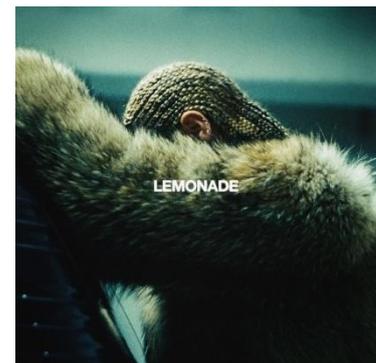


Abb. 7: Cover (2016)¹⁴⁰

¹²⁸ Vgl. Kim, Michelle: „A Brief History Of Beyoncé And Her Father, Mathew Knowles. From Girls Tyme to ‘Daddy Lessons’. Beyoncé and her father’s relationship has always been loving, but complicated“, The Fader, 2016, <http://www.thefader.com/2016/04/25/beyonce-mathew-knowles-daddy-lessons-lemonade> [Zugriffsdatum 12.10.2018]

¹²⁹ Dangerously in Love. Beyoncé, USA: Columbia/Sony 2003.

¹³⁰ B’day. Beyoncé, USA: Music World/Columbia 2006.

¹³¹ I Am...Sasha Fierce. Beyoncé, USA: AR-Express/Sony 2008.

¹³² <https://www.last.fm/de/music/Beyonc%C3%A9/Dangerously+in+Love/+images/c38c369b894031681638c65cb0070030>, [Zugriffsdatum 12.10.2018]

¹³³ <https://www.last.fm/music/Beyonc%C3%A9/B%27Day>, [Zugriffsdatum 12.10.2018]

¹³⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/I_Am..._Sasha_Fierce#/media/File:I_Am..._Sasha_Fierce.png, [Zugriffsdatum 12.10.2018]

¹³⁵ 4. Beyoncé, USA: Columbia 2011.

¹³⁶ Beyoncé. Beyoncé, USA: Columbia 2013.

¹³⁷ Lemonade. Beyoncé, USA: Parkwood 2016.

¹³⁸ https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/c/ca/Beyonc%C3%A9_-_4.png, [Zugriffsdatum 12.10.2018]

¹³⁹ [https://de.wikipedia.org/wiki/Beyonc%C3%A9_\(Album\)#/media/File:Beyonc%C3%A9_-_Beyonc%C3%A9.svg](https://de.wikipedia.org/wiki/Beyonc%C3%A9_(Album)#/media/File:Beyonc%C3%A9_-_Beyonc%C3%A9.svg), [Zugriffsdatum 17.10.2018]

¹⁴⁰ <https://www.last.fm/de/music/Beyonc%C3%A9/Lemonade/+images/8847bf611941d33c0ee975a6c32dde1b>, [Zugriffsdatum 17.10.2018]

Ich möchte auf die Alben *Beyoncé* und *Lemonade* genauer betrachten, weil diese von den anderen insofern abweichen, da sie und sowohl erstmals politische als auch für mich sehr ausschlaggebende Elemente im popkulturellen Kontext aufweisen. Es finden deutliche Veränderungen auf ästhetischer, textlicher und visueller Ebene statt, die Beyoncé in eine Feministin und Aktivistin in der Popkultur verwandeln.

Wie ist eine derartige Transformation eines Stars überhaupt möglich, ohne dabei an Aufmerksamkeit oder Gehör zu verlieren? Beyoncé ist eine globale Marke, hinter der viel mehr steckt als eine berühmte Sängerin:

*„Beyoncé (...) symbolised an altogether different world, one in which blacks not only shared facilities with whites, but had actually risen to prominence in all areas of society including, as Obama evidenced, the political arena. The atavistic yoke of slavery and racism and stereotypes it entailed had burdened African Americans for decades after the formal confirmation of civil rights. With the arrival of Beyoncé, African Americans, it seemed, finally emerged as warrantable human beings, equals in every sense.“*¹⁴¹

Beyoncé Knowles-Carter steht für eine afroamerikanische Version des American Dreams – eines Traums, den man ausschließlich durch harte Arbeit erreichen kann. Jedoch steht ein solcher Weg großteils nur für *white people* offen. Beyoncé erreichte trotz ihrer benachteiligten Hautfarbe weltweiten Ruhm und dies macht sie zu einer besonderen Figur, die den Eindruck einer „*new racial order*“¹⁴² erweckt. In den USA sind Konflikte zwischen *black* und *white people* historisch verankert. Es ist bekannt, dass seit dem Beginn des Kolonialismus und der Sklaverei noch heute Ungleichheiten zwischen marginalisierten Gruppen wie den AfroamerikanerInnen und den Amerikanern bestehen, die strukturelle und symbolische Gewalt gegen die benachteiligte Ethnizitäten in allen sozialen Bereichen hervorbringen kann. Beispiele dafür sind der Umgang mit *black people* im Rechtssystem, die Repräsentationspolitik der Medien oder die Benachteiligungen im Bildungssystem.

Beyoncé erweckt den Eindruck, von dieser Unterdrückung losgelöst zu sein. Ihre Persona hat auf einen universellen Charakter, der mehrere Ethnizitäten anspricht oder sogar vereint

¹⁴¹ Cashmore, Ellis: Buying Beyoncé. In: *Celebrity Studies*, Vol.1(2), 2010, S. 135-150, S. 136.

¹⁴² Cashmore: Buying Beyoncé, S. 136.

und Beyoncé besitzt die Macht, mag es durch finanzielle Mittel, Marketingstrategien und/oder Talent sein, Menschen weltweit zu beeindrucken und zu beeinflussen.

3.2 Das kulturelle Phänomen

Die Sängerin verwandelte sich vor allem in den letzten Jahren in eine mächtige Marke, die nicht nur mit Gleichstellung assoziiert wird, sondern auch weitere positive Merkmale wie Frauenpower, Arbeitsethos und garantierte Unterhaltung aufweist. Einen Großteil ihrer Konsumenten und Konsumentinnen macht bis heute die *white middle class* aus.¹⁴³ Wie bereits erwähnt, steht Beyoncé für eine gerechtere Welt, in der sich *white* und *black* auf einer Ebene befinden. Der Vergleich mit Barack Obama verdeutlicht diesen Prozess:

*„ (...) both have profoundly transformed images of blackness by occupying and, especially in the case of Beyoncé, cultivating an air of astounding exceptionality. Their success threatens to remystify blackness by showcasing extraordinary talent and vision.“*¹⁴⁴

Beyoncé Knowles-Carter verkauft uns in gewisser Weise eine Geschichte - sie bietet uns ein Narrativ, das von einem gerechteren und schöneren Amerika erzählt.

Sie ist ebenfalls beliebt, weil sie ihren Job als Mutter, Ehefrau und makellose Entertainerin vorbildhaft ausübt. Die Grenze zwischen der Person und der Marke verschwimmen, wodurch eine konstruierte Intimität zwischen ihr und ihren Fans hergestellt wird. Das Konzept ihrer facettenreichen Identität verstärkt ebenfalls die Sympathie und die Authentizität.¹⁴⁵ Sie wird sowohl von *blacks* als auch von *whites* vergöttert und ihre Fans (genannt *BeyHive*) betrachten sie als beste Performerin aller Zeiten. Darüber hinaus stellt Beyoncé mit ihren Rollen als erfolgreiche Künstlerin, Ehefrau, Mutter und Sexsymbol die perfekte amerikanische Frau dar, die mithilfe eines bestimmten Arbeitsethos entstehen kann und die auch für viele junge Mädchen eine Vorbildfunktion hat.¹⁴⁶

¹⁴³ Vgl. Cashmore: *Buying Beyoncé*, S. 136.

¹⁴⁴ Li: *Introduction: Who is Beyoncé?* S. 107.

¹⁴⁵ Vgl. Wallace, Alicia: *A Critical View on „Formation“*. In: *Black Camera*, Vol.9(1), 2017, S. 189-196, S. 190.

¹⁴⁶ Vgl. Read, Barbara: *Britney, Beyoncé, and me – primary school girls' role models and constructions of the 'popular' girl*. In: *Gender and Education*, Vol.23(1), Jänner 2011, S 1-13.

*„Beyoncé is at once natural and graceful, gracious and humble, perfect and pure. She exhibits clockwork constancy and is wholly transparent. She is both object and auteur.“*¹⁴⁷

Allerdings findet man zahlreiche Paradoxa, wenn man einen genaueren Blick auf die Celebrity wirft. Beyoncé ist eine heterosexuelle, verheiratete, afroamerikanische Berühmtheit, die meist blonde Haare (Extensions) trägt. Damit verkörpert sie die westliche und hegemoniale Version einer Afroamerikanerin, wie es schon bei Stars mit anderen Ethnizitäten vorkam. Medienwissenschaftlich betrachtet werden beispielsweise lateinamerikanische Celebrities wie Jennifer Lopez der dominierenden *white culture* körperlich angepasst. Bewusst und unbewusst werden glatte und blonde anstatt wellige Haare verwendet und oftmals wird der Hautton mit Make-Up erhellt und Gewicht reduziert.¹⁴⁸ Hinzu kommt, dass Beyoncé in ihren Werken feministische und frauenfeindliche Rhetoriken und Bilder verwendet, wobei diese Gleichzeitigkeit im Kapitel 4.1.2 analysiert wird.

*„Beyoncé’s star image is also profoundly shaped by her race (...) As Karl Hagstrom-Miller (2010) has explained, the popular music business has operated with a “color line“ since the late nineteenth century. As a result, racial and ethnic genres were developed by the industry (...) Black artists were and often still are understood to make music that reflects their cultural experience (and are often critiqued for not being “black enough“), while white artists are freer to experiment. To this day, black artists’ successes – including Beyoncé’s – are a product of crossing over to a white mainstream.“*¹⁴⁹

Es gibt einige Stars, die ungeachtet ihrer Hautfarbe den Durchbruch schafften, Beispiele sind Tina Turner, Halle Berry, Whitney Houston, Janet Jackson oder Viola Davis. Jedoch sollte im Hinterkopf behalten werden, wie sie der westlichen Kultur angepasst werden, denn „ethnic women are permitted to succeed on condition that they make concessions to white tastes“¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Dubler, Joshua: Shit White People Say About Beyoncé. In: *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, Vol.9(3), 2014, S. 385-392, S. 388.

¹⁴⁸ Vgl. Cashmore: *Buying Beyoncé*, S. 144.

¹⁴⁹ Harvey, Eric: Beyoncé’s Digital Stardom. In: *Black Camera*, Vol.9(1), 2017, S. 114-130, S. 117.

¹⁵⁰ Cashmore: *Buying Beyoncé*, S. 144.

Ein weiterer wichtiger Punkt ist die Bedeutung des Körpers von Beyoncé. Ihre dunkle Hautfarbe ist durch (post)kolonialistische Vorstellungen vorbelastet und daher wird ihr Körper grundsätzlich unter den westlichen positioniert - diese hierarchische Anordnung von unterschiedlichen Ethnizitäten findet man nicht nur in den Medienwissenschaften (siehe 2.5.1 Postkolonialismus und Feminismus, S. 24). Beyoncé schaffte es allerdings der sogenannten „*transcending race*“¹⁵¹ anzugehören. Damit sind meist berühmte Personen gemeint, die aufgrund ihrer unglaublichen Leistung über solchen Hierarchien stehen (z.B.: Michael Jordan) und sich den Platz in der Elite „verdient“ haben. Unter der Elite verstehe ich die Reichen und Mächtigen, also im gegenwärtigen System der USA die *white supremacy*, welche an der Spitze derartiger Rangordnungen steht.

Dies bringt Vorteile für Beyoncé. Es ist ihr möglich, Produkte problemlos an die *white middle class* zu verkaufen, da sie mit ihren blonden Haaren und ihrem leicht „bräunlichen“ Hautton unterschiedliche ethnische Gruppen allegorisiert und somit Gedanken an einen noch immer vorherrschenden Rassismus eliminiert.¹⁵² Ihre Körperlichkeit steht für eine für eine Fantasie, in der es keine Hierarchien gibt.

Beyoncé's Erscheinungsbild erzählt also von einer besseren Welt, die das Thema Rassismus geschickt umgeht. Die Geschichte des Rassismus in Amerika ist ein konfliktreiches Feld mit vielen negativen Assoziationen und wird in der Populärkultur gerne gemieden. Vor 2016 war *race* kein direktes Thema bei Beyoncé. Wie die meisten Popstars nahm auch sie vor ihrem Album *Beyoncé* keine politische Position ein. In einem Interview mit der *Vogue* im Jahr 2009 antwortete Beyoncé auf die Frage, ob sie Probleme mit Rassismus habe, folgendermaßen:

*„In some ways but only slightly. My father had to fight those battles. I didn't. And now I'm large enough—I'm universal—that no one's paying attention to what race I am. I've kind of proven myself. I'm past that.“*¹⁵³

Die *New York Times* deutete nach dem erfolgreichen Album *BEYONCÉ* im Jahr 2014 eine Änderung ihrer bisherigen Verhaltensweise an:

¹⁵¹ Cashmore: *Buying Beyoncé*, S. 143.

¹⁵² Vgl. Cashmore: *Buying Beyoncé*, S. 145.

¹⁵³ Van Meter, Johnathan: „Beyoncé: Fierce Creature“, *Vogue*, 2009, <https://www.vogue.com/article/beyonc233-fierce-creature>, [Zugriffsdatum 21.11.2018]

„Beyoncé is, as a cultural studies professor might put it, popular culture’s most richly multivalent “text.” The question these days is not, What [sic!] does the new Beyoncé record sound like? It’s, What [sic!] does Beyoncé mean?“¹⁵⁴

Der Wandel von Beyoncé hängt stark mit dem Wandel der Gesellschaft zusammen. Durch die Digitalisierung befinden wir uns in einer Zeit, wo jeder und jede im Internet seine oder ihre Meinung posten kann und daher werden auch Sujets besprochen, die außerhalb der Massenmedien global aufgegriffen werden (siehe 2. Feminismus, S. 7 - #MeToo). In der amerikanischen Bevölkerung fand ein breit geführter Diskurs über Polizeigewalt gegen *black people* und Racial Profiling statt, der durch Todesfälle afroamerikanischer Teenager ausgelöst wurde und in den Sozialen Medien unter dem Hashtag #BlackLivesMatter ab 2013 diskutiert wurde.¹⁵⁵

Beyoncé’s Erfolg funktioniert, weil sie reagiert – sie geht auf aktuelle Themen und Problematiken, wie Rassismus und Sexismus ein, weil sich die Gesellschaft beginnt damit auseinander zu setzen. Um in der Populärkultur erfolgreich zu sein, sollten soziale Änderungen in der Gesellschaft beachtet werden und auf die Bedürfnisse der Konsumenten und Konsumentinnen eingegangen werden. Knowles-Carter reagierte zur richtigen Zeit auf gleich zwei politische Bewegungen: einerseits auf #BlackLivesMatter und andererseits auf den Feminismus.¹⁵⁶

3.3 Die digitale Inszenierung

Beyoncé ist nicht nur eine hoch geachteter Celebrity, sondern auch CEO ihrer eigenen Produktionsfirma *Parkwood Entertainment*¹⁵⁷, die neben Musik auch andere zahlreiche Produkte wie Kleiderkollektionen, Make-Up oder Parfums verkauft und in Unternehmen wie H&M und Pepsi investiert.¹⁵⁸ Die Digitalisierung trägt einen großen Teil zur

¹⁵⁴ Rosen, Jody: „Beyoncé: The Woman on Top of the World“, New York Times Style Magazine, 2014, <https://www.nytimes.com/2014/06/03/t-magazine/beyonce-the-woman-on-top-of-the-world.html>, [Zugriffsdatum 12.11.2018]

¹⁵⁵ Vgl. Alvarez, Lizette: „Justice Department Investigation Is Sought in Florida Teenager’s Shooting Death“. In: New York Times, 2012, <https://www.nytimes.com/2012/03/17/us/justice-department-investigation-is-sought-in-florida-teenagers-shooting-death.html?action=click&contentCollection=Opinion&module=RelatedCoverage®ion=Marginalia&pgtype=article>, [Zugriffsdatum 23.03.2019]

¹⁵⁶ Vgl. Li: Introduction: Who is Beyoncé? S. 110.

¹⁵⁷ Parkwood Entertainment. Private Company. New York 2010.

¹⁵⁸ Vgl. „The World’s Highest Paid Musicians 2013“, Forbes Magazin, 2013, <https://www.forbes.com/pictures/eeel45ffii/no-10-beyonce-53-million/#6b03a61d1ba3>, [Zugriffsdatum 15.11.2018]

Transformation von Beyoncé bei. Ab dem Jahr 2012 wechselte Beyoncé von den typischen Massenmedien zu den Neuen Medien. Sie gab keine Interviews mehr, sondern kommunizierte mit der Öffentlichkeit rein über ihre Tumblr-, Facebook-, Youtube- oder Instagram-Accounts.¹⁵⁹ Somit behielt die Sängerin größtenteils die Kontrolle über den Informationsfluss nach außen und es gelang ihr, ihre Inszenierung noch individueller gestalten. Die Darstellung einer öffentlichen Figur ist besonders in der Popkultur oftmals wichtiger als die Musik selbst. In seinem Text „Beyoncé’s Digital Stardom“ bespricht Eric Harvey die elementare Verbindung zwischen der Sängerin und den Neuen Medien:

*„Beyoncé’s star image arises from the intertextual, dialogic circulation of her recordings, their paratexts, and the social discourse that arises around them. They are constantly shape-shifting, both because of capitalism’s push for newness and difference and related technological shifts in the circulation of culture. While Beyoncé’s immense stardom is the product of mass media (...) Beyoncé’s career between 2013 and 2016 stresses that her stardom – what she signifies, socially – has shifted within, and as response to, the sweeping digitalization of musical commerce and everyday practice.“*¹⁶⁰

Die Digitalisierung veränderte den Umgang mit zahlreichen Kulturprodukten, wodurch sich auch die Musikindustrie neu orientieren musste. Streaming Plattformen wie Apple Music oder Spotify verwandelten Musik in eine günstige Massenware, auf die jede Person mit einem Handy zugreifen kann. Interessanterweise reagierte Beyoncé’s Ehemann Jay-Z mit einer eigenen Plattform namens *Tidal*. Dieser Streamingdienst unterschied sich darin, dass hier teils exklusive Inhalte (vorab) veröffentlicht wurden, wovon u. a. einflussreiche Sänger und Sängerinnen wie Rihanna, Madonna, Daft Punk, Coldplay, Alicia Keys, Nicki Minaj oder Usher gebrauch machten.¹⁶¹

Die Online-Präsenz eines Stars ist in der heutigen Zeit ausschlaggebend. Ich möchte nun darauf eingehen, wie Beyoncé und ihr Team das Internet zu ihrem Vorteil nutzen. Als eine Art Promotion für das bevorstehende *Beyoncé* Album, veröffentlichte die Sängerin eine Dokumentation über sich selbst.

¹⁵⁹ Vgl. Harvey: *Beyoncé’s Digital Stardom*, S. 116.

¹⁶⁰ Harvey: *Beyoncé’s Digital Stardom*, S. 115f.

¹⁶¹ „Tidal Owners“, [tidal.com, https://support.tidal.com/hc/en-us/articles/203055651-TIDAL-Owners](https://support.tidal.com/hc/en-us/articles/203055651-TIDAL-Owners) [Zugriffsdatum 15.11.2018]

*Life Is But a Dream*¹⁶² thematisiert den Karriereweg von Beyoncé und bietet vermeintlich tiefe Einblicke in ihr Privatleben. Der Stil der Dokumentation ist möglichst realitätsnah gestaltet, wobei bestimmte Formen von Material eingesetzt werden. Den Leitfaden im Film bildet das persönliche Interview von Beyoncé, das sie „ungeschminkt“ und „natürlich“ zeigt. Dazwischen werden beispielsweise Videos aus ihrer Kindheit oder selbstgefilmte Aufnahmen mit ihrem Handy eingespielt. Diese wirken besonders real und aktuell, da die meisten Menschen beide Videoformate aus ihrer eigenen Welt kennen.

*„(...) the other self that Beyoncé presents in the documentary offers a different form of mediated intimacy, through a different visual frame: the low-res, confessional style that traces its visual genealogy from reality television through video-blogging and the selfie. Beyoncé uses this mode to portray both a playful everyday self and a deeply personal, diaristic self.“*¹⁶³

Als ich die Dokumentation sah, erfuhr ich ebenfalls Dinge über Beyoncé, die ich nicht wusste oder für „möglich“ gehalten hätte. Die für mich am emotionalsten dargestellte Szene war eindeutig die Erzählung ihrer Fehlgeburt. Obwohl ich versuchte das Material möglichst objektiv zu betrachten, ertappte ich mich beim Mitfühlen mit einer mir völlig unbekanntem Person, die über ihr Leben als Celebrity, Mutter und Ehefrau reflektierte.

Dies beweist für mich, wie gravierend solche Medienformate auf uns wirken können, besonders wenn sie einem Social Media-Stil ähneln. Die Intimität zwischen dem Publikum und einer fremden Person wird künstlich hergestellt, gleichermaßen wie zum Beispiel bei fiktiven Charakteren im Film oder bei Instagram-Accounts von Prominenten. Die Selfies von Stars sehen oft genauso aus wie unsere eigenen Uploads auf diversen Social Media-Seiten und jeder Account hat dasselbe Design. Jeder User und jede Userin hat sozusagen die gleichen Chancen, sich selbst zu promoten. Alle sind verbunden und auf einer Ebene. Die Dokumentation bringt uns ebenfalls „näher“ an Beyoncé heran und ihre Geschichten berichten von alltäglichen, aber auch ernsteren Problemen, die jeden und jede treffen können.

Ihr *star image* wird durch unterschiedliche Rollenbilder unterstützt. Diese sind meiner Meinung nach die Rolle der grandiosen Entertainerin, der begehrten Frau, der guten Mutter, der aktivistischen Künstlerin und der treuen Ehefrau. Ein schlichtweg perfektes Bild von

¹⁶² *Life is But a Dream*. Regie: Ed Burke and Beyoncé Knowles-Carter, USA: HBO 2013.

¹⁶³ Harvey: Beyoncé's Digital Stardom, S. 121.

einer Frau wird inszeniert. Beyoncé's Instagram-Account spricht für sich - dort sind zahlreiche Bilder zu finden, die ihre weiblichen Rollen unterstreichen und promoten.



Abb. 8: Mit ihren Zwillingen¹⁶⁴



Abb. 9: Mit Ehemann Jay-Z¹⁶⁵



Abb. 10: Live-Show¹⁶⁶



Abb. 11: Mit Michelle Obama¹⁶⁷

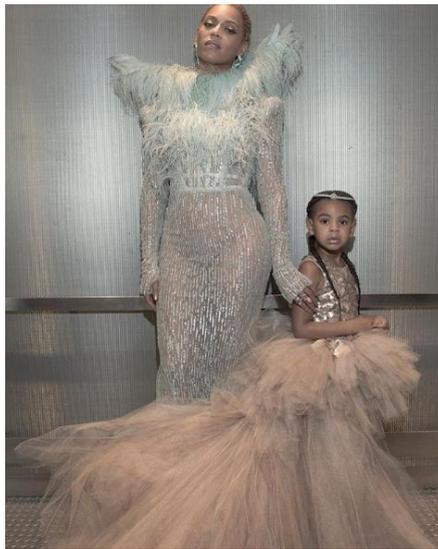


Abb. 12: Mit Tochter Blue Ivy¹⁶⁸

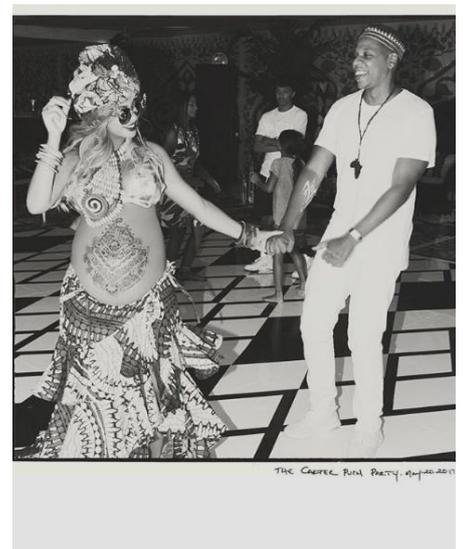


Abb. 13: Schwanger¹⁶⁹

¹⁶⁴ Beyoncé's Instagram Account, [instagram.com, https://www.instagram.com/p/BWg8ZWYghFy/](https://www.instagram.com/p/BWg8ZWYghFy/), [Zugriffsdatum 16.11.201]

¹⁶⁵ Beyoncé's Instagram Account, https://www.instagram.com/p/BnY7IFDFj_2/, [Zugriffsdatum 16.11.2018]

¹⁶⁶ Beyoncé's Instagram Account, <https://www.instagram.com/p/BMaspm0Blib/>, [Zugriffsdatum 16.11.2018]

¹⁶⁷ Beyoncé's Instagram Account, <https://www.instagram.com/p/8TR4UCvww3/>, [Zugriffsdatum 17.11.2018]

¹⁶⁸ Beyoncé's Instagram Account, <https://www.instagram.com/p/BJrDzwWhSTe/>, [Zugriffsdatum 17.11.2018]

¹⁶⁹ Beyoncé's Instagram Account, <https://www.instagram.com/p/BUXxFs4AAQJ/>, [Zugriffsdatum 17.11.2018]

Social Media verhalf Beyoncé Knowles-Carter nicht nur ein beeindruckendes Bild nach außen zu transportieren, sondern auch mehr gesteuerte Aufmerksamkeit zu generieren. Ihre Uploads haben bis zu 10 Millionen Likes mit fortschreitender Zunahme. Die überraschende Veröffentlichung ihres Albums *Beyoncé* im Jahr 2013 wurde ebenfalls ausschließlich durch das Internet gesteuert. Die Vermarktung ihres Werks war ein voller Erfolg, trotz der etwas unüblichen Mittel. Eine monatelange Werbung vor dem Release war nicht notwendig, da die User und Userinnen die Arbeit dafür online übernahmen. Das Album löste einen Hype auf Twitter und anderen Seiten aus, der zu einem Durchschnitt von 5.300 Tweets pro Minute führte, und feierte auch ohne die konventionelle Promotion in klassischen Massenmedien einen Riesenerfolg.¹⁷⁰

3.4 Die künstlerische Aktivistin

Dieses Unterkapitel beschäftigt sich mit der politischen Seite von Knowles-Carter. Obwohl sich die Sängerin erst mit *Beyoncé* offiziell als Feministin inszenierte, konnte man schon bei Veröffentlichung des Songs *Run The World (Girls)*¹⁷¹ im Jahr 2011 die Hinwendung zu feministischen Themen erahnen. Das Lied hat eine klare Message: „Who run this motha? Girls! Who run the world? Girls!“. Um zu verdeutlichen, wie sehr das Thema Frauenpower bei dem Popstar im Vordergrund steht, möchte ich auf die Live-Performance des Songs bei den Billboard Awards 2011 eingehen. Beyoncé eröffnete ihre Show mit folgenden Worten:

*„Even when you can't see me or feel me. Our power is ever present. I am woman [sic!] and when I think, I'mma [sic!] speak. Men have been given the chance to run this world but ladies, our revolution has begun. Let's build a nation – women everywhere – run the world.“*¹⁷²

Interessant finde ich, dass diese Live-Show auch in ihrem Film *Life Is But a Dream* vorkommt und somit weitere wichtige Aspekte im dokumentarischen Stil aufzeigt. Die Doku bietet Eindrücke hinter den Kulissen und erzählt von den Vorbereitungen für die Show. Während der Aufführung ist Beyoncé im Voice-Over zu hören wie sie über ihre erste, unvollendete Schwangerschaft, reflektiert:

¹⁷⁰ Vgl. Harvey: *Beyoncé's Digital Stardom*, S. 120.

¹⁷¹ *Run The World (Girls)*, Beyoncé, in: *4, USA: Columbia* 2011.

¹⁷² *Beyoncé Billboard Awards Performance 2011*, <https://www.youtube.com/watch?v=J361to1EgCU>, 0h0'09" – 35" [Zugriffsdatum 12.10.2018]

„(...) and nobody knew that I was pregnant during that performance, I am cool with that – I am not interested in a free ride, but it absolutely proved to me, that women have to work much harder to make it in this world. It really pisses me off that women don't get the same opportunity as men do or money for that matter because let's face it money gives men the power to run the show. It gives men the power to define our values and to define what's sexy and what's feminine. That's bullshit. At the end of the day it's not about equal rights, it's ... it's about how we think. We have to reshape our own perception in how we view ourselves. We have to step up as women and take the lead and reach as high as humanly possible. That's what I'm gonna [sic!] do. That's my philosophy and that's what GIRLS is all about.“¹⁷³

Beyoncé's Position zur Genderdebatte ist sowohl in der Live-Show, als auch in der Dokumentation klar zu erkennen – die bestehenden Ungleichheiten sind auch ihr ein Dorn im Auge. Sie ruft zu einem Zusammenschluss der Frauen auf und positioniert sich somit erstmals öffentlich als eine Vertreterin der Frauenrechte. Meiner Meinung nach legte diese Performance schon damals den Grundstein für alle weiteren aktivistischen Handlungen der folgenden Jahre.

Genauer betrachtet versteckt sich hinter dem Album *Beyoncé* ein eher breitgefächertes Feminismus, der alle Frauen ansprechen kann. Den größten Teil im dazugehörigen Visual Album machen Frauen mit unterschiedlichsten Hautfarben aus. Der Unterschied zu *Lemonade* ist, dass *white* und *black women* vertreten sind, um eine allgemeine, breite Masse anzusprechen. Beyoncé hatte über die Jahre immer *white* Tänzerinnen im Hintergrund, sei es bei Musikvideos oder bei Live-Shows. Mit *Lemonade* geht Beyoncé einen Schritt weiter und meidet die Repräsentation von *white people*. Dieses Album sticht durch die Illustration ausschließlich afroamerikanischer Körper hervor und verwandelt die Sängerin in einen *black feminist*.

Der Hype um *Beyoncé* oder *Lemonade* auf Social Media-Plattformen eröffnete Diskurse zwischen allen Gesellschaftsschichten. Das Internet bietet einen Weg, viele Stimmen sprechen zu lassen und nach *Lemonade* waren dies vor allem afroamerikanische Frauen.¹⁷⁴ Das Album behandelt ganz spezifisch die Sichtbarmachung von *black womanhood* und *black struggle*, wodurch es zu vielen, teilweise auch akademischen, Debatten kam.

¹⁷³ Life is But a Dream. USA: HBO 2013, 00:37:42- 00:38:50.

¹⁷⁴ Vgl. Harvey: Beyoncé's Digital Stardom, S. 116.

Was wissen wir nun bisher über Beyoncé? Sie ist eine der hochgeachteten Popstars des 21. Jahrhunderts und eine mächtige Businessfrau, die mittels einer intelligenten Handhabung von Social Media ihre Produkte und die fluide Interpretation ihrer Persona problemlos in den Umlauf bringt. Damit verkauft sie aber nicht nur Musik, sondern auch eine Geschichte. Dies ist die Geschichte einer guten, bescheidenen, talentierten, schönen, afroamerikanischen Frau, die sich den Weg zum Ruhm hart erarbeitet hat. Darüber hinaus war Beyoncé's Hautfarbe eher ein Hilfsmittel als ein Hindernis, da ihr universeller Charakter mit blondem Haar ein antirassistisches Amerika ohne Hierarchien zwischen *black* und *white* suggeriert. Ab dem Jahr 2011 kann man politische Tendenzen bei dem Popstar erkennen und mit *Beyoncé* ernannte sie sich schlussendlich selbst zur Feministin. Im Jahr 2016 macht sie ihre Hautfarbe dann plötzlich zum Thema, vor allem wegen des Live-Auftritts beim Super Bowl und aufgrund von *Lemonade*.



Abb. 14: Beyoncé schwanger bei einem Live-Auftritt der Gammys 2017¹⁷⁵

¹⁷⁵ CelebritiesA3: „Beyoncé, con un vestido de lo más egocéntrico durante su actuación de los Premios Grammy 2017“, antena3.com, https://www.antena3.com/celebrities/famosos-pop/beyonce-vestido-mas-egocentrico-actuacion-premios-grammy-2017_2017021758a6d42e0cf2f719cbf8cd14.html, [Zugriffsdatum 20.12.2018]

4. Das Album Beyoncé

In diesem Kapitel wird die Anfangsphase der aktivistischen Seite von Knowles-Carter besprochen, die mit dem Album *Beyoncé* begann. Die Vermischung von Musik und politischen Haltungen ist allgemein keine Neuheit, allerdings ist das Ausmaß der erreichten Zuhörer und Zuhörerinnen bei Beyoncé sehr hoch und die Addierung der Feminismusthematik kein automatisch gewonnenes Spiel. Die Statements in ihren Liedern wurden legendär, da sie unter anderem als Slogans auf zahlreichen Kulturprodukten vermarktet werden.¹⁷⁶ Phrasen wie „I woke up like this“, „All the single ladies“ oder *flawless* findet man auf T-shirts, Kaffeetassen oder Memes. Referenzen auf Beyoncé sind auch in bekannten TV-Shows wie der Netflix Serie *Unbreakable Kimmy Schmidt*¹⁷⁷ oder der HBO Serie *Girls*¹⁷⁸ zu finden, die beide ein vor allem weibliches Publikum ansprechen.

*„Beyoncé is an undeniably astute and highly successful capitalist in an entertainment industry in which commercial success is notoriously fickle and fleeting.“*¹⁷⁹

Mit welchen Mitteln schaffte sie es also, Feminismus populär zu machen? Wodurch hebt sich das Album *Beyoncé* von den anderen ab und warum werden Beyónces Werke vor allem ab 2013 im akademischen Bereich genauer untersucht?

Mit Liedern wie ****Flawless*¹⁸⁰ schaffte sie einen neuartigen Zugang zum Feminismus, was auch ein neues Licht auf die Sängerin selbst warf. Die Dokumentation *Life Is But a Dream* bereitete das nötige Fundament für die entscheidende Weiterentwicklung der Persona, die den Rezipienten und Rezipientinnen mehr Authentizität und mehr Intimität bot. Das Filmwerk, in dem die Sängerin ihre Gedanken zur Geschlechterdebatte äußerte und von ihrem Lebensweg als eine berühmte *black woman* berichtet, fungierte als eine geniale PR-Taktik für ihr Visual Album, das von einer selbstbewussten, bescheidenen und autonomen

¹⁷⁶ Vgl. Li: Introduction: Who is Beyoncé? S. 107.

¹⁷⁷ *Unbreakable Kimmy Schmidt*. Created by Tina Fey und Robert Carlock. USA: Netflix 2015-2019.

¹⁷⁸ *Girls*. Created by Lena Dunham. USA: HBO 2012-2017.

¹⁷⁹ Keleta-Mae: A Beyoncé Feminist, S. 241.

¹⁸⁰ ****Flawless*. Beyoncé, in: *Beyoncé*, USA: Columbia 2013.

Beyoncé erzählt. Mit der überraschenden Veröffentlichung von *Beyoncé* feierte sie trotz der Trennung von ihrem Vater als Manager einen riesen Erfolg.¹⁸¹

Mit der Live-Performance von ****Flawless* und *Yoncé*¹⁸² im Jahr 2014 bei den Video Music Awards zeigte sie der Welt, dass sie als leidenschaftliche Feministin die Musikszene aufmischen will. Die Performance beginnt mit dem Zitat von Chimamanda Ngozi Adichi, einer Feministin aus Nigeria, das auch in der Mitte des Songs ****Flawless* zu finden ist. Die Wörter des Zitats werden riesengroß im Hintergrund projiziert, während sich mehrere Tänzerinnen auf der Bühne dazu bewegen. Als das Wort „FEMINIST“ an die Wand strahlt, erscheint Beyoncé im Vordergrund:



Abb. 15: Screenshot der VMA-Performance¹⁸³

Das Zitat von Adichi, das eigentlich aus einem TED Talk stammt, bildet den Kern von Beyoncé's Shift zum Politischen und erzählt auch live auf der Bühne von einem klaren *game change*.¹⁸⁴

We teach girls to shrink themselves, to make themselves smaller.

We say to girls, 'You can have ambition but not too much. You should aim to be successful but not too successful otherwise you will threaten the man.'

¹⁸¹ Vgl. Kim: „A Brief History Of Beyoncé And Her Father, Mathew Knowles“, <http://www.thefader.com/2016/04/25/beyonce-mathew-knowles-daddy-lessons-lemonade>, [Zugriffsdatum 22.03.2019]

¹⁸² Yoncé. Beyoncé, in: *Beyoncé*, USA: Columbia 2013.

¹⁸³ Beyoncé - ****Flawless* & *Yoncé* (Live at VMA's 2014), youtube.com, https://www.youtube.com/watch?v=IAIW_W6PCKU_0h0'22' [Zugriffsdatum 12.12.2018]

¹⁸⁴ Vgl. Wir sollten alle Feministinnen sein | Chimamanda Ngozi Adichi | TedxEuston, youtube.com, https://www.youtube.com/watch?v=hg3umXU_qWc, [Zugriffsdatum 13.12.2018]

Because I am female I am expected to aspire to marriage, I am expected to make my life choices always keeping in mind that marriage is the most important.

Now marriage can be a source of joy and love and mutual support but why do we teach girls to aspire to marriage and we don't teach boys the same?

We raise girls to see each other as competitors, not for jobs or for accomplishments, which I think can be a good thing, but for the attention of men.

We teach girls that they cannot be sexual beings in the way that boys are.

*Feminist: the person who believes in the social, political, and economic equality of the sexes.*¹⁸⁵

Die angesprochenen Themen wie Erziehung, Ehe, Sexualität werden als eindeutig genderspezifische Kategorien gesehen und die benachteiligte Position der Frau und des Mädchens werden erkennbar gemacht. Die Immersion der selbstbewussten Beyoncé mit dem plakativen Zitat auf der Bühne strotzt vor Energie. Der Remix von ****Flawless* und *Yoncé* wird von dem Star gesungen, während viele Tänzerinnen und Tänzer (einschließlich der *male black* Zwillinge *Les Twins*, die Beyoncé auf mehrere Tourneen mitnahm und die durch sie sehr berühmt wurden) die Show anheizen. Das Statement scheint klar: Gemeinsam sind wir stark, einzigartig und *flawless*.

Dennoch wird Beyoncé unter anderem scharf von bell hooks und anderen Feministinnen für ihren *mainstream feminism* kritisiert, da sowohl die offensichtliche Sexualisierung ihres Körpers als auch die damit einhergehende kapitalistische Komponente ihres Kommerzes als sehr negative Punkte wahrgenommen werden.

„(...) the feminism she [Beyoncé] calls for and portrays in Beyoncé is hyper sexual, über rich, and politically ambiguous. Beyoncé, the commercial brand, is a compelling mythical display of capitalist female perfection – on that is categorically unattainable for those unable to mobilize entire industries at their behest. Beyoncé, the celebrity, is a capitalist feminist, one who often attributes her phenomenal success to the trope of the American Dream (...).“¹⁸⁶

¹⁸⁵ Beyoncé – ****Flawless* ft. Chimamanda Ngozi Adichì, youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=IyuUWOnS9BY>, 0h1'26''f. [Zugriffsdatum 12.12.2018]

¹⁸⁶ Keleta-Mae: *A Beyoncé Feminist*, S. 237.

Der sogenannte *Beyoncé feminism*¹⁸⁷ wird vor allem für die Reproduktion des übersexualisierten weiblichen afroamerikanischen Körpers und seine Kommerzialisierung kritisiert, die im deutlichen Widerspruch zu feministischen Ansätzen stehen. Feminismus und Popkultur scheinen auf den ersten Blick unvereinbar.

Allerdings erreicht ein Bühnenauftritt bei den VMAs ein Millionenpublikum und wird in den Medien auch Tage danach noch bis ins Detail besprochen, daher sollte man das Ausmaß einer durchaus feministischen Verlautbarung nicht unterschätzen - besonders wenn jemand ein Star wie Beyoncé die Botschafterin dieser Message ist. Schließlich wird sie als „pop cultural“s royal highness“¹⁸⁸ bezeichnet und nicht als ein gewöhnlicher Popstar gesehen. Sie wird von Millionen von jungen Mädchen aber auch Jungen angehimmelt und daher ist ein feministisches Statment von genau dieser afroamerikanischen Sängerinnen ein wichtiger, wenn nicht sogar historischer Moment in der Musikbranche und ebenso in der aktuellen Frauenbewegung, da Beyoncé einen globalen medialen Einfluss hat.

Ich schätze diese Performance als eine sehr glaubwürdige Inszenierung eines neuartigen, „modernen“ Feminismus ein und sehe sie sogar als notwendig an, da die Debatte und die Anerkennung des Feminismus außerhalb des akademischen Bereichs meiner Ansicht nach damals wie heute zu verblassen droht(e). Virale Diskussionen wie #MeToo helfen sicherlich, einen Meinungs austausch über Ungleichheiten zu ermöglichen, allerdings hinterlassen deartige Themen wie Frauenrechte, Ungerechtigkeit oder sexuelle Gewalt immer einen bitteren Nachgeschmack und werden oft als unangenehm und schuldzuweisend empfunden. Hinzu kommt der breite (sozial-)mediale Diskurs, der die Thematiken so lange breit tritt bis sie vergessen, widerlegt oder langweilig sind. Nach dem Facebookpost (#NotMe) von der österreichischen Schauspielerin Nina Proll, die öffentlich die Wahrhaftigkeit der #MeToo-Teilnehmerinnen in Frage stellte und das „kollektive Jammern“¹⁸⁹ satt hatte, genoss danach mediale Aufmerksamkeit und hatte Auftritte beim ORF in der Sendung „Im Zentrum“ oder beim Ö3-Frühstück.¹⁹⁰ Man gab ihr eine Stimme und eine Plattform, um eine Reproduktion von misogynen Meinungen zu verbreiten, die

¹⁸⁷ Li: Introduction: Who is Beyoncé? S. 109.

¹⁸⁸ „Beyoncé Knowles – Queen Bey“, cnn.com, 2018, <https://edition.cnn.com/2013/02/03/showbiz/gallery/beyonce-through-the-years/index.html>, [Zugriffsdatum 12.12.2018]

¹⁸⁹ APA: „Nina Proll: ‘Habe kollektives Jammern in der #metoo-Debatte satt‘“, diepresse.com, 2017, https://diepresse.com/home/leben/mensch/5314939/Nina-Proll_Habe-kollektives-Jammern-in-metooDebatte-satt, [Zugriffsdatum 13.12.2018]

¹⁹⁰ Vgl. „Proll teilt verbale Watschn gegen #metoo-Opfer aus“, heute.at, 2017, <https://www.heute.at/people/promis/story/Proll-teilt-verbale-Watschn-gegen-metoo-Opfer-aus-50666201>, [Zugriffsdatum 13.12.2018]

nicht allgemein gültig sein können, aber gehört werden wollen. Das #MeToo-Thema hat also auch die Schattenseiten des feministischen Diskurses hervorgebracht, die die Glaubwürdigkeit aller Frauen schwächen. Diese massenhafte Verbreitung von persönlichen Ideen und Meinungen einer Schauspielerin über andere missbrauchte Frauen betrachte ich sehr kritisch. Eine so wichtige Bewegung wie #MeToo hatte globale Auswirkungen und gab aufgrund des Internets endlich Millionen von Menschen eine Stimme.¹⁹¹ Es ist immer relevant, wer wie über was spricht und es hatte für mich den Anschein, dass Nina Proll die Einzige war, der bei der medialen #MeToo-Debatte in Österreich aufmerksam zugehört wurde – trotz den anderen millionenfachen Einträgen weltweit.

Wenn jemand wie Beyoncé als afroamerikanische Frau, Sängerin, Mutter und Popstar der USA ein Statement zum Feminismus abgibt, öffnet das ein großräumiges Feld für Diskussionen und bringt Nachdenken und Ver- bzw. Bewunderung mitsich. Diese Inszenierung des Feminismus geht mit einer Faszination einher, die den massiven Einflussbereich des Stars verdeutlicht. Mit diesem Zitat verbreitet Beyoncé keine expliziten Positionen (sondern Adichi tut dies für sie) und präzisiert und präsentiert den Begriff Feminismus schlicht weg in einem massenmedialen Kontext, der immer schon aufgrund seiner verschiedenen Standpunkte unter Definitionsschwierigkeiten litt: Der Feminist/die Feministin ist eine Person, die an die soziale, politische und ökonomische Gleichstellung aller Geschlechter glaubt. Sie setzt also ihre Handlungsmacht (*agency*) als eine weibliche Person des öffentlichen Lebens sehr differenziert zu Nina Proll ein und verknüpft dies mit Kunst und Musik auf der Bühne.

4.1 ***FLAWLESS

Um einen genaueren Blick auf das Album zu werfen, möchte ich das Musikvideo ****Flawless* auf einer visuellen und textlichen Ebene untersuchen. Besonders Musikvideos sind dafür bekannt, oft in abstrakten Formen und schnell geschnittenen Bildern zu kommunizieren und als Brücken zwischen Liedern und Geschichten zu agieren.

„Music video is a significant and interesting form of contemporary popular culture, one which is widely circulated, complex and important. This claim is, however, a potentially controversial one. For it is easy, as many critics have done, to either

¹⁹¹ Vgl. Galloway, A.R.: Does the whatever speak?. In: L. Nakamura and P.A. Chow-White (Hrsg.), *Race after the Internet*. London: Routledge 2012, S. 111-127, S. 111f.

dismiss music video as a worthless by-product of capitalist business practice or, worse, to ignore it all together.“¹⁹²

Musikvideos unterliegen kommerziellen Interessen, bieten aber in vielerlei Hinsicht Einblick in kulturelle Gegebenheiten und sind essentiell für die Analyse der Repräsentationspolitiken von *race*, *class*, *gender* und *sexuality*. Erfolgreiche massenmediale Plattformen wie Youtube, die Millionen von Musikvideos anbieten und auf jedem Smartphone abgespielt werden können, verdeutlichen die Relevanz dieser Videos und deren Auswirkungen.

4.1.1 Bildliche Ebene

Im Fall von ****Flawless* lassen sich Inzenierungen von allen 4 Kategorien (*race*, *class*, *gender* und *sexuality*) deutlich erkennen. Das Video ist in schwarz-weiß getaucht und ähnelt dem Setting eines heruntergekommen Clubs, dessen Wände mit Graffiti und Flyer versehen sind. Die Darsteller und Darstellerinnen sind mit Accessoires wie Leder, Nieten und Tattoos versehen und tragen unter anderem Jeansoutfits, Hemden und Springerstiefel. Sie verkörpern den typischen Stil der Punk und Rock-Szene mit individuellen Upgrades wie auffälligem Schmuck oder Frisuren.¹⁹³ Die Gruppe erscheint eine coole, kämpferische Attitude zu haben, da sie mitten unter Beyoncé ein sogenanntes Moshpit¹⁹⁴ startet (bei Konzerten laufen mehrere Menschen aufeinander zu und stoßen einander hin und her) und lässig an den Wänden lehnt, während sie singt. Die Atmosphäre ist kraftvoll inszeniert und erinnert keinesfalls an ein gewöhnliches Popstar-Video. Auffallend ist auch, dass die Statisten und Statistinnen unterschiedlichste Hautfarben aufweisen und somit das Bild einer multikulturellen Gesellschaft entworfen wird.

¹⁹² Railton/Watson: *Music Video and the Politics of Representation*, S. 1.

¹⁹³ Vgl. Chatzipapatheodoridis: *Beyoncé's Slay Trick: The Performance of Black Camp and its Intersectional Politics*, S. 412.

¹⁹⁴ Der Begriff „Moshpit“ stammt aus der Metal-Szene und wird auf vielen Konzerten dieser Art praktiziert. Ursprünglich kommt die Idee aus der Punk-Szene, die das sogenannte „Pogen“ erfand.



Abb. 16: Screenshot aus ****Flawless* ¹⁹⁵

Im Video lässt sich eine Anspielung auf subkulturelle Ästhetiken erkennen, eben weil sich alle in einem urbanen Setting befinden und mit intensiven Blicken trinken, tanzen und miteinander interagieren. Alles wirkt aufgeladen und höchst inszeniert, was durch die Zeitlupentechnik und die schnellen Schnitte verstärkt wird. Die aggressive Komponente ist kaum zu übersehen, da sich auch Beyoncé die ernste Miene der Gang aneignet und diese offensichtlich anführt.

„‘Flawless’ as an audiovisual text is, by nature, highly stylized, both aesthetically and discursively. (...) The artist herself sports denim shorts with plaid shirt and the hip-hop-accustomed bling, thus positioning her persona in a street-smart working-class position and perhaps saluting a lesbian sensibility – via the stereotype of the plaid-shirted dyke – in order to authenticate both her affiliation with street subcultures, and her radical invocation of feminism.“ ¹⁹⁶

Die Ikonographie arbeitet mit Vorstellungen von einer bestimmten Coolness und einer abgehärteten Mentalität, die die Botschaft des feministischen Zitats positiv und kraftvoll artikuliert. Während des gesamten Lieds werden auch keine typisch heterosexuellen Interaktionen zwischen Frauen und Männern, wie zum Beispiel Annäherungsversuche u.Ä., gezeigt. Die Menschen im Video sind multikulturelle, nicht-heteronormative, provokative Akteure und Akteurinnen, die eine „hippe“, aber durchaus radikale Gruppe von Feministen und Feministinnen bildet.

¹⁹⁵ „Beyoncé – ****Flawless* ft. Chimamanda Ngozi Adichi“, youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=IyuUWOnS9BY>, 0h1‘48“. [Zugriffsdatum 13.12.2018]

¹⁹⁶ Chatzipapatheodoridis: Beyoncé’s Slay Trick: The Performance of Black Camp and it’s Intersectional Politics, S. 412.



Abb. 17: Screenshot von Beyoncé's Outfit und ihren weiblichen Nebenfiguren¹⁹⁷

Beyoncé negiert im Video ihr glamouröses *star image* mittels ihres leicht lesbisch konnotierten Outfits und schließt sich der gewöhnlichen *working class* an, die im Untergrund zu einer Art Revolution aufruft und die Wiederbelebung des feministischen Gedankenguts fordert.

Wie Dr. Keleta-Mae beschreibt, ist die Stimmung zwar aufgeladen - „they move in a cinematography that suggests that violence and sex lurks just below the surface“¹⁹⁸ - aber meiner Ansicht nach in einer minimalen sexistischen Art und Weise. Im Vergleich zu anderen Werken ist visuell betrachtet nur eine geringe Form der Hypersexualisierung von Beyoncé und anderer Personen erkennbar - stattdessen wird eine Vielfalt an Identitäten aus *race*, *class*, *gender* und *sexuality* angeboten. Die Brüchigkeit von stereotypen Rollenbildern, wie die der schwachen, emotionalen und objektifizierten Frau, wird durch das starke Auftreten dieser alternativen Identitäten hervorgehoben. Einige Figuren können nicht eindeutig zugeordnet werden und verweisen daher indirekt auf den performativen Akt dahinter. Die Kategorien *gender*, *race*, *class* und *sexuality* agieren als eine Inszenierungsform, wobei Beyoncé als Popstar trotz ihrer Kleidung heterosexuell konnotiert bleibt. Sie nimmt die provokative Rolle der prominenten Anführerin ein, die keinerlei homosexuelle Handlungen andeutet. Die Interaktion mit anderen beschränkt sich vor allem auf die Kamera, also auf das Publikum zuhause.

Ein bedeutendes Merkmal an dem Video ist auch der in Farbe getauchte Anfang und Schluss. Das Werk beginnt mit einer Ausstrahlung der TV-Sendung *Star Search*¹⁹⁹ im Jahr

¹⁹⁷ „Beyoncé – ***Flawless ft. Chimamanda Ngozi Adichí“, <https://www.youtube.com/watch?v=IyuUWOnS9BY>, 0h3‘13“. [Zugriffsdatum 13.12.2018]

¹⁹⁸ Keleta-Mae: *A Beyoncé Feminist*, S. 242.

¹⁹⁹ *Star Search*. Created by Al Masini, USA: Syndication/CBS 1983-2004.

1993, in der der Moderator (*white, male, american*) den Auftritt der Gruppe *Girls Tyme* (*black, female, afroamerican*) ankündigt. Es handelt sich hier um eine Castingshow für Bands - Beyoncé war damals 12 Jahre alt. Noch bevor die Performance der Mädchenband beginnt, wird zum urbanen Setting von ****Flawless* geschnitten. Am Ende des Songs ist plötzlich wieder die TV-Show zu sehen, in der die konkurrierende Band *Skeleton Crew* (*white, male, american*) die Mädchengruppe in der Bewertung mit einem Punkt mehr besiegt.²⁰⁰ Diese Visualisierung ihres persönlichen „Misserfolgs“ vermittelt einerseits einen vermeintlichen Zugang zu Beyoncé's Vergangenheit, gibt dem Musik Video andererseits auch einen bitteren Nachgeschmack. Hier werden systematische Unterdrückungspraktiken des Patriarchats und des Kapitalismus visualisiert und sichtbar gemacht. Besonders der hohe Status, den Beyoncé trotz allem erreicht hat, festigt die Annahme einer ersichtlichen ungleichen Behandlung der Jury.



Abb. 18: Bewertungsszene von *Skeleton Crew* und *Girls Tyme*²⁰¹

[2 Screenshots; Beyoncé ist das dritte Mädchen von links]

Die Verwendung dieses Clips dient als eine starke Komponente im visualisierten feministischen Kampf von Beyoncé. Die Ausschnitte sind reale Begebenheiten, die die Herrschaftsformen des Patriarchats offener darlegen als das künstliche Video dazwischen. Es kommt zu einer klaren Anspielung auf die damit zusammenhängende Dimension von *race* und *gender*, die im heutigen System immer noch ausschlaggebend ist.

Daher sehe ich dieses zusammengesetzte Musikvideo als einen visuellen Protest gegen das Patriarchat an, dem weibliche und männliche Figuren in ihrer Diversität und Anomalie

²⁰⁰ Vgl. „Beyoncé – ****Flawless* ft. Chimamanda Ngozi Adichi“, <https://www.youtube.com/watch?v=IyuUWOnS9BY>, 0h3'54''f. [Zugriffsdatum 13.12.2018]

²⁰¹ „Beyoncé – ****Flawless* ft. Chimamanda Ngozi Adichi“, <https://www.youtube.com/watch?v=IyuUWOnS9BY>, 0h3'57''f. [Zugriffsdatum 14.12.2018]

gegenüberstehen. Die Etablierung eines intersektionellen Zugangs funktioniert: Angeführt von Beyoncé, strahlt die multikulturelle Gruppe aus selbstbewussten Feministen und Feministinnen Stärke anstatt Schwäche aus und negiert somit die Unterdrückung und die Diskriminierung ihresgleichen. Die Marginalisierten rücken mithilfe von Beyoncé ins Rampenlicht und bilden ein kraftvolles Kollektiv.

4.1.2 Textliche Ebene

Auf textlicher Ebene stößt man allerdings auf Widersprüche da Beyoncé das Lied im ersten Teil mit misogynischer Sprache füllt. Sie singt wie folgt:

*I know when you were little girls
You dreamt of being in my world
Don't forget it, don't forget it
Respect that, bow down bitches
I took some time to live my life
But don't think I'm just his little wife
Don't get it twisted, get it twisted
This my shit, bow down bitches
Bow down bitches, bow bow down bitches (Crown)
Bow down bitches, bow bow down bitches (Crown)
H Town bitches
H, H Town bitches
I'm so crown crown, bow down bitches²⁰²*

Herausstechend ist hier vor allem die Verwendung des Wortes *bitches*, die von einigen Theoretikern und Theoretikerinnen kritisiert wird. Beyoncé arbeitet in diesem Teil des Textes mit dem Element des Führerprinzips und positioniert sich deutlich über allen anderen – sie stellt sich auf einen virtuellen Thron und behauptet eine königliche Position („I'm so crown crown“) zu haben. Der Rest, in diesem Fall alle Frauen (*bitches*), soll sich vor ihr verbeugen und sie respektieren. Der Teil „It took some time to live my life but don't think I'm just his little wife“ thematisiert ihre kurze Auszeit nach der Geburt ihres Kindes

²⁰² „Beyoncé – ***Flawless ft. Chimamanda Ngozi Adichí“, https://www.youtube.com/watch?v=IyuUWOnS9BY_0h0'31'f. [Zugriffsdatum 14.12.2018]

und suggeriert eine Negierung ihrer Rolle als typische Ehefrau von Jay-Z. Obwohl sie nun Mutter ist, steht ihrem Ruhm nichts im Wege und daher sollen sich alle vor ihr verneigen. Die Implikation eines hohen Status ist hier stark zu erkennen. Beyoncé kehrt aus ihrer Babypause als Feministin zurück, die aber ein makellofes Frauenbild des Neoliberalismus inszeniert, das geschätzt werden muss („bow down bitches“).

„(...) it can be argued that aside from Adichie’s quote, the songtext appears to offer an ambiguous approach to gender issues, especially if one takes into consideration lines, such as “Bow down, bitches” and “Momma taught me good home training,” which seem to perpetuate a heterosexist and patriarchal evaluation of female subjectivity.“²⁰³

Sie eignet sich nicht nur eine heterosexistischen Sprache an, sondern nimmt auch die männliche Position ein, indem sie von oben herab dominiert. Im postfeministischen Diskurs begegnet man diesem problematischen Phänomen oft. Die Aneignung von diskriminierenden Wörtern (z.B.: „Fotze“, „Hoe“, „Schwuchtel“,...) oder von phallischen Verhaltensweisen (z.B.: weibliche Rapperinnen²⁰⁴) führt nicht unbedingt zu einer Umwälzung von heteronormativen Denkmustern, sondern verlagert die Macht nur kurzzeitig und reproduziert die Sprache als eine unterdrückende Herrschaftsform. Einerseits gibt es Versuche zu erfolgreichen Umwandlungen (z.B.: *gay*) von negativen Assoziationen, andererseits ist das deutsche Wort „schwul“ in Österreich nicht unbedingt positiv konnotiert und wird in der vulgären Sprache immer noch pejorativ verwendet.

Warum verwendet Beyoncé frauenfeindliche Sprache, wenn ihr bewusst ist, dass sie eine Vorbildfunktion für junge Fans hat? In einem Live-Interview mit Larry King geht die Sängerin auf diese Rolle ein und erläutert:

²⁰³ Chatzipapatheodoridis: Beyoncé’s Slay Trick: The Performance of Black Camp and it’s Intersectional Politics, S. 411.

²⁰⁴ Ein Beispiel dafür wäre die Rap-Gruppe SXTN, welche aus zwei Berlinerinnen besteht, die sich klar gegen Rassismus (z.B. das Lied *Ich bin schwarz*) und Sexismus äußern (z.B.: bei Konzerten wird laut „Nein heißt Nein“ gesungen). Andererseits benutzen sie Sätze wie „Ich fickte deine Mutter ohne Schwanz“ und zeigen in ihren Videos Stripperinnen, die für sie tanzen. Hier werden Verhaltensmuster von männlichen Rappern einfach kopiert und auf die Weiblichen angepasst. Die verbale Diskriminierung und die Vorführung von Frauen als Objekte bleiben bestehen, wie es in der postfeministischen Medienkultur des Öfteren vorkommt. Die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern werden umgedreht aber nicht aufgebrochen und somit bekräftigt. Vgl. *Ich bin schwarz*. SXTN, in: *Leben am Limit*, Deutschland: JINX Music 2017. Vgl. „SXTN – Nein heißt Nein (SXTN LIVE SOUTHSIDE FESTIVAL 2018)“, youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=WpMhUmAxUhk>, [Zugriffsdatum 23.03.2019] Vgl. „Deine Mutter – SXTN – Lyrics“, youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=7apRJb59YWs>, [Zugriffsdatum: 23.03.2019]

*„(...) my music is bigger than just performing and dancing and videos and and [sic!] I try to teach women how badly we need each other, how much we need to support each other and how anything that you really want you have to work for and that's something that I feel like I can now be an example to young people.“*²⁰⁵

Die Mixtur aus mysogöner und feministischer Rhetorik kann einen kommerziellen Hintergrund haben. Erstens verkauft sich vulgäre Sprache gut und generiert Aufmerksamkeit. Zweitens verschafft sich Beyoncé auf diese Weise eine Machtposition gegenüber ihrem Publikum. Drittens wird dieser Sprachgebrauch von Beyoncé durch das Zitat von Adichie ausgeglichen. Unmittelbar nach dem frauenfeindlichen Lyrics hört man die Stimme Adichies, die alles zuvor Gesagte verblässen lässt.

*„(...) Adichie's feminist discourse becomes an endorsement of sorts, a container that almost justifies Beyoncé's misogynist rhetoric because Adichi calls for competition between women.“*²⁰⁶

Beyoncé's Ziel war es offenbar nicht, einen lupenreinen Feminismus zu propagieren, sondern sie „deduced that kind of feminism she chose to articulate and endorse would be financially lucrative“²⁰⁷. *Bitches* ist im Gegensatz zu anderen Bezeichnungen kein besonders heftiges Wort, da auch die queere Kultur in der Popkultur davon Gebrauch macht und die massenhafte Verwendung zu einer Sensibilisierung geführt hat.²⁰⁸ Daher wird das Wort scheinbar nicht mehr mit einer offensichtlichen Diskriminierung der Frau assoziiert. Hier stellt sich die Frage, ob die sprachliche Formulierung dieser indirekten Abwertung tatsächlich harmlos ist. Im letzten Teil des Songs befinden sich die berühmten Passagen des Liedes, die *female empowerment* durch eine selbstbewusste Attitüde propagieren:

²⁰⁵ „Beyonce Interview on CNN's Larry King Live – An amazing personality!!“, youtube.com, <http://youtu.be/qBtqaF9Up50>, [Zugriffsdatum 17.12.2018]

²⁰⁶ Keleta-Mae: A Beyoncé Feminist, S. 242.

²⁰⁷ Keleta-Mae: A Beyoncé Feminist, S. 241.

²⁰⁸ Vgl. Keleta-Mae: A Beyoncé Feminist, S. 240.

You wake up, flawless
Post up, flawless
Ride round in it, flawless
Flossin on that, flawless
This diamond, flawless
My diamond, flawless
This rock, flawless
My rock, flawless
I woke up like this (2x)
We flawless, ladies tell 'em
I woke up like this (2x)
We flawless, ladies tell 'em
Say I, look so good tonight
God damn, God damn (2x)



Abb. 19: Ausschnitt aus ****Flawless* beim Refrain²⁰⁹

Momma taught me good home training
My Daddy taught me how to love my haters
My sister taught me I should speak my mind
*My man made me feel so God damn fine*²¹⁰

Der Star fusionierte ambivalente Texte, um im Gespräch zu bleiben und einen bestimmten Habitus²¹¹ zu verkaufen. Es ist naheliegend, dass Beyoncé diese textliche Problematik absichtlich eingebaut hat, obwohl ihr der Einfluss auf ein junges Publikum bewusst ist. In der aktuellen Musikszene ist das Wort *bitches* wohl kaum noch ein schockierendes Element,²¹² dadurch kommt es jedoch zu einer – vielleicht – unbewussten Verbreitung mysogöner Rhetorik. Es ist fraglich, ob die Aneignung dieser heterosexistischen Praktiken

²⁰⁹ Beyoncé – ****Flawless* ft. Chimamanda Ngozi Adichi, youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=IyuUWOnS9BY>, 0h3'35''. [Zugriffsdatum 14.12.2018]

²¹⁰ „Beyoncé – ****Flawless* ft. Chimamanda Ngozi Adichi“, <https://www.youtube.com/watch?v=IyuUWOnS9BY>, 0h2'21''. [Zugriffsdatum 14.12.2018]

²¹¹ Der individuelle Habitus beschreibt die unbewusst verinnerlichte Grundhaltung des Menschen zur Umwelt und zu sich selbst. Er beruht u.a. auf sozialen Konstruktionen und deren Gesellschaftsregeln und bestimmt unsere Denk- und Verhaltensstrukturen mit. Beispielsweise hat der Habitus u.a. Einfluss auf unsere Identitätsbildung, unseren Geschmack, unser Handeln, unser Konsumverhalten und unseren Sprachgebrauch. Vgl. Bourdieu, Pierre: *Structures, habitus, power: Basis of a theory of symbolic power*. In: Dirks, Nicholas B./Eley, Geoff/Ortner, Sherry B. (Hrsg.): *Culture/power/history: A reader in contemporary social theory*. Princeton: University Press, S. 155-199.

²¹² Vgl. Drake, Kendrick Lamar, Lilly Allen, Rihanna, Nicki Minaj, Miley Cyrus, u. a. verwenden das Wort *bitch(es)* in vielen ihrer Songs.

insofern eine positive Auswirkung hat, dass diese nicht mehr als unterdrückend fungieren oder ob die Reproduktion dieser Praxen dadurch doppelt verschleiert wird. Eines ist jedoch klar:

*„For the master's tools will never dismantle the master's house. They may allow us temporarily to beat him at his own game, but they will never enable us to bring about genuine change.“*²¹³

Diese Aussage von Audre Lorde verdeutlicht die Problematik hinsichtlich der vermeintlich ermächtigenden Aneignung heterosexistischer Sprache im patriarchalen System. Selbst wenn jemand wie Beyoncé, die sich als einen „modern day feminist“²¹⁴ bezeichnet, von *bitches* singt, ist es deshalb nicht gleich neutral. Der *Beyoncé feminism* basiert also auch stark auf kommerziellen Entscheidungen wie die Sprachwahl zeigt. Man sollte dennoch im Auge behalten, dass eine Immersion von Pop und Politik grundsätzlich problematisch ist und immer innerhalb des herrschenden Wirtschafts- und Machtsystems agieren muss.

4.2 Analyse zu *Pretty Hurts* und *Partition*

Bei der Analyse des restlichen Albums möchte ich in groben Zügen auf weitere Lieder eingehen, da diese im feministischen Kontext elementar sind.

Zunächst werde ich den Stil des Albums untersuchen, der sich von den bisherigen stark unterscheidet. Wie schon erwähnt ist gleichzeitig ein Wandel des Popstar-Images und der Marketingstrategie zu erkennen. Die Idee der perfekten Frau im Showbusiness nach einem neoliberalistischen Prinzip droht mit *Beyoncé* etwas einzuknicken, während die Mystifizierung der Persona aufgrund des artifiziellen Gebrauchs von intimen und politischen Elementen weiter zunimmt.

„(...) with the release of BEYONCÉ she performs a refusal to keep working so hard to stay on top and, in that way, repudiates industry metrics as the determinants of her artistic worth. This move is crucial to her transformation from pop star to serious

²¹³ Lorde, Audre: „The Master’s Tolls Will Never Dismantle The Master’s House“ (1979), [historyisaweapon.com](https://www.historyisaweapon.com/defcon1/lordedismantle.html), <https://www.historyisaweapon.com/defcon1/lordedismantle.html>, [Zugriffsdatum 17.12.2018]

²¹⁴ Cubarrubia, RJ: „Beyoncé calls herself a ‘Modern-Day feminist‘“, [rollingstone.com](https://www.rollingstone.com/music/music-news/beyonce-calls-herself-a-modern-day-feminist-250462/), 2013, <https://www.rollingstone.com/music/music-news/beyonce-calls-herself-a-modern-day-feminist-250462/>, [Zugriffsdatum 17.12.2018]

artist – two roles she will link with that of black activist in 2016. (...) she [Beyoncé] explains that the album reflects her attempt to let go and embrace imperfection.“²¹⁵

Das Visual Album beginnt mit dem Lied *Pretty Hurts*²¹⁶, in dem der Schönheitswahn und seine Folgen thematisiert werden. Beyoncé spielt eine Kandidatin bei einem Schönheitswettbewerb, die schüchtern, traurig und plastisch wirkt. Das Video zeigt die Schattenseiten der Objektifizierung von Frauen wie die innere Verzweiflung, den unheimlichen Druck, die Vermessung und Ausstellung weiblicher Körper und die damit einhergehenden Essstörungen sehr deutlich. Beyoncé übergibt sich beispielsweise auf der Toilette und lässt sich von einem Arzt Botox ins Gesicht spritzen. Zu Beginn singt sie vor der Jury (*two white males, one black male*) einen Text acapella, der auch im Refrain vorkommt:

Pretty hurts

Shine the light on whatever's worse

Perfection is the disease of a nation

Pretty hurts

Shine the light on whatever's worse

Tryna fix something

But you can't fix what you can't see

*It's the soul that needs the surgery*²¹⁷

Gegen Ende des Videos verliert Beyoncé, die Protagonistin, gegen eine Kandidatin und ist furchtbar enttäuscht - dann zerstört Beyoncé, der Celebrity, die Trophäen und Pokale. Sie befreit sich bildlich von all den Anforderungen des neoliberalen, kapitalistischen Systems und negiert somit diesen anerzogenen Perfektionismus. Beyoncé war seit ihrer frühen Kindheit im Showbusiness tätig und litt sicherlich unter ähnlichem Druck. Sie macht eine Andeutung darauf, indem sie uns auch in diesem Video einen Blick in ihre Vergangenheit werfen lässt. Am Ende kommt wieder ein Clip aus ihrer Kindheit, in der sie diesmal den *female pop vocalist award* gewinnt.

²¹⁵ Lordi, Emily J.: Surviving the Hustle: Beyoncé's Performance of Work. In: *Black Camera*, Vol.9(1), 2017, S. 131-145, S. 137.

²¹⁶ *Pretty Hurts*. Beyoncé, in: *Beyoncé*, USA: Columbia 2013.

²¹⁷ „Beyoncé – *Pretty Hurts* (Video)“, youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=LXXQLa-5n5w,0h1'20'f>. [Zugriffsdatum 17.12.2018]



Abb. 20: Screenshot aus *Pretty Hurts* beim Schönheitschirurgen²¹⁸

Emily J. Lordi schreibt in ihrem Text „Surviving the Hustle: Beyoncé’s Performance of Work“²¹⁹ eine interessante Analyse zu *Beyoncé* und bemerkt die deutliche Anspielung des Albums auf die Herausforderungen und Prozesse hinter der harten Arbeit von Beyoncé.

*„It is because BEYONCÉ as a whole refigures work as play that „Pretty Hurts“ is not, in my view, the album’s iconic song or video but rather its antithesis – a dramatization of the kind of performance that the rest of BEYONCÉ will go on to reject. In the video’s staged pageant performance, Beyoncé-the-contestant moves to the microphone and meekly sings in the exceedingly pretty sound that had made her famous. Here is the ideal sonic image to which she has had to conform (...)“*²²⁰

Beyoncé kann natürlich nur aufgrund ihres schon erreichten Status diese Ideale kritisieren und sich selbst neu erfinden. Aber sie schafft einen Raum, der neoliberale Erwartungen hinterfragt und den Perfektionismus dahinter durchbricht. Mit Songs wie *Drunk in Love*²²¹ oder *7/11*²²² kreiert sie einen von der Norm abweichenden Videostil, der locker und spielerisch ist. In *Grown Woman*²²³ singt sie über die Tatsache, dass sie jetzt als erwachsene Frau tun kann, was auch immer sie will. Die harte Arbeitsethik des Neoliberalismus war der leitende Weg ihrer Karriere, und dennoch gelingt es Knowles-Carter Kritik an dem System

²¹⁸ „Beyoncé – Pretty Hurts (Video)“, <https://www.youtube.com/watch?v=LXXQLa-5n5w>, 0h5‘25“. [Zugriffsdatum 17.12.2018]

²¹⁹ Lordi : Surviving the Hustle: Beyoncé’s Performance of Work, S. 131-145.

²²⁰ Lordi: Surviving the Hustle: Beyoncé’s Performance of Work, S. 138.

²²¹ *Drunk in Love*. Beyoncé, in: *Beyoncé*, USA: Columbia 2013.

²²² *7/11*. Beyoncé, in: *Beyoncé*, USA: Columbia 2013.

²²³ *Grown Woman*. Beyoncé, in: *Beyoncé*, USA: Columbia 2013.

zu üben, ohne dabei an Authentizität zu verlieren.²²⁴ All diese Aspekte legen nahe, dass eine Ablehnung der kulturell auferlegten Zwänge zumindest auf der Oberfläche stattfindet.



Abb. 21: Screenshot aus *Pretty Hurts* – Visualisierung von Zerstörung und Schmerz²²⁵

4.2.1 Sex Sells?

Zum Abschluss dieses Kapitels werde ich nun auf die Inszenierung von Körperlichkeit und *sexuality* eingehen, weil diese Aspekte die meiste feministische Kritik zu Beyoncé's Werken auslösen. Dabei werde ich auf das Video *Partition*²²⁶ eingehen, das eine sehr starke Sexualisierung von Körpern aufweist. Textliche Bezüge auf Sexyness, Sexualität und Schönheit sind unüberhörbar und die visuelle und sprachliche Ebene spielen interaktiv auf sexuelle Handlungen an.

Das Musikvideo *Partition* beginnt ohne Musik mit einer Frühstücksszene mit Beyoncé und ihrem Mann Jay-Z, der im ganzen Video immer fragmentiert und sehr kurz gezeigt wird. Beyoncé sucht Augenkontakt mit ihm, während sie ihre Dessous berührt und bald verliert sie sich in einer sexuellen Fantasie, die mit dem Song einsetzt. Danach ist die Sängerin in verschiedenen Szenarien zu sehen, in denen sie leicht bekleidet ist und sich u.a. auf einem Tisch, auf der Bühne und im Auto lassziv bewegt und rekelte - sogar das Element der Pole-Dance-Stange wird nicht ausgelassen.²²⁷ Das Lied handelt von der sexuellen

²²⁴ Vgl. Lordi: *Surviving the Hustle: Beyoncé's Performance of Work*, S. 140.

²²⁵ „Beyoncé – Pretty Hurts (Video)“, <https://www.youtube.com/watch?v=LXXQLa-5n5w>, 0h6'24". [Zugriffsdatum 17.12.2018]

²²⁶ *Partition*. Beyoncé, in: *Beyoncé*, USA: Columbia 2013.

²²⁷ „Beyoncé – Partition (Explicit Video)“, youtube.com, https://www.youtube.com/watch?v=pZ12_E5R3qc, [Zugriffsdatum 17.12.2018]

Anziehungskraft zwischen ihr und Jay-Z, wobei Beyoncé die freiwillige Position der begehrten Frau einnimmt und ihn mit ihrer Erscheinung verführen möchte.



Abb. 22: *Partition* – Beyoncé vor Jay-Zs Auto und auf der Bühne in einem Käfig²²⁸

[2 Screenshots zusammengefügt]

Beyoncé's Körper agiert hier als der Inbegriff weiblich inszenierter Sexualität, der sich bereits bekannten Mustern wie Nacktheit und Ausstellung von klassischen Körperidealen unterwirft. Eine überaus fragwürdige Darstellung ist auch ihre Bühnenperformance im Käfig, bei der sie Jay-Z beobachtet. Diese Inzenierung folgt dem klassischen Mulvey-Prinzip, bei dem die Frau zugunsten des männlichen Blickes zum Schauobjekt wird (siehe 2.4.1, S. 21 – Laura Mulvey). Darüberhinaus suggeriert der Käfig, dass die Sexualität von Beyoncé gebändigt werden muss und somit fällt sie in dieser Szene besonders stark in das Schema der *hypersexual black women* zurück. Die Anspielungen auf sexuelle Handlungen sind auch auf textlicher Ebene nicht zu übersehen:

Now my mascara running, red lipstick smudged

Oh he so horny, yeah he want to fuck

He bucked all my buttons, he ripped my blouse

He Monica Lewinski'd all on my gown

Oh there daddy, daddy didn't bring the towel

Oh baby, baby we slow it down

Took forty-five minutes to get all dressed up

We ain't even gonna make it to this club

²²⁸ „Beyoncé – Partition (Explicit Video)“, https://www.youtube.com/watch?v=pZ12_E5R3qc, 0h0'56'' und 0h3'15''. [Zugriffsdatum 17.12.2018]

Take all of me

I just wanna be the girl you like, girl you like

*The kind of girl you like, girl you like*²²⁹

Beyoncé offenbart ganz klar ihr Ziel: Sie möchte genau das Mädchen sein, das er begehrt. Im Gegensatz zu anderen Videos in *Beyoncé* spielt dieses mit einer starken Übersexualisierung und unterscheidet sich nicht zwingend von einem Musikvideo anderer Popstars wie Britney Spears u.a., die ihren fehlerfreien Körper zur Schau stellen und sich oft als unterwürfig, jung und willig inszenieren. Nach dem heterosexistischen Prinzip werden Frauen den Wünschen und Vorstellungen des Mannes angepasst bzw. im Sinne des kulturell geprägten Schönheitsideals assimiliert und lassen sich anschließend auf körperlicher Ebene (für Profit) ausbeuten.²³⁰



Abb. 23: Screenshot von *Partition*²³¹

Nun stellt sich die Frage, warum Beyoncé genau in diesem Album in alte Muster zurückfällt und sich selbst als ein rein erotisches Produkt im Sinne der *hypersexual black woman* verkauft. Früher boten Beyoncé's Videos eine Reihe an sexualisierten Bildern an, die zur Verkaufsstrategie gehörten und auch heute ist ihr Körper eine Ware und ihr größtes Kapital. Warum beginnt sie erneut mit dieser Strategie im Jahr 2013, in dem sie einen unabhängigen und neuartigen Stil mit integrierten feministischen Aspekten verfolgt? Ist dies wirklich nur eine Verkaufsstrategie, die nach dem Motto *sex sells* fungiert?

²²⁹ „Beyoncé – Partition (Explicit Video)“, youtube.com, https://www.youtube.com/watch?v=pZ12_E5R3qc,0h1'01 f. [Zugriffsdatum 17.12.2018]

²³⁰ Benard: Colonizing Black Female Bodies Within Patriarchal Capitalism: Feminist and Human Rights Perspectives, S. 7.

²³¹ „Beyoncé – Partition (Explicit Video)“, https://www.youtube.com/watch?v=pZ12_E5R3qc,0h2'12 f. [Zugriffsdatum 17.12.2018]

Kritische Stimmen hinterfragen in Anbetracht dieses Videos die Inszenierung von Beyoncé's Körperlichkeit und ihre Identifikation als Feministin.²³² Dabei wird die postfeministische Art, Selbstermächtigung durch Sexualität zu erlangen, angeklagt. Die Sängerin Annie Lennox (*Sweet Dreams (Are Made of This)*)²³³ kommentiert Beyoncé's Live-Performance bei den VMAs 2014 wie folgt:

*„Listen. Twerking is not feminism. That's what I'm referring to. It's not - it's not liberating, it's not empowering. It's a sexual thing that you're doing on a stage; it doesn't empower you. That's my feeling about it.“*²³⁴

Die Problematik liegt hier in einer fehlenden intersektionellen Betrachtungsweise der Phänomene Feminismus und Populärkultur, weshalb Celebrities stets eine Doppelmoral und die Verwendung des Wortes Feministin als Marketingstrategie vorgeworfen wird. Die Ermächtigung durch die eigene Sexualität ist meiner Ansicht nach grundsätzlich etwas Positives, sobald es aber im öffentlichen Raum stattfindet, wird alles genau begutachtet und bewertet. Unsere Körper müssen sich fast täglich in einer Kontrollgesellschaft bewegen, die ihre Standards nach den aktuellen Models, Fußballstars und Celebrities setzt.²³⁵ Sie werden auch mit hoher Wahrscheinlichkeit ein (menschliches) Kapital bleiben...

Die akzeptierte Ausübung von Sexualität kann medial auch als ein befreiender Mechanismus fungieren (z.B. die Distribution von Bildern, die homosexuelle Interaktionen veranschaulichen) und durch Sensibilisierung der Bevölkerung auch in der realen Welt Wirkung zeigen.

„Lennox's critique not only ignores the more practical feminist work Beyoncé has done, it also foregrounds Beyoncé's body as a site of contestation and, by extension,

²³² Vgl. Weidhase, Nathalie: Beyoncé feminism and the contestation of the black feminist body. In: *Celebrity Studies*, Vol.6(1), Jänner 2015, S. 128-131, S. 129.

²³³ Sweet Dreams (Are Made of This). Eurythmics, in: *Sweet Dreams (Are Made of This)*, UK: RCA Records 1983.

²³⁴ Leight, Elias: „Annie Lennox: Twerking Is Not Feminism“, billboard.com, 2014, <https://www.billboard.com/articles/news/6289251/annie-lennox-twerking-not-feminism>, [Zugriffsdatum 18.12.2018]

²³⁵ Schönheitsideale unterliegen einem ständigen Wechsel. Früher galt die normal-gewichtige Marilyn Monroe als die schönste Frau der Welt, später kam es zu einem Umbruch und sehr dünne Models wie Kate Moss und Heidi Klum füllten die Magazine. Aktuell würde ich Kim Kardashian, Nicky Minaj oder Kylie Jenner als die Vertreterinnen des neuen weiblichen Ideals einordnen, das nach dem Sanduhrprinzip funktioniert (große Brüste, dünne Taille, großes Gesäß). Hier möchte ich auch Anmerken, dass die momentane Schönheitsmaße weit unrealistischer als je zuvor sind, da man sich bekanntlich nicht völlig aussuchen kann wo man an Gewicht zu- oder abnimmt und viele dieser Stars lassen ihre Gesäße oder Brüste vergrößern, damit ihre Oberschenkel und ihre Taille dünn bleiben. Das Sanduhrprinzip erinnert auch stark an die virtuellen Frauenfiguren in Computerspielen oder Animes.

her body as a site for the contestation of her feminism and her feminist credentials. This kind of critique becomes particularly problematic when one considers the historical (and ongoing) victimisation and dehumanisation of black women on the grounds of their perceived sexuality.“²³⁶

Beyoncé wählte diese Art der sexualisierten Darstellung absichtlich, was sich im Song gut erkennen lässt. Sie spricht die sexuelle Komponente in *Partition* direkt an, indem sie ein französisches Zitat einbaut: „Est-ce que tu aimes le sexe? Le sexe. Je veux dire, l’activité physique. Le coït. Tu aimes ça? Tu ne t’intéresses pas au sexe? Les hommes pensent que les féministes détestent le sexe, mais c’est une activité très stimulante et naturelle que les femmes adorent.“²³⁷

Dieses Zitat widerspricht dem Vorurteil, dass Feministinnen keinen Sex mögen und betont die faszinierenden und fesselnden Seiten des Geschlechtsverkehrs. Auch der eingefügte Satz von Adichie in ****Flawless* verweist auf die kulturelle Vorbelastung von weiblicher Sexualität: „We teach girls that they cannot be sexual beings in the way boys are.“²³⁸

Demnach wird besonders in *Partition* die Sexualität der Frau als etwas Grandioses und Lebendiges beworben und der Sex als ein positiver Akt und ein Verlangen gesehen, das aus freien Stücken befriedigt werden möchte. Beyoncé bricht aus dem marginalisierten Bild der *hypersexual black woman* aus und eignet sich ihre persönliche Sexualität an – sie inszeniert sich als eine *sexual black woman* mit eigenen Wünschen und Vorlieben. Sie negiert die Frauenrolle des passiven Schauobjekts, indem sie sich selbst zum allmächtigen Subjekt ihrer eigenen Sexualität macht, während sie mit dem Klischee der Sexualfeindlichkeit des Feminismus bricht.

*„Arguably, this juxtaposition of voices serves to elevate both the lyrical female protagonist and Beyoncé from self-sexualising pop star to female sexual agent. (...) her combination of explicitly feminist content with performances of sexual agency signifies an exploration of black female sexuality beyond respectability politics.“*²³⁹

²³⁶ Weidhase: Beyoncé feminism and the contestation of the black feminist body, S. 129.

²³⁷ „Beyoncé – Partition (Explicit Video)“, https://www.youtube.com/watch?v=pZ12_E5R3qc, 0h2‘54“ f. [Zugriffsdatum 17.12.2018]

²³⁸ „Beyoncé – ***Flawless ft. Chimamanda Ngozi Adichie“, <https://www.youtube.com/watch?v=IyuUWOnS9BY>, 0h1‘26“ f. [Zugriffsdatum 18.12.2018]

²³⁹ Weidhase: Beyoncé feminism and the contestation of the black feminist body, S. 130.

Die Inszenierung dieser *sexual agency* ist sehr provokativ, was automatisch Kritik hervorruft. Der Unterschied zwischen einer durch den Markt und der Kultur geprägten Sexualisierung und zwischen der Selbst-Sexualisierung aus eigener Handlungsmacht (*agency*) ist schwer erkennbar und nicht zu beweisen. Allerdings ist eine freie Wahl nie zur Gänze gegeben (siehe 2.5.2, S. 32 - *cultural control*). Beyoncé verkauft als Celebrity ihren Körper im Interesse der Konsumenten und Konsumentinnen. Dieser wird daher ein Konsumgut – selbst sie kann diese Prozesse (*structure*) nicht negieren oder verweigern, wenn sie im massenmedialen Geschäft aktuell bleiben will. Die Wirkung und Gegenwirkung von Kultur, Herrschaftssystemen und Medien beeinflussen alle Formen der Inszenierungen und Verhaltensweisen. bell hooks nimmt die Produktion von Weiblichkeitsbildern in den Medien als sehr schädlich wahr, besonders im Bezug auf die junge Generation. 2014 sagt sie bei einer Diskussion vor College Studenten und Studentinnen über Beyoncé:

*„I see a part of Beyoncé that is in fact anti-feminist - that is assaulting – that is a terrorist uhm [sic!] in the sense of uhm [sic!] especially in the terms of the impact on young girls. I mean I actually feel like the major assault of feminism in our society has come from visual media.“*²⁴⁰

Dennoch stellt sich die Frage, ob Beyoncé es für notwendig hielt, ein Video dieser Art rein aufgrund des *sex sells*-Prinzips zu kreieren. Sie tat dies aus einem bestimmten Grund und fügte das französische Zitat ebenfalls ein, um die Wahrnehmung für eine liberalere weibliche Sexualität zu stärken. Die transgender Aktivistin und Schriftstellerin Janet Mock, die auch mit bell hooks einige Podiumsdiskussionen führte, kommentiert Beyóncés sexuelles Auftreten auf eine positive Weise:

„I think it’s necessary for us as women writers, women thinkers, public intellectuals to probably advance the conversation between Beyoncé and the word feminism. I think it’s necessary for us to also let Beyoncé own her own sense of sexuality, right? It’s not just some imaginary female sexuality – it’s Beyóncés sexuality and also I think that it [sic!] gender equality and sexuality don’t have to be like uhm [sic!] mutually exclusive. They can be existing in the same body at the same time. She can fight for equal pay for women and independence of women and she can also as an

²⁴⁰ „bell hooks – Are You Still a Slave? Liberating the Black Female Body | Eugene Lang College“, https://www.youtube.com/watch?v=rJk0hNROvzs_0h47’34’f. [Zugriffsdatum 19.12.2018]

individual express her sexuality and not so much subscribe to the ideals of respectability politics. (...) I was [sic!] definitely liberated by the video Partition by her being at this mantle in her career at the top of her game and deciding to slough of all identity and respectability politics and say: 'I am Beyoncé. I am a woman. I am a mother and a wife and I am a sexual being'. For me that image was not terrorising [Bezug auf bell hooks].“²⁴¹

Es mag stimmen, dass die sexuelle Komponente in Beyoncé's Videos auf junge Mädchen verwirrend oder negativ wirken können, dennoch kann diese Inszenierungsform auch als Versuch eingeschätzt werden, eigenständige Macht über ihren marginalisierten Körper zu erlangen. Beyoncé folgt als *global brand* in gewisser Hinsicht immer den kulturellen Regeln und Erwartungen und muss sich den sogenannten *social forces* anpassen, dennoch positioniert sie sich innerhalb dieses Feldes stets neu.²⁴² Sie schafft sich mehrere Identitäten, die u. a. einen *non-threatening hypersexual black female pop star* zu einem selbstbewussten *sexual black feminist* mit einer wichtigen weiblichen Stimme im Showbusiness verwandeln. Ihr Status ermöglicht ihr die ständige Neuerfindung und Redefinierung ihrer Marke, ihrer Selbstinszenierungen und gegebenenfalls ihrer Persona, wie es 2016 durch *Lemonade* passiert ist. Bei einer Rally für Hillary Clinton im selben Jahr erhebt sie ihre feministische Stimme erneut:

„There was a time when a woman's opinion did not matter. If you were black, white, mexican, asian, muslim, educated, poor or rich – if you were a woman it did not matter. Less than one hundred years ago women did not have the right to vote. Look how far we've come from having no voice to being on the brink of making history – again – by electing the first woman president. (...) now we have the opportunity to create more change. I want my daughter to grow up seeing a woman lead our country.“²⁴³

Intersektionell betrachtet bildet die Darstellungsform von *black female bodies* und *sexuality* im Album einen starken Gegensatz zum *white mainstream feminism*, der von Stars wie

²⁴¹ „Janet Mock on Beyoncé's Feminism“, youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=P2Jr9P01ESs,0h0'28'f>. [Zugriffsdatum 18.12.2018]

²⁴² Vgl. Keleta-Mae: A Beyoncé Feminist, S. 244.

²⁴³ „Beyoncé: I want my daughter to see a woman lead the country“, youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=W5k9uIg1p1U,0h0'01ff>. [Zugriffsdatum 19.12.2018]

Emma Watson, Lena Dunham²⁴⁴ oder Zoey Dechanel dominiert wird. Ich denke, dass der kritisierte *Beyoncé feminism* trotz allem seine Wirkung gezeigt hat, da die inszenierte Fantasie einer *black woman* mit einer tatsächlichen – sexuellen – Handlungsmacht (*agency*) einen neuartigen Zugang für andere reale *black women* öffnet. Diese Darstellungsweisen von Beyoncé bieten die Möglichkeit, seine eigene Sexualität und die damit verbundene Aneignung von Macht über sich selbst und andere differenzierter zu betrachten, da ihr Video die Vorstellungen der ständig unterdrückten *black woman* durchbricht, die im brutalen Kolonialismus ihren Ursprung finden. Beyoncé ist ein unglaublich beliebter *black* Star, der von vielen *black women* geachtet wird und steht für eine Welt, die meiner Ansicht nach die kritische Sexualisierung von Frauenkörpern im fiktiven und realen Bereich übersteigt. Die Wunschvorstellung und medialen Illusion einer starken und begabten *black woman* mit Handlungsmacht (*agency*) wie Beyoncé, schafft einen Raum für andere mögliche Interpretationen von *black womanhood* und erweitert den Begriff und die Definitionsmöglichkeiten der *black woman* auf mehreren Ebenen. Die Sängerin schafft Platz für eine mögliche Überwindung von festgeschriebenen Kategorien wie *race*, *class*, *gender* und *sexuality*, indem sie provoziert, sich ständig neu positioniert und vielseitige Facetten von *black women* produziert.

Nach dem Motto in *Grown Woman* hat sie einen weit größeren Spielraum (*agency*) als die meisten Stars („I can do whatever I want“). Ich denke, dass dieser Habitus auch ständig mit Beyoncé mitschwingt und daher eine Authentizität kreiert, die anderen Frauen eine glaubwürdige Version von Selbstermächtigung erzählen kann und somit einen mutigen Zugang zum weiblichen Selbst im medialen Raum öffnet.

Vielleicht zeigt Beyoncé auch absichtlich all die Uneindeutigkeiten und Schwierigkeiten im feministischen Diskurs auf, wenn man die Videos ****Flawless* und *Partition* vergleicht, die im selben Album von zwei völlig unterschiedlichen Inszenierungen von Geschlecht und Sexualität Gebrauch machen. Wenn diese künstlerische Entscheidung bewusst getroffen wurde, dann aus dem Grund provokativ auf Problematiken innerhalb des Geschlechterregimes zu verweisen und mittels auffälligen, uneindeutigen Bilder von Weiblichkeit an Aufmerksamkeit zu generieren (siehe: 4.1, S.52f.).

²⁴⁴ Erfinderin und Hauptdarstellerin in der bereits erwähnten HBO Serie *Girls*.

5. Das Album Lemonade

Im letzten Teil meiner Analyse befaße ich mich nun mit dem Visual Album, das Beyoncé noch einen Schritt weitergehen lässt und die politische Note potenziert. *Lemonade* ist ein facettenreicher, intermedialer Film, der die Geschichten von *black women*, *black struggle* und *black culture* ins Zentrum stellt. Beyoncé und ihr Team transformieren die Thematik *black womanhood* in eine besondere Ästhetik und arbeiten mit einzigartigen Bilderwelten, die viel Aufmerksamkeit generierten.²⁴⁵

5.1 Ok Ladies, Now Let's Get in Formation

Alles begann mit dem 7. Februar 2016, dem Tag, an dem die Sängerin ihren Super Bowl-Auftritt in der berühmten Half-Time-Show mit Bruno Mars und Coldplay hatte. Dort performte sie in einem an Michael Jackson angelehnten Outfit den Song *Formation*²⁴⁶ erstmals vor einem Hundertmillionenpublikum.²⁴⁷ Die unterstützenden Tänzerinnen und Musikerinnen waren alle afroamerikanischer Herkunft und in schwarze Kleidung gehüllt, die auf die radikale Black Panther-Bewegung des *black nationalism* zur Zeiten der *Civil Rights Movement* verweist.²⁴⁸

Auf dieser Bühne durchbricht Knowles-Carter erstmals auf symbolischer und textlicher Ebene die Abwesenheit und Negierung von *blackness* im globalen Medienzyklus und rekontextualisiert die gängigen Darstellungen, indem sie andere, kraftvolle Bilder von *black womanhood* im populären Raum visualisiert. Eine häufige Beschreibung dieser Inszenierung und des Albums ist die Ausübung einer *unapologetic blackness*²⁴⁹. Es handelt sich um eine radikale Sichtbarmachung von *black life* und *culture*, die lange verwehrt wurde.

Kurz darauf kam es zu einer medialen Auseinandersetzung im Bezug auf diese Performance, durch die es sogar zu Protesten und zum Hashtag #BoycottBeyoncé kam.²⁵⁰ Einige Menschen (größtenteils *white people*) nahmen die Show als bedrohlich und unangemessen

²⁴⁵ Vgl. Edgar, Amanda Nell/Toone, Ashton: "She invited other people to that space": audience habitus, place, and social justice in Beyoncé's *Lemonade*. In: *Feminist Media Studies*, Vol.19(1), Jänner 2017, S. 87-101, S. 88.

²⁴⁶ Formation. Beyoncé, in: *Lemonade*, USA: Parkwood 2016.

²⁴⁷ Vgl. Huddelston, Tom Jr.: „Here's How Many People Watched the Super Bowl“, fortune.com, 2017, <http://fortune.com/2017/02/06/super-bowl-111-million-viewers/>, [Zugriffsdatum 21.12.2018]

²⁴⁸ Vgl. Li: Introduction: Who is Beyoncé? S. 106.

²⁴⁹ Durham, Aisha: Class Formation: Beyoncé in Music Video Production. In: *Black Camera*, Vol.9(1), 2017, S. 197-204, S. 201.

²⁵⁰ Vgl. Kerr-Dineen: „Protesters to stage anti-Beyoncé rally following Super Bowl performance“, S. 1.

wahr und kritisierten Beyoncé u.a. für die Glorifizierung der Black Panthers.²⁵¹ Die berühmte Satire-Show *Saturday Night Live* antwortete auf diese Debatte mit dem humorvollen Video „The Day Beyoncé Turned Black“, das *white people* im Ausnahmezustand zeigt, da sie Beyoncé's Hautfarbe erst nach dem Video *Formation* bemerken.²⁵² Was in der kollektiven Wahrnehmung damit einhergeht, zeigt der Satz „The day white people lost their Beyoncé“²⁵³. Es ist faszinierend, wozu die bildliche Exklusion von *white people* führen kann, besonders wenn dies auf der Hauptbühne des wichtigsten amerikanischen Ereignisses passiert, welches von großteils einflussreichen *white people* und mächtigen Firmen (meist ebenfalls *white supremacy*) gesteuert wird. Beyoncé präsentiert sich gegenüber ihren *white fans* als durch und durch *black* und transformiert ihre bisherige *non-threatening blackness* in ein visuelles politisches Statement. Ihre *blackness* steht nicht (mehr) zum Verzehr und Genuss für eine *white audience* zur Verfügung und bietet kreative Bilderwelten explizit für *black audiences* in *Lemonade* an.

„In ‘Formation’, Beyoncé not only centralises black fans and the diversity of black lives, she also makes herself unavailable to white fans, white pleasure, and whiteness as an ideology of domination and exploitation, prodding at its assumptions of access, of universality, and of active subjecthood. ‘This isn’t for you’, Beyoncé seems to say – what is more: ‘you couldn’t appropriate it if you tried because the source-code – the affective racial literacies and their representative bodies and symbols – is neither yours to use nor yours to understand’.“²⁵⁴

Diese *reversed oppression* und die Beleuchtung und Glorifizierung weiblicher afroamerikanischer Ausdrucksformen zwingen *white* Fans dazu, Beyoncé's Hautfarbe stärker als zuvor wahrzunehmen (siehe 5.3 Black Womanhood, S. 78f.).²⁵⁵

²⁵¹ Vgl. Falzone, Diane: „Backlash to Beyoncé’s Super Bowl performance continues to grow“, foxnews.com, <https://www.foxnews.com/entertainment/backlash-to-beyonces-super-bowl-performance-continues-to-grow>, [Zugriffsdatum 21.12.2018]

²⁵² Vgl. „The Day Beyoncé Turned Black – SNL“, youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=ociMBfkDG1w>, [Zugriffsdatum 21.12.2018]

²⁵³ „The Day Beyoncé Turned Black – SNL“, <https://www.youtube.com/watch?v=ociMBfkDG1w>, 0h1‘45‘‘f. [Zugriffsdatum 21.12.2018]

²⁵⁴ Arzumanova, Inna: The culture industry and Beyoncé’s proprietary blackness. In: *Celebrity Studies*, Vol.7(3), 2016, S. 421-424, S. 423.

²⁵⁵ Vgl. Kyrölä: Music Videos as Black Feminist Thought – From Nicki Minaj’s Anaconda to Beyoncé’s Formation. S. 2f.



Abb. 24: Auftritt beim Super Bowl 2016²⁵⁶

Meiner Ansicht nach war die Veröffentlichung des Albums eine gute Taktik, Menschen und besonders Frauen aller Hautfarben zu einem Diskurs anzuregen. Auch ich als *white woman* finde das Thema offensichtlich faszinierend und interessant, obwohl ich wenig Bezug zu der Rassismusproblematik in den USA habe. Warum diskutierten auch viele *white* Theoretiker und Theoretikerinnen und Journalisten und Journalistinnen den praktizierenden Feminismus und Aktivismus der Sängerin? Ich denke, dass Beyoncé spätestens mit *Lemonade* den *white people* in einem schnellen und intelligenten Zug aufzeigen wollte, wie sensibel das Thema *race* immer noch ist und wie tief es in der mediatisierten Gesellschaft verankert ist. Sie arbeitet absichtlich mit Elementen des Schockeffekts, die lukrativ inszeniert wurden und die ich jetzt genau beleuchten werde.

5.2 Aufbau

Wenige Wochen nach dem Super Bowl wurde *Lemonade* auf dem amerikanischen Privatsender HBO gezeigt und auf der Streaming Plattform Tidal hochgeladen. Das Visual Album dauert rund eine Stunde und die Lieder folgen einem bestimmten Erzählmuster, das von gesprochenen Passagen unterbrochen wird. Diese von Beyoncé gelesenen Textstellen basieren auf den Werken der britisch-somalischen Dichterin Warsan Shire.²⁵⁷ Text und Bild verhandeln miteinander auf einer Ebene und intensivieren den künstlerischen Ausdruck von

²⁵⁶ Kerr-Dineen, Luke: „Protesters to stage anti-Beyoncé rally following Super Bowl performance“, [usatoday.com, https://ftw.usatoday.com/2016/02/beyonce-protest-super-bowl-halftime-performance-formation-song-black-panthers](https://ftw.usatoday.com/2016/02/beyonce-protest-super-bowl-halftime-performance-formation-song-black-panthers), [Zugriffsdatum 21.12.2018]

²⁵⁷ Vgl. Hartmann, Johanna: Sound, Vision, and Embodied Performativity in Beyoncé Knowles' Visual Album *Lemonade* (2016). In: *European journal of American studies*, Vol.12(4), 2017, S. 1-13, S. 1.

Schmerz und Leid im ersten Teil und von Kraft, Mut, Vergebung und Liebe im zweiten Teil. Den Leitfaden bildet die Thematik der Liebesbeziehung zwischen *black men* und *women* mit einem starken Bezug auf ein afroamerikanisches weibliches „Wir“, das den Weg vom Betrug bis zur Erlösung und Vergebung erzählt.²⁵⁸ Das Album enthält elf Titel, wobei das bekannteste Video *Formation* erst nach dem Abspann gezeigt wird. Die Kapitel sind mit „Intuition“, „Denial“, „Anger“, „Apathy“, „Emptiness“, „Accountability“, „Reformation“, „Forgiveness“, „Resurrection“, „Hope“ und „Redemption“ betitelt und werden von Beyoncé's Voice-Over begleitet.

Die Sängerin hinterlässt in ihrem Album eine Vielzahl an Referenzen, die *black culture* hervorheben. Beispielsweise tanzt in dem Song *Sorry*²⁵⁹ die Tennisspielerin Serena Williams mit Beyoncé und in den Liedern *Forward*²⁶⁰ und *Freedom*²⁶¹ ist das berühmte Model Winnie Harlow zu sehen.²⁶² Darüberhinaus verweist sie in ihrem wütenden Song *Don't Hurt Yourself*²⁶³ auf Malcolm X, indem sie sich selbst so nennt („Motivate your ass, call me Malcolm X“²⁶⁴) und spielt im Anschluss sein Zitat über *black women* ein, während im VHS-Stil (4:3) Gesichter von afroamerikanischen Frauen auf der Straße zu sehen sind. Dieser Satz von Malcolm X verdeutlicht die zentrale Figur des Albums:

*„The most disrespected person in America is the black woman. The most unprotected person in America is the black woman. The most neglected person in America is the black woman.“*²⁶⁵

²⁵⁸ Vgl. Lordi : *Surviving the Hustle: Beyoncé's Performance of Work*, S. 140.

²⁵⁹ *Sorry*. Beyoncé, in: *Lemonade*, USA: Parkwood 2016. Dieses Lied ist ein Angriff auf Männer, bzw. einen Mann, der betrogen hat und deshalb von Beyoncé zurückgewiesen wird. Mit Parolen wie „Suck on my balls, pause, I had enough. I ain't thinking 'bout you. I ain't thinking 'bout Middle fingers up, put them hands high. Wave it in his face, tell him, boy, bye. Tell him, boy, bye, middle fingers up. I ain't thinking 'bout you. Sorry, I ain't sorry. (2x) I ain't sorry, nigga, nah (...)“ dreht sie den Spieß um und attackiert mit teilweise männlich konnotierter Sprache ihr Gegenüber.

²⁶⁰ *Forward*. Beyoncé ft. James Blake, in: *Lemonade*, USA: Parkwood 2016.

²⁶¹ *Freedom*. Beyoncé ft. Kendrick Lamar, in: *Lemonade*, USA: Parkwood 2016. In diesem Song wird die *black* Befreiung von der Diskriminierung zum Thema, die durch eine Eigenständigkeit erreicht werden kann. Sätze wie „I break chains all by myself. Won't let my freedom rot in hell“ lassen auch eine Anspielung auf die Sklaverei erkennen. Der Rapper Kendrick Lamar verhilft Beyoncé ebenfalls einen historischen und politischen Kontext herzustellen, da dieser aufgrund seines kontroversen Raps bekannt ist (siehe 7. Black Pop Radicalism, S. 101).

²⁶² Vgl. *Lemonade*. Beyoncé, USA: TIDAL 2016. 0h18'02“ und 0h44'52“.

²⁶³ *Don't Hurt Yourself*. Beyoncé ft. Jack White, in: *Lemonade*, USA: Parkwood 2016. Das Lied greift diesmal direkt Jay-Z an („Who the fuck do you think I am? You ain't married to no average bitch boy!“) und erzeugt in der Inszenierung eine höchst aggressive Stimmung. Vgl. „Beyoncé ft Jack White – Don't Hurt Yourself (Official Music Video) Pre Promo“, youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=10pOVWHRWck>, [Zugriffsdatum 26.04.2019]

²⁶⁴ *Lemonade*: TIDAL 2016. 00:13:32 - 00:13:35.

²⁶⁵ *Lemonade*: TIDAL 2016. 00:13:35 - 00:13:50.

Black womanhood und die damit einhergehenden Schwierigkeiten bilden das Leitmotiv des ganzen Films. Weitere Verweise auf *black culture* sind im Lied *Formation* zu finden, als Beyoncé von Michael Jackson singt („I like my negro nose with Jackson Five nostrils“²⁶⁶) und als gegen Ende des Videos ein Mann das Titelblatt der Zeitung „The Truth“ mit Martin Luther Kings Gesicht hochhält.²⁶⁷ In dem Kapitel „Apathy“ entsteht eine visuelle Referenz²⁶⁸ auf das bekannte Foto von Rosa Parks aus dem Jahr 1955, da Beyoncé selbst in einem Bus sitzt und aus dem Fenster sieht.²⁶⁹ Auch Nina Simones Albumcover *Silk and Soul*²⁷⁰ ist im Song *Sandcastles*²⁷¹ zu sehen, der von Vergebung erzählt. Weitere *black* Künstlerinnen, Schauspielerinnen und andere bekannte Personen wie Amandla Stenberg²⁷² oder Zendaya²⁷³ tauchen während des Visual Albums immer wieder in verschiedenen Szenen auf. Beide Frauen mussten im Internet viel Kritik aufgrund ihres Hautfarbentons ertragen. Beispielsweise wurde Zendaya vorgeworfen, nicht *black* genug zu sein und Stenberg übernahm in der Filmadaption *The Hunger Games* die Rolle eines Mädchens, welches nach der Meinung einiger Fans *white* hätte sein sollen.²⁷⁴



Abb. 25: Standbild von der Busszene mit afrikanischer Gesichtsbemalung²⁷⁵

²⁶⁶ „Formation – Beyoncé“, youtube.com, https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ, 00:00:49 - 00:00:53. [Zugriffsdatum 25.03.2019]

²⁶⁷ „Formation – Beyoncé“, https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ, 0h3'31“. [Zugriffsdatum 25.03.2019]

²⁶⁸ *Lemonade*: TIDAL 2016. 0h16'53“.

²⁶⁹ Vgl. Hartmann: *Sound, Vision, and Embodied Performativity in Beyoncé Knowles' Visual Album Lemonade* (2016), S. 8.

²⁷⁰ *Silk and Soul*. Nina Simone, USA: RCA Victor 1967.

²⁷¹ *Sandcastles*. Beyoncé, in: *Lemonade*, USA: Parkwood 2016.

²⁷² z.B.: *The Hunger Games*. Regie: Gary Ross, USA: Color Force 2012.

²⁷³ z.B.: *Spiderman: Homecoming*. Regie: Jon Watts, USA: Marvel Studios 2017.

²⁷⁴ Vgl. Hill, India: „12 Notable Faces in Beyoncé's *Lemonade* Video“, [teenvogue.com, https://www.teenvogue.com/gallery/beyonce-lemonade-cast](https://www.teenvogue.com/gallery/beyonce-lemonade-cast), [Zugriffsdatum 14.04.2019]

²⁷⁵ *Lemonade*: TIDAL 2016. 0h45'47“.

Die Sängerin kooperierte nicht nur mit bekannten weiblichen Gesichtern für ihre Videos, sondern auch mit internationalen Stars wie James Blake, The Weeknd, Jack White oder Kendrick Lamar²⁷⁶ in ihren Songs. Die Fülle an unterschiedlichen Künstlern und Künstlerinnen, die Verwendung von unterschiedlichstem Material (wie z.b.: Privatvideos von Beyoncé, Naturaufnahmen, Unterwasserwelten, abstrakte Illustrationen von Regen und Licht, Videos von *black families* im Dokumentarstil) und die Verweise auf bestimmte reale und fiktive Personen (z.b.: in *Hold Up*²⁷⁷ bezieht sich Beyoncé's gelbes Kleid auf die afrikanische Göttin der Liebe, Schönheit und Fruchtbarkeit Oshun²⁷⁸) formen das Album zu einem multikulturellen und multimedialen Werk.

*„Lemonade is a complex plurimedial artwork that combines and interrelates various art forms, e.g. instrumental music, vocal music, spoken language, dance, choreography, performance art, photography, documentary film, television, music videos, or home videos.“*²⁷⁹

Während des Films stößt man auch auf unterschiedliche Musikgenres wie Hip Hop, Blues, Jazz, Country, Pop, RnB und Reggae. Alles in allem ist *Lemonade* ein transkulturelles, transmediales und intermediales Kunstwerk²⁸⁰, das, während von Konflikten in der Liebe erzählt wird, im Hintergrund ein politisches Statement zu der (afro)amerikanischen Geschichte und Gesellschaft setzt.

²⁷⁶ Kendrick Lamar ist ein populärer Rapper, der vor allem in seinem erfolgreichen Album DAMN (Damn. Kendrick Lamar. USA: Top Dawg Entertainment 2017.) die Benachteiligung von *black people* auf visueller und textlicher Ebene scharf kritisiert. Beispielsweise referierte er bei seinem Grammy Auftritt 2016 auf das ungerechte Rechtssystem in den USA, da er in Ketten zwischen Gefängniszellen auf die Bühne kommt. Vgl. Singleton, Micah: „Grammys 2016: Watch Kendrick Lamar’s stunning performance“, theverge.com, <https://www.theverge.com/2016/2/15/11004624/grammys-2016-watch-kendrick-lamar-perform-alright-the-blacker-the-berry>, [Zugriffdatum 25.03.2019]

²⁷⁷ Hold Up. Beyoncé, in: *Lemonade*, USA: Parkwood 2016. In diesem Video lässt Beyoncé ihrer Wut freien Lauf und zerstört mit einem Baseballschläger alles was sie auf der Straße findet. Vgl. „Beyoncé – Hold Up (Video)“, youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=PeonBmeFR8o>, [Zugriffdatum 26.04.2019]

²⁷⁸ Vgl. Earnshaw, Anni: „Our Goddess Beyoncé: Yoruba Goddesses in Lemonade“, medium.com, <https://medium.com/beyonc%C3%A9-lit-and-lemonade/our-goddess-beyonc%C3%A9-yoruba-goddesses-in-lemonade-921ab922bc89>, [Zugriffdatum 25.03.2019]

²⁷⁹ Hartmann: Sound, Vision, and Embodied Performativity in Beyoncé Knowles’ Visual Album Lemonade (2016), S. 4.

²⁸⁰ Im Album sind verschiedene Medienformate und Einflüsse aus Afrika, Europa, Amerika, Großbritannien, Kanada und der Karibik erkennbar, da Künstler und Künstlerinnen aus aller Welt beteiligt sind und verschiedenste Musikstile und Verweise (z.b. auf die afrikanische Göttin) verwendet werden. Vgl. Hartmann: Sound, Vision, and Embodied Performativity in Beyoncé Knowles’ Visual Album Lemonade (2016), S. 7.



Abb. 26: Beyoncé mit Serena Williams in *Sorry*²⁸¹

5.3. Black Womanhood

Wie bereits besprochen, fokussiert sich *Lemonade* primär um *black women* und deren Erlebnisse – dabei wird besonders von der Erfahrung von Schmerz und Betrug innerhalb einer Beziehung gesungen und gesprochen. Es gibt definitiv Andeutungen, dass es auch um die Ehe zwischen Beyoncé und Jay-Z geht, da er im Kapitel „Forgiveness“ selbst vorkommt.²⁸² Außerdem hat Jay-Z im Interview mit David Letterman den Betrug 2018 bestätigt.²⁸³ Die gesprochenen Textpassagen erzählen vom inneren Konflikt, wie im Kapitel „Anger“:

If it's what you truly want
I can wear her skin over mine
Her hair over mine
Her hands as gloves
Her theet as confetti
Her scalp a cap
Her sturdum my bedasled skin
We can pose for a photograph all three of us
Immortalised – you and your perfect girl
I don't know when love became elusive.

²⁸¹ *Lemonade*: TIDAL 2016. 0h18'04“.

²⁸² Vgl. *Lemonade*: TIDAL 2016. 0h41'16“f.

²⁸³ Vgl. Jensen, Erin: „Jay-Z, David Letterman talk cheating: Beyoncé knew ‘I’m not the worst of what I’ve done‘“, *usatoday.com*, 2018, <https://eu.usatoday.com/story/life/entertainthis/2018/04/06/jay-z-beyonce-david-letterman-beyonce-my-next-guest-netflix/478013002/>, [Zugriffsdatum 25.03.2019]

What I know is, no one I know has it.

My father's arms around my mother's neck, fruit too ripe to eat.

I think of lovers as trees... growing to and from one another.

Searching for the same light.

Why can't you see me? (3x)

*Everyone else can.*²⁸⁴

Zeitgleich sieht man zu dieser Aussage zwei Szenen, die ineinander geschnitten sind. Einerseits werden afroamerikanische Menschen, die an einer Parade teilnehmen, in Farbe gefilmt²⁸⁵ und andererseits sieht man Frauen in langen, weißen Kleidern in einer Parkgarage, deren Ärmel miteinander verknotet sind, in einem schwarz-weißen Setting.



Abb. 27: Kapitel „Anger“ - Frauen in Parkgarage mit verbundenen Ärmeln²⁸⁶

Im Film verkörpert Beyoncé zwar die Protagonistin und spricht über persönliches Leid, jedoch wird sie stets vom kollektiven „Wir“ visuell begleitet. Schnell wird klar, dass es um mehr als den Konflikt einer Frau geht, da der Fokus auf der Diskriminierung von allen *black women* im privaten und öffentlichen Leben liegt.

*„ (...) the dancers wear dresses where the sleeves are connected and through which their hands are literally tied, symbolizing a restricted agency through structural discrimination.“*²⁸⁷

²⁸⁴ Lemonade: TIDAL 2016. 0h10'31“f.

²⁸⁵ Diese Parade ist auch in *Formation* zu sehen.

²⁸⁶ Lemonade: TIDAL 2016. 0h11'08“f.

²⁸⁷ Hartmann: Sound, Vision, and Embodied Performativity in Beyoncé Knowles' Visual Album Lemonade (2016), S. 9.

5.3.1 White vs. Black

Wie genau verarbeitet Beyoncé die Rassismusproblematik in den USA intersektionell im Zusammenhang mit Sexismus in ihrem Film?

Zwei ausschlaggebende Aspekte sind die Illustrationen von *black women* in unterschiedlichen Settings und die auffällige Abwesenheit von *white people*. *Lemonade* zeigt diese afroamerikanischen Frauen meist als Gruppe in einer performativen Art und Weise, da deren Verbildlichung im Vordergrund steht.

*„Beyoncé’s and the performers’ bodies become media of signification through on the one hand their performative actions in relation to the auditory and textual dimensions of the album but also through their embodied presence as women of color, wearing different clothes and dresses, make-up, and hair styles, through their body and finger gestures, the choreography, and their facial expressions.“*²⁸⁸



Abb. 28: Gruppe von Frauen beim „plantation house“ im ersten Kapitel „Intuition“²⁸⁹

Interessant dabei ist die Betrachtung der dafür verwendeten Orte, die einen historischen Kontext kreieren. Die sogenannten „plantation houses“ sind relevante Plätze im Film, an denen *black women* in einem an das 19. Jahrhundert angelehnten Kleidungsstil zu sehen

²⁸⁸ Hartmann: Sound, Vision, and Embodied Performativity in Beyoncé Knowles’ Visual Album *Lemonade* (2016), S. 7.

²⁸⁹ *Lemonade*: TIDAL 2016. 0h02’31“.

sind. Dieses Setting der Villa und der dazugehörigen Farm erinnert stark an die Zeiten der Sklaverei im Süden der USA, wie man es beispielsweise zuletzt visuell repräsentiert aus den oscarprämiierten Filmen *12 Years a Slave*²⁹⁰ oder *Django Unchained*²⁹¹ kennt. Die Wahl dieses Standorts und der großteils schwarz-weiße Farbton dieser Szenen fungieren als historischer Verweis auf die menschenunwürdige Behandlung von *black people* in der Vergangenheit und dies passiert im Kontext mit einer immer noch vorherrschenden Marginalisierung in der Gegenwart.

*„The tone of the album is rebellious, at times angry but also conciliatory and hopeful. The performance features gestures of defiance, of reclaiming the past and the present throughout the album (...).“*²⁹²



Abb. 29: Beyoncé mit den Frauen im letzten Kapitel „Redemption“²⁹³

Gegen Ende des Visual Albums im Kapitel „Redemption“ spricht Beyoncé über den Prozess der Heilung und Vergebung während diese Frauen in Farbe mit moderner Kleidung durch den Garten der Villa gehen. Meiner Ansicht nach suggeriert diese Inszenierung einen positiven Blick auf die Zukunft von *black women*, wenn sie den Mut haben, ihren Schmerz aufzuarbeiten und miteinander als Verbündete zu agieren. Obwohl bell hooks *Lemonade*

²⁹⁰ *12 Years a Slave*. Regie: Steve McQueen, USA: Summit Entertainment 2013.

²⁹¹ *Django Unchained*. Regie: Quentin Tarantino, USA: Columbia Pictures 2012.

²⁹² Hartmann: *Sound, Vision, and Embodied Performativity in Beyoncé Knowles' Visual Album Lemonade* (2016), S. 10.

²⁹³ *Lemonade*: TIDAL 2016. 0h52'59“.

heftig kritisiert hat, macht sie in ihrem Text „Moving Beyond Pain“²⁹⁴ auch positive Anmerkungen:

*„It is the broad scope of Lemonade’s visual landscape that makes it so distinctive - the construction of a powerfully symbolic black female sisterhood that resists invisibility, that refuses to be silent. This in and of itself is no small feat—it shifts the gaze of white mainstream culture. It challenges us all to look anew, to radically revision how we see the black female body.“*²⁹⁵

Beyoncé bezieht sich dabei nicht nur auf die Zeiten der Sklaverei, sondern referiert in einigen Szenen auch auf den verherenden Rassismus im 20. Jahrhundert in den USA. Die Sängerin ist mehrmals mit anderen auf Bäumen sitzend zu sehen und spricht damit das sogenannte *lynching*²⁹⁶ an.²⁹⁷ Die Lynchjustiz wurde in dieser Zeit an *black people* verübt und auch mehrfach dokumentiert. Meist wurden die Opfer auf Bäumen aufgehängt und die *white* Täter und Täterinnen haben vor ihnen für ein Foto posiert.



Abb. 30: Anlehnung an *lynching* in *Freedom* (Beyoncé sitzt auf dem Ast in der Mitte)²⁹⁸

²⁹⁴ hooks, bell: „Moving Beyond Pain“, bellhooksinstitute.com, 2016, <http://www.bellhooksinstitute.com/blog/2016/5/9/moving-beyond-pain>, [Zugriffsdatum 03.04.2019]

²⁹⁵ hooks: „Moving Beyond Pain“, S.1. [Zugriffsdatum 03.04.2019]

²⁹⁶ Lynching bezeichnet die Bestrafung einer Person ohne gerichtliches Urteil meist durch Ermordung, Folter und/oder Verstümmelung. In den USA wurde dieses Verhalten lange Zeit geduldet und vor allem an Menschen mit anderer Hautfarbe oder Nationalität verübt. Bis heute sind das Wort *lynching* und seine Folgen für die afroamerikanische Gesellschaft ein äußerst sensibles Thema. Vgl. Gunn, Jennie/ Gunn, Carroll: Lynching. In: *Online Journal of Health Ethnics*, Vol.5(1), 2008, S. 1-33.

²⁹⁷ Vgl. Allred, Kevin: „Politicizing Beyoncé“, Vortrag der *Wiener Festwochen*, Performeum: 20.05. 2017. Siehe auch: <http://www.kevin-allred.com/speaking.html>, [Zugriffsdatum 05.04.2019]

²⁹⁸ Lemonade: TIDAL 2016. 0h50'17“.



Abb. 31: Foto von zwei *lynching*-Opfern namens Thomas Shipp und Abram Smith in Marion, Indiana vom 7. August 1930²⁹⁹

In *Formation* geht Beyoncé noch einen Schritt weiter und präsentiert sich gemeinsam mit anderen Frauen und Kindern (inklusive ihrer Tochter Blue Ivy) in üppigen weißen Kleidern in der Villa. Die Kostüme sind diesmal an die Bekleidung von wohlhabenden *white women* im 19. Jahrhundert angelehnt und suggerieren einen Regimewechsel, da die einstigen *white* Sklaventreiber des „plantation houses“ abwesend sind. Stattdessen hängen überall Bilder von *black people* an den Wänden und erzählen von einer „imaginary African American nobility“³⁰⁰. Im prunkvollen Kleid der *white culture* positioniert sich die Sängerin nun als neue Besitzerin der Villa und schafft gemeinsam mit ihren Verbündeten einen gewaltfreien Raum fern von Ausbeutung und Sklaverei.³⁰¹ Das Machtgefälle der *white people* gegenüber *black people* wird hier aufgebrochen und jegliche gängige Hierarchie zerstört.

²⁹⁹ Piscipo, James: „Breaking News: proponent of the hanging of black people, Cindy Hyde-Smith, wins a seat in the US congress“, kwotable.com, 2018, <http://kwotable.com/2018/11/27/breaking-news-proponent-of-the-hanging-of-black-people-cindy-hyde-smith-wins-a-seat-in-the-us-congress/>, [Zugriffsdatum 29.03.2019]

³⁰⁰ Hartmann: Sound, Vision, and Embodied Performativity in Beyoncé Knowles’ Visual Album *Lemonade* (2016), S. 10

³⁰¹ Vgl. „Formation – Beyoncé“, https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ, 0h0’39“. [Zugriffsdatum 10. 04.2019]

Emily J. Lordi bezeichnet das Album ebenfalls als „a unique threat to the established order“³⁰², denn die Macht verlagert sich auf die *black women*, die jetzt das „plantation house“ in ihren Besitz gebracht haben.



Abb. 32: Beyoncé mit anderen Frauen in der Villa von *Formation*³⁰³

Die Kritik an *whiteness* wird in mehreren Szenen des Albums fortgesetzt, primär mit den auffällig erhellten bzw. weiß geschminkten Gesichtern einiger *black women*. In *Don't Hurt Yourself* ist Beyoncé selbst mit diesem Make-Up zu sehen. Wie im Kapitel 3.2 besprochen, unterlag Beyoncé aufgrund ihrer Hautfarbe dem medialen Druck *whiter* auszusehen, um ein breites Publikum - also die amerikanische Mittelschicht - anzusprechen (glatte Haare, hellere Hauttöne, schlank). In *Lemonade* setzt sie sich mit diesem westlichen Ideal auseinander, indem sie einerseits *whiteness* durch *blackness* ersetzt und andererseits diese *blackness* performativ zelebriert, während sie die *whiteness* parodiert. Die hellen Gesichter der afroamerikanischen Frauen entlarven *whiteness* als ein subjektives Schönheitsideal – als eine Maske, die aufgezwungen wird.

„(...) whiteness itself is opened up for critique. Put simply, if it can be inhabited, mimicked and parodied so proficiently by a non-white performer then it too is revealed to be an historical contingency, a set of technologies of the self through which people both see others and live themselves. Expanding the meanings of blackness and questioning the normality of whiteness can thus be seen as two sides

³⁰² Lordi : *Surviving the Hustle: Beyoncé's Performance of Work*, S. 142.

³⁰³ „Formation – Beyoncé“, https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ, 0h2'18“. [Zugriffsdatum 02.04.2019]

of the same analytical coin which understands cultural representation as a key site of power and a key means through which it can be challenged.“³⁰⁴

Mit derartigen Szenen im Album wird die Assimilierung an *whiteness* überzeichnet wiedergegeben und infolgedessen angeprangert.



Abb. 33: Kapitel „Resurrection“ – eine Szene der hellen Gesichter in *Lemonade*³⁰⁵

5.3.2 Unapologetic Black Pride

Die Negierung von *whiteness* wird auch anhand der Hervorhebung von Herkunft und Aussehen fortgesetzt, die mit dem Begriff *unapologetic black pride* zusammenhängt. In *Formation* singt Beyoncé folgende Zeilen:

My Daddy Alabama, Momma Louisiana
You mix that Negro with that Creole make a Texas Bama!
I like my baby heir with baby hair and afros
I like my Negro nose with Jackson Five nostrils
Earned all this money, but they never take the country out me
*I got a hot sauce in my bag - swag!*³⁰⁶

Beyoncé betont ihre Wurzeln – die Mischung von *blackness* und *creolness*³⁰⁷ und verschränkt diese mit der Referenz auf ihre Heimat Texas im Süden der USA. Sie unterstreicht erstmals

³⁰⁴ Railton/Watson: *Music Video and the Politics of Representation*, S. 106.

³⁰⁵ *Lemonade*: TIDAL 2016. 0h42'48“.

³⁰⁶ „Formation – Beyoncé“, https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ, 00:00:37 – 00:00:59. [Zugriffsdatum 02. 04.2019]

ganz offensichtlich ihre *racial identity*, die zuvor medial eher umgangen wurde. Diesen Vorgang setzt die Sängerin fort, indem sie stolz von den lockigen Haaren ihrer Tochter Blue Ivy singt, während das Kind dazu im Video posiert. Im Jahr 2014 wurden die Haare ihrer Tochter öffentlich kritisiert, da sie angeblich ungepflegt waren und dies könnte man als die verzögerte Antwort auf die Debatte lesen.³⁰⁸



Abb. 34: Blue Ivy zwischen zwei anderen Mädchen in *Formation*³⁰⁹

Die natürlichen Haare von Blue Ivy und auch von allen anderen *black people* werden in *Formation*, aber auch im restlichen Visual Album als etwas Schönes und Bedeutsames illustriert. Dies geschieht in *Lemonade* mittels zahlreicher Abbildungen unterschiedlichster *black women* und durch Beyoncé selbst.

Im Lied *Sorry* singt sie die viel diskutierte Zeile: „He only want me when I’m not there. You better call Becky with the good hair (2x).“³¹⁰ In den Medien wurde viel gerätselt, wer diese andere Frau sein könnte, jedoch hat die Co-Songwriterin Diana Gordon bestätigt, dass es sich nur um ein Wortspiel bzw. eine Metapher für den Betrug handelt.³¹¹ Diese Metapher finde ich sehr interessant, da es sich bei dem Namen „Becky“³¹² im Slanggebrauch um eine Referenz auf eine *white woman* handelt, die in Beyoncé’s Lied dazu noch *good hair* (=glatte

³⁰⁷ *creoleness* bezeichnet die Herkunft aus karibischen Ländern

³⁰⁸ Vgl. Blagrove, Kadia: „Beyoncé Responds to Blue Ivy Hair Drama With a Perm“, [huffpost.com](https://www.huffpost.com/entry/beyonce-responds-to-blue_b_5488645), 2014, https://www.huffpost.com/entry/beyonce-responds-to-blue_b_5488645, [Zugriffsdatum 05.04.2019]

³⁰⁹ „Formation – Beyoncé“, https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ_0h0'49. [Zugriffsdatum 05.04.2019]

³¹⁰ *Lemonade*: TIDAL 2016. 00:20:21- 00:20:36.

³¹¹ Vgl. Sarah (OK! Magazin): „Beyoncé Knowles: Songwriterin klärt über „Becky with the good hair“ auf. „Becky“ gibt es gar nicht.“, [ok-magazin.de](https://www.ok-magazin.de/people/news/beyonce-knowles-songwriterin-klaert-ueber-becky-with-the-good-hair-auf-42281.html), 2016, <https://www.ok-magazin.de/people/news/beyonce-knowles-songwriterin-klaert-ueber-becky-with-the-good-hair-auf-42281.html>, [Zugriffsdatum 08.04.2019]

³¹² Vgl. [urbandictionary.com](https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Becky), <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Becky>, [Zugriffsdatum 08.04.2019]

Haare) besitzt.³¹³ Die Unterscheidung zwischen *good (white)* und *bad (black) hair* wird hier als Stigmatisierung betrachtet und im Album mehrmals anhand einer Sichtbarmachung aufgebrochen. Besonders in zwei weiteren Szenen ist die Wertschätzung der afroamerikanischen Haarstile zu erkennen, als Beyoncé in *Formation* ihre Cornrows aus dem Auto wehen lässt und als sie beginnt an den Haaren eines kleinen Mädchens in der Einführung des Kapitels „Redemption“ zu zupfen. Beide scheinen große Freude an ihrer Haarpracht zu empfinden und spielen sich damit. In diesem Teil spricht Beyoncé die Generationen im familiären Kontext an:

*Take one pint of water, add a half pound of sugar,
the juice of eight lemons, the zest of half a lemon.
Pour the water from one jug then into the other several times.
Strain through a clean napkin.
Grandmother, the alchemist, you spun gold out of this hard life,
conjured beauty from the things left behind.
Found healing where it did not live.
Discovered the antidote in your own kit.
Broke the curse with your own two hands.
You passed these instructions down to your daughter ...
who then passed it down to her daughter.*³¹⁴

Im Anschluss an das Voice-Over ist ein Ausschnitt aus der Rede von Jay-Zs Großmutter zu ihrem 90. Geburtstag im 4:3 Stil zu sehen: „I had my ups and downs, but I always find the inner strength to pull myself up. I was served lemons, but I made lemonade.“³¹⁵ Die Originalaufnahme zeigt gleichzeitig auch Blue Ivy und dies verstärkt den generationsübergreifenden Kontext. Schwierigkeiten, denen *black women* entgegentreten müssen, sind keine Einzelfälle oder Zufälle, sondern haben mit struktureller Diskriminierung innerhalb und außerhalb des privaten Raums zu tun. Das Visual Album bespricht, wie sie einerseits von *black* und *white men* behandelt werden und andererseits wie sie in der Öffentlichkeit wahrgenommen werden und wie mit ihnen umgegangen wird. Das kollektive „Wir“ leidet unter den Bedingungen der amerikanischen Gesellschaft und

³¹³ Einen zusätzlichen Verweis auf die Hautfarbe von Jay-Zs Mitresse kann man auch im Voice-Over von „Anger“ im Satz „*I can wear her skin over mine*“ interpretieren (siehe 5.3 Black Womanhood, S. 78).

³¹⁴ Lemonade: TIDAL 2016. 00:50:20 - 00:51:29.

³¹⁵ Lemonade: TIDAL 2016. 00:51:34 - 00:51:54.

möchte gehört werden. Die Auflösung dieser Misstände ist für Beyoncé ganz klar die Liebe:

My grandma said "Nothing real can be threatened."

True love brought salvation back into me.

With every tear came redemption and my torturers became my remedy.

So we're gonna heal.

We're gonna start again.

You've brought the orchestra, synchronized swimmers.

You're the magician.

Pull me back together again, the way you cut me in half.

Make the woman in doubt disappear.

Pull the sorrow from between my legs like silk.

*Knot after knot after knot. The audience applauds ... but we can't hear them.*³¹⁶

Nach diesen Worten beendet Beyoncé *Lemonade* mit dem Liebeslied *All Night*³¹⁷, das auf visueller Ebene glückliche Paare und Familien zeigt, während Beyoncé in einem Feld singt. Es sind auch Aufnahmen von Beyoncé, Jay-Z, Blue Ivy und ihrer Familie zu sehen - beispielsweise von Beyoncé in der Schwangerschaft oder ihrer frisch verliebten Mutter. Interessant dabei ist, dass sowohl homosexuelle Liebespaare als auch *white couples* vorkommen. Die sexuelle und ethnische Vielfalt, die die Liebe mit sich bringt, wird hier hervorgehoben und als etwas völlig Natürliches und Schönes angesehen. *White people* werden im Album positiv eingebunden und inkludiert – sie kommen bei genauer Betrachtung auch - selten aber doch - im Hintergrund vor (beispielsweise bei *Hold Up*)³¹⁸. Insofern ist die oft zu lesende Kritik, *Lemonade* exkludiere *white people*, nicht haltbar, da Beyoncé am Ende die Liebe zwischen allen Menschen zelebriert und als Antwort auf alle Fragen inszeniert (siehe 3.4, S. 72 - #BoycottBeyoncé).

³¹⁶ *Lemonade*: TIDAL 2016. 00:51:53- 00:53'17.

³¹⁷ *All Night*. Beyoncé, in: *Lemonade*, USA: Parkwood 2016.

³¹⁸ „Beyoncé – Hold Up (Video)“, <https://www.youtube.com/watch?v=PeonBmeFR8o>, 0h2'50' [Zugriffsdatum 26.04.2019]

6. Queer Black Culture

Der nächste Punkt in meiner Analyse behandelt die ineinander übergehenden Darstellungen von *black* und *queer culture* in dem Musikvideo *Formation*. Dabei werde ich auf die zwei Voice-Overs, auf Beyoncé's Sprachgebrauch und auf die sogenannte *camp*-Ästhetik eingehen. Im letzten Teil befasse ich mich dann mit der Symbolik von *black culture* und den Verweisen auf *black history* und *struggle*.

6.1 Voices of Queerness

Interessanterweise zitiert Beyoncé Knowles-Carter zwei queere afroamerikanische Künstler bzw. Künstlerinnen namens Messy Mya und Big Freedia aus New Orleans. Gleich zu Beginn des Liedes wird die Stimme des trans/queeren Youtubers bzw. der Youtuberin Messy Mya eingespielt, die 2010 starb:

„*What happened at the New Will'ins? Bitch I am back by popular demand.*“³¹⁹

Die Bilder, die man während des Zitats sieht, verweisen auf die Naturkatastrophe Hurricane Katrina und der Ton stellt gleichzeitig *queerness* und den New Orleans-Slang in den Vordergrund. Während des Voice-Overs sitzt Beyoncé auf einem sinkenden Polizeiauto, das sich in einem überfluteten Gebiet befindet. Das Setting erinnert sehr stark an das von New Orleans und die Aufschrift „New Orleans Police“ auf dem Auto bestätigt, dass Beyoncé den Hurricane und seine Folgen thematisiert.³²⁰ Die Verknüpfung zwischen Bild und Ton wird über die markante Slangsprache von dem Künstler bzw. der Künstlerin aus New Orleans intensiviert. Der Youtuber bzw. die Youtuberin Mya wurde 2010 aufgrund ihrer *queerness* brutal ermordet und Beyoncé verleiht ihm/ihr mit diesem Zitat post mortem erneut eine Stimme. Die Aufmerksamkeit wird damit auf einen queeren Künstler bzw. eine queere Künstlerin gelenkt, um auf sein/ihr Schicksal zu verweisen und dies scheint zu funktionieren. Tausende Youtube-Kommentare zu dem originalen Video von Myas Zitat thematisieren den erschütternden Mord, der vor allem durch Beyoncé's Verweis erst global

³¹⁹ „Formation – Beyoncé“, https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ,0h0'03‘f. [Zurgriffsdatum 20.12.2018]

³²⁰ Vgl. „Formation – Beyoncé“, https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ,0h0'03‘. [Zurgriffsdatum 20.12.2018]

sichtbar gemacht wurde.³²¹ Allerdings hat Messy Myas Familie Beyoncé aufgrund der Verwendung ihrer Stimme auf 20 Millionen Dollar verklagt.³²²



Abb. 35: *Formation* – Beyoncé sitzt auf dem Auto während Messy Myas Voice-Over³²³

Ein weiterer Star in *Formation* ist Big Freedia, die bzw. der ebenfalls aus der *queer culture* kommt. Big Freedia selbst bezeichnet sich nicht als eine transsexuelle Person und lässt andere Menschen darüber entscheiden, welchen Pronomen man für sie bzw. ihn verwenden will.³²⁴ (In diesem Fall entscheide ich mich für die weibliche Form „sie“.) Seit 2013 hat Big Freedia ihre eigene Reality-TV-Show *Big Freedia: Queen of Bounce*³²⁵ und ist in der queeren und homosexuellen Szene weit bekannt. Sie hatte nichts gegen ihr Voice-Over einzuwenden. Ganz im Gegenteil - sie hieß es sogar willkommen und sah dies als eine kreative Möglichkeit, *black* und *queer culture* zu verbinden.³²⁶ Ihre Stimme erinnert stark an den *drag slang* und an die sogenannte *bounce music*³²⁷ und kommt im Lied folgendermaßen zur Geltung:

³²¹ Vgl. Messy Mya I Booking The Hoes From New Wildin, youtube.com, https://www.youtube.com/watch?time_continue=43&v=daKqgdcypTE, [Zugriffsdatum 05.06.2018]

³²² Vgl. Kyrölä, Katariina: Music Videos as Black Feminist Thought – From Nicki Minaj’s *Anaconda* to Beyoncé’s *Formation*. In: *Feminist Encounters: A Journal of Critical Studies in Culture and Politics*, Vol.1(1), August 2017, S. 9.

³²³ „Formation – Beyoncé“, https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ, 0h0’05“ [Zugriffsdatum 20.12.2018]

³²⁴ Vgl. Declue, Jennifer: To Visualize the Queen Diva! Toward Black Feminist Trans Inclusivity in Beyoncé’s “Formation“. In: *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, Vol. 4(2), Mai 2017, S. 221.

³²⁵ Big Freedia: Queen of Bounce, Fuse, USA: Fuse TV 2013-present.

³²⁶ Vgl. Kyrölä: Music Videos as Black Feminist Thought – From Nicki Minaj’s *Anaconda* to Beyoncé’s *Formation*. S. 9.

³²⁷ *bounce music* ist eine Form von Hip-hopmusik, die in New Orleans in den 80ern ihren Ursprung findet. Vgl. Trejo, Rebeca: „A Brief History of New Orleans’ Bounce Music Style“, theculturetrip.com, <https://theculturetrip.com/north-america/usa/louisiana/articles/history-of-bounce-music/>, Zugriffsdatum 15.04.2019]

*„I did not come to play with you hoes, (haha) I came to slay bitch! I like cornbread and collard greens, bitch! Oh yas, you besta [sic!] believe it.“*³²⁸

Die beiden erwähnten Nahrungsmittel „cornbread“ und „collard greens“ werden mit einer typisch südlichen Küche in den USA assoziiert und beziehen sich daher wieder auf Beyoncés *southernness*.³²⁹

Zeitgleich sieht man im Musikvideo drei afroamerikanische Frauen in einem Perückengeschäft, die in die Kamera starren. Die mittlere Frau trägt Schuhe mit der Aufschrift „Uh Huh Honey“ und hält eine weitere Perücke in der Hand, während sie genüsslich einen Kaugummi kaut. Alle drei tragen grelle Haarfarben und erwecken einen charakterstarken Eindruck.



Abb. 36: *Formation* – Szene zum Voice-Over von Big Freedia³³⁰

Big Freedias Stimme ist sehr schrill und eindringlich, allerdings wird sie selbst im Video nie gezeigt. Das visuelle Exkludieren des queeren Stars wird von Jennifer Declue folgendermaßen gelesen:

„The haunting that is produced through Big Freedia’s absent presence in „Formation“ calls up the unresolved social violence, the murders of transwomen, transmen, and trans people of color in epidemic proportions, as well as the threat of violence and the nonlethal assaults that trans people have to contend with their daily

³²⁸ „Formation – Beyoncé“, https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ, 0h1‘08“f. [Zurgriffsdatum 20.12.2018]

³²⁹ Vgl. <http://www.foodbycountry.com/Spain-to-Zimbabwe-Cumulative-Index/United-States-Southern-Region.html>, [Zurgriffsdatum : 02.10.2018]

³³⁰ „Formation – Beyoncé“, https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ, 0h1‘18“f. [Zurgriffsdatum 20.12.2018]

lives. The violence of erasure, the refusal of visibility, the pain of a contingent inclusion in black feminist world making is actively being produced in this cultural text.“³³¹

Ich interpretiere auch die zweite Stimme der/des ermordeten Messy Mya als einen Protest gegen Ungerechtigkeit, der auf die Verbrechen gegen transsexuelle Personen aufmerksam machen soll. Andererseits könnte die Abwesenheit von Big Freedia auch mit Beyoncé's Marketingstrategie zusammenhängen, vor allem wenn man bedenkt, welche „Empörung“ *Formation* allein wegen der Inszenierung von (fast) ausschließlich afroamerikanischen Frauen auslöste. Die visuelle Darstellung von transsexuellen Körpern fällt keineswegs in den heutigen Mainstream. Vielleicht wäre dieser Schritt sogar für Beyoncé zu weit gewesen.

Die Visualisierung von transsexuellen Personen jeglicher Herkunft stellt bis heute eine Leerstelle in den Medien dar und würde die Toleranz gegenüber marginalisierten Menschen erweitern. Ebenso wenig normalisiert ist beispielsweise die Darstellung von Menschen mit Behinderung im alltäglichen Medienfluss, was kritisch zu betrachten ist, da somit ein medialer Raum geschaffen wird, in dem gewissen Personengruppen bewusst kein Platz eingeräumt wird. Wären beide Gruppen häufiger vertreten, würden sie dadurch sichtbar gemacht werden, was dazu führen könnte, dass sie auch stärker als Teil unserer Gesellschaft und nicht lediglich als Randgruppen wahrgenommen würden. Dennoch wird trotz der bildlichen Abwesenheit ein deutlicher Verweis auf die queere Kultur in New Orleans hergestellt.

„The haunted quality of “Formation“ produces a seductive sound that captures the spectral resonances alive in New Orleans, resonances cultivated in large part through the absent presence of queer voices.“³³²

Beide afroamerikanischen Künstler bzw. Künstlerinnen überschreiten heteronormative Vorstellungen von Geschlecht und stehen für eine flexiblere, fluide Form von *sex*, *gender* und Sexualität. Somit wird wiederum auf Intersektionalität angespielt, die auch im *black feminist thought* angesprochen wird. Die klare Inklusion von queeren und transsexuellen Menschen (LGBTQ+) wird unter anderem von feministischen Theoretikerinnen und

³³¹ Declue: To Visualize the Queen Diva! Toward Black Feminist Trans Inclusivity in Beyoncé's "Formation", S. 221.

³³² Declue: To Visualize the Queen Diva! Toward Black Feminist Trans Inclusivity in Beyoncé's "Formation", S. 219.

Theoretikern schon lange gefordert und durch Medientexte wie Beyoncé's *Formation* allmählich umgesetzt.



Abb. 37: Big Freedia ³³³



Abb. 38: Messy Mya ³³⁴

Beyoncé verwendet in ihrem Musikvideo auch Ausschnitte aus dem Dokumentarfilm *That B.E.A.T.*³³⁵, in dem unter anderem Big Freedia interviewt wird. Das Werk ist Teil einer Kurzfilmserie über einzigartige Musikszene in amerikanischen Städten und behandelt sowohl die Entwicklung der *bounce music* in New Orleans als auch die dazugehörige queere Community, die von Afroamerikanern und Afroamerikanerinnen dominiert wird. Die dort vorherrschende Musik- und Tanzkultur wird in *Formation* nicht nur erkennbar gemacht, sondern förmlich glorifiziert. Die Bilder zeugen von Stärke, Autorität und körperlicher Disziplin – sie unterstreichen den *unapologetic black pride*, den Beyoncé im Album *Lemonade* durchgehend forciert.

Beyoncé inkludiert *queerness* in ihre politische Stellungnahme, da nicht nur auf Stimmen, sondern auch auf Tänzer und Tänzerinnen aus der *black queer culture* zurückgegriffen wird und somit diese somit zum Teil der feministischen und anti-rassistischen Debatte gemacht werden.³³⁶

³³³ <https://www.billboard.com/articles/news/pride/8301245/big-freedia-interview-drake-nice-for-what-feature>, [Zugriffsdatum 17.10.2018]

³³⁴ <https://www.findagrave.com/memorial/161126577/anthony-michael-barre>, [Zugriffsdatum 17.10.2018]

³³⁵ *That B.E.A.T.*, Regie: Abteen Bagheri, USA: The Sundance Channel 2013; <https://vimeo.com/58423297>, [Zugriffsdatum 02.10.2018]

³³⁶ Vgl. Kyrölä: Music Videos as Black Feminist Thought – From Nicki Minaj's *Anaconda* to Beyoncé's *Formation*. S. 7.

6.2 Beyoncé's Slaying

Spannenderweise eignet sich auch Beyoncé selbst die queere Sprache an, da sie in *Formation* den Begriff *slay* zigmals benutzt, der in der Dragszene verwendet wird, um einen bestimmten Zustand zu beschreiben. Beispielsweise wird in der wohl berühmtesten Drag Queen Show der Welt *RuPaul's Drag Race*³³⁷ das Wort sehr oft verwendet – auch im Internet ist der Terminus meist queer konnotiert – Bezeichnungen wie „slay queen“, „to slay on TV“ oder „gay slay“ sind zahlreich zu finden. *Slaying* beschreibt in diesem Zusammenhang die Fähigkeit, jemanden beeindruckend zu können beziehungsweise jemanden amüsieren zu können. Dieser Begriff bedeutet im englischen Slanggebrauch „to kick ass“, „to dominate“ oder „to succeed in something amazing“ – die Hauptbedeutung des Wortes ist allerdings jemanden zu erschlagen oder jemanden zu ermorden.³³⁸

Im Refrain von *Formation* wird *slay* reichlich verwendet. Nachfolgend möchte ich aufzeigen, wie die Lyrics gelesen werden können. Im Refrain sind mehrfache Interpretationen von *slaying* erkennbar:

Sometimes I go off, I go off - I go hard, I go hard
Get what's mine, take what's mine - I'm a star, I'm a star
'Cause I slay, slay - I slay, hey, I slay, okay - I slay, okay, all day, okay
I slay, okay, I slay okay - We gon' slay, slay - Gon' slay, okay
We slay, okay - I slay, okay - I slay, okay
Okay, okay, I slay, okay - Okay, okay, okay, okay
Okay, okay, ladies, now let's get in formation, 'cause I slay
Okay ladies, now let's get in formation, 'cause I slay
Prove to me you got some coordination, 'cause I slay
Slay trick, or you get eliminated

When he fuck me good I take his ass to Red Lobster, 'cause I slay (2x)
If he hit it right, I might take him on a flight on my chopper, 'cause I slay
Drop him off at the mall, let him buy some J's, let him shop up, 'cause I slay
I might get your song played on the radio station, 'cause I slay (2x)

³³⁷ RuPaul's Drag Race. World of Wonder, USA: Logo 2009-present.

³³⁸ Vgl. urbandictionary.com, <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=slay>, [Zugriffsdatum 22.03.2019]

You just might be a black Bill Gates in the making, 'cause I slay
*I just might be a black Bill Gates in the making*³³⁹



Abb. 39: *Formation* – Screenshot vom Refrain³⁴⁰

Meiner Meinung nach handelt es sich hierbei um ein Exempel an Macht, das Beyoncé mittels ihrer einzigartigen Präsenz und ihres Reichtums statuiert: Wenn ihr Liebhaber sich entsprechend verhält, wird er mit ihrem Geld belohnt und zum Essen ausgeführt³⁴¹, danach beschreibt sie ihren starken Einfluss in der Musikindustrie und vergleicht sich selbst mit einem dunkelhäutigen Bill Gates.

Kritisch betrachtet stellt sie sich als das kapitalistische Ideal dar, welches mit *whiteness* und mit Männlichkeit konnotiert ist. Um ganz „oben“ anzukommen, muss man schon Bill Gates werden. Es wirkt so, als wäre er Beyoncé's Inspiration zum Erfolg und dies deutet nicht nur auf eine männliche, sondern auch auf eine kapitalistische, westliche Verhaltensweise hin, die mit der unterdrückten afroamerikanischen Bevölkerung nicht vereinbar ist.³⁴² Andererseits kann man die von ihr eingenommene Position auch positiv betrachten. Sie verwandelt den amerikanischen und äußerst erfolgreichen Mann mit Status in eine afroamerikanische Frau – nämlich sich selbst.³⁴³ Sie kehrt die Seiten um und legt sich mit den führenden *white men* an. Erstaunlicherweise singt Beyoncé beim Super Bowl ausschließlich: „You just might be a

³³⁹ „Formation – Beyoncé“, https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ_0h2'16''f. [Zurgriffsdatum 20.12.2018]

³⁴⁰ „Formation – Beyoncé“, https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ_0h3'01''. [Zurgriffsdatum 20.12.2018]

³⁴¹ Red Lobster ist eine amerikanische Sea-Food Kette, die in zahlreichen Ländern Standorte hat. Vgl. www.redlobster.com [Zurgriffsdatum 20.06.2018]

³⁴² Vgl. Wallace, Alicia: A Critical View on „Formation“. In: *Black Camera*, Vol.9(1), 2017, S. 193f.

³⁴³ Vgl. Kyrölä: Music Videos as Black Feminist Thought – From Nicki Minaj's Anaconda to Beyoncé's Formation. S. 6.

black Bill Gates in the making“³⁴⁴ und lässt den Rest aus. Sie spricht also in diesem Moment klar alle *black women* und eventuell auch alle *black men* an und erwähnt sich selbst nicht explizit als angehende *black* Version von Bill Gates. Auch bei den Live-Shows von ****Flawless* sieht man das Wort *bitch* niemals auf einer Leinwand und es wird des öfteren von Beyoncé gar nicht gesungen und ausgelassen.

Eine scharfe Kritik am Kapitalismus fällt bei *Formation* weg, jedoch wird eine Änderung der Machtgefälle zwischen *black* und *white* sowie zwischen weiblich und männlich ausverhandelt. Das System wird also indirekt angegriffen und manipuliert (siehe 5.3.1 White vs. Black, S. 80f.).

*„Wealth does not negate her Blackness. Moreover, Beyonce’s “countriness” marks not solely a geographic origin that has become a kind of habitus and body hexis, to purloin Pierre Bourdieu’s phrase, it is an analytic that signifies a particular resistance to proper decorum;“*³⁴⁵

Im Refrain unterstreicht Beyoncé’s *slaying* ihre gnadenlose Härte und unterstreicht sowohl ihr Image als auch ihre Relevanz als Entertainerin. Marquis Bey offenbart in seinem Text „Beyoncé’s Black (Ab)normal: Baaad Insurgency and the Queerness of Slaying“ eine aufschlussreiche Interpretation des Wortes:

*„Slaying is a modality of troubling the normative. To slay, especially for Queen Bey, is to incite an insurgency from within whatever confines one finds oneself, to shatter the neat lines of boundaried normality, to queer. Her slay-tastic insurgency is the deathblow to the firebreathing dragon of the violence of the normal and the normative, which manifests in far too often fatal forms of white male supremacy. So while they try to kill us and our Blackness, which they can never succeed in doing, Bey will kill – slay – in more myriad forms than they can imagine.“*³⁴⁶

Slaying ist ein Terminus, der vorherrschende Machtgefälle attackiert und eine Alternative zu den bestehenden Hierarchien anbietet. Allein die Andeutung dieser Umstrukturierung stellt eine Gefahr für das Patriarchat dar. *Whiteness* wird durch *blackness* abgelöst und diese ist in

³⁴⁴ „Coldplay’s FULL Pepsi Superbowl 50 Halftime Show feat. Beyoncé & Bruno Mars! | NFL“, youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=c9cUytejf1k>, 0h7‘23f. [Zugriffsdatum 21.12.2018]

³⁴⁵ Bey, Marquis: Beyoncé’s Black (Ab)Normal: Baaad Insurgency and the Queerness of Slaying. In: *Black Camera*, Vol.9(1), 2017, S. 174f.

³⁴⁶ Bey: Beyoncé’s Black (Ab)Normal: Baaad Insurgency and the Queerness of Slaying, S. 176.

diesem Fall auch noch weiblich und queer konnotiert. Es bildet sich eine völlig neue Ordnung. Bedauerlicherweise passiert dies nur innerhalb des kapitalistischen und neoliberalistischen Systems. Das Individuum Beyoncé setzt sich gegenüber allen anderen durch und stört dadurch aber die gängige Anordnung der Machtgefälle.³⁴⁷ Handelt es sich hier um einen postfeministischen Individualismus ohne politische Konsequenzen oder schafft diese inszenierte Umkehrung Platz für ein besseres Verständnis von sozialen Strukturen, die durchbrochen werden können?



Abb. 40: *Formation* – eingefügte Szene aus *That B.E.A.T.*³⁴⁸

Es steht jedenfalls fest, dass der Star innerhalb des massenmedialen Raums einige markante Umwälzungen kreiert und diese Dekonstruktionen in Szene setzt, ohne an Aufmerksamkeit zu verlieren. Manche von ihnen sind offensichtlicher als andere, wie beispielsweise die Glorifizierung von *black womanhood*. Queere Elemente werden erst bei genauerer Betrachtung sichtbar.

6.4 Black Camp

Die Vermischung von feministischem, anti-rassistischem und queerem Material im Musikvideo weist unter anderem Merkmale von *camp* auf. Der 1964 verfasste Text „Notes on Camp“ von Susan Sontag beschreibt *camp* als eine besondere Form von Ästhetik.³⁴⁹

³⁴⁷ Vgl. Lordi: *Surviving the Hustle: Beyoncé’s Performance of Work*, S. 142.

³⁴⁸ „Formation – Beyoncé“, https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ, 0h0‘27“. [Zurgriffsdatum 20.12.2018]

³⁴⁹ Vgl. Sontag, Susan: *Against interpretation and other essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux 1966. S. 275-292.

Sontag führt 58 Eigenschaften von *camp* an, von denen ich zwei für mich herausstechende Definitionen ausgewählt habe.³⁵⁰

„ (...) *Camp is a certain mode of aestheticism. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. That way, the way of Camp, is not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization.* “³⁵¹

„*Camp is the consistently aesthetic experience of the world. It incarnates a victory of „style“ over „content,“ „aesthetics“ over „morality,“ of irony over tragedy.* “³⁵²

Bis in die 80er Jahre wurde der Terminus besonders mit Filmen und anderen künstlerischen Werken u.a. aus der Schwulenszene assoziiert, die ausschließlich *white* und männlich waren. Nach Aufkommen der *queer theory* und der Intersektionalität im Feminismus erweiterte sich der Terminus und stellte die dominierende *whiteness* in der queeren Kultur infrage.³⁵³ In Amerika entstand eine subkulturelle Version dieser Praxis: *black camp*.

„*Evolving alongside the allegedly elitist white canon of camp fads and fancies, such as Broadway musicals and baroque architecture, (...) the praxis of black camp nests in the subcultural practices of African American culture. (...) the black queer vernacular and the voguing scene, makes manifest of black camp's subcultural power, which has developed out of the social liminality of the African-American community, and flauntingly celebrates black queer pride.* “³⁵⁴

Black camp entwickelte sich nicht direkt parallel zu *camp*, jedoch beeinflussten sie einander in vielen Bereichen. Beispielsweise wird bei beiden Weiblichkeit als wertvolle Kunst- und Ausdrucksform angesehen und zentrale Begriffe wie *Diva*, *Drag Queen* und *fierceness*³⁵⁵ sind zu finden. Bekannte Idole in beiden Formen von *camp* sind Hollywooddivas wie Marlene Dietrich oder Bette Davis und in der Musikszene haben Diana Ross oder Donna

³⁵⁰ *Camp* ist ein sehr weitgehender Begriff, der in der englischen Sprache im Alltagsgebrauch gefunden werden kann. Personen betreffend kann „being campy“ affektiert, also gekünstelt, bedeuten. Im Bezug auf Dinge könnte man es im Deutschen mit kitschig oder geschmacklos gleichsetzen.

³⁵¹ Sontag: *Against interpretation and other essays*, S. 277.

³⁵² Sontag: *Against interpretation and other essays*, S. 287.

³⁵³ Vgl. Chatzipapatheodoridis: *Beyoncé's Slay Trick: The Performance of Black Camp and it's Intersectional Politics*, S. 406.

³⁵⁴ Chatzipapatheodoridis: *Beyoncé's Slay Trick: The Performance of Black Camp and it's Intersectional Politics*, S. 407.

³⁵⁵ Beyoncé verweist auf diesen Begriff schon im Titel ihres Albums *I Am....Sasha Fierce* aus dem Jahr 2008.

Summer den höchsten Status. Später folgten auch Madonna, Michael Jackson und Ru Paul mit ihrem außergewöhnlichen und provokanten Stil.³⁵⁶

Wie bereits erwähnt wird Beyoncé Knowles-Carter mit Diana Ross verglichen. Beide Frauen sind einzigartige Soulsängerinnen, starteten eine erfolgreiche Solo-Karriere und haben sich von ihren männlichen Managern getrennt. Außerdem spielt Beyoncé in *Dreamgirls*³⁵⁷ eine an Diana Ross angelehnte Rolle, die eine Nebeneinanderstellung verstärkte.³⁵⁸

In *Life Is But a Dream* gleicht Beyoncé's Geschichte einer unglaublich spektakulären Reise zum Status der Souldiva des 21. Jahrhunderts. Nicht nur diese inszenierte Einzigartigkeit und Kraft einer Person, sondern auch die Performance von Sexualität, Femininität und *gender* werden in der *camp* Kultur als etwas Eindrucksvolles betrachtet.³⁵⁹

*„From music to video to performance, all mediums surrounding the construct that is Beyoncé rely on a mythologization of her that mostly derives from her play on sexuality, femininity, and instantly catchy songtexts. These ultimately comprise the elemental basis that has cemented her diva status“*³⁶⁰

Obwohl Geschichten und Erfahrungen von Afroamerikanerinnen den roten Faden in *Lemonade* bilden, gibt es ebenfalls zahlreiche homosexuelle Fans von Beyoncé, die sie als Diva glorifizieren.³⁶¹ In *Formation* bricht Beyoncé sowohl mit Stereotypen von afroamerikanischen Frauen als auch mit Heteronormativität, indem sie, wie in den letzten zwei Unterkapiteln erwähnt, queere Elemente mit *black womanhood* verwebt.

„ (...) Beyoncé's icon retains its camp qualities not only due to its theatricalised environment, namely the terrain of performance but mainly due to the effect this environment exerts upon the subject matters of race and gender; that is, to expose

³⁵⁶ Vgl. Chatzipapatheodoridis: Beyoncé's Slay Trick: The Performance of Black Camp and it's Intersectional Politics, S. 407.

³⁵⁷ *Dreamgirls*. Regie: Bill Condon, USA: 2006.

³⁵⁸ Vgl. Brooks, Daphne A., "All That You Can't Leave Behind": Black Female Soul Singing and the Politics of Surrogation in the Age of Catastrophe. In: *Meridians: feminism, race, transnationalism*, Vol 8(1), 2007, S. 182.

³⁵⁹ Vgl. Chatzipapatheodoridis: Beyoncé's Slay Trick: The Performance of Black Camp and it's Intersectional Politics, S. 409.

³⁶⁰ Chatzipapatheodoridis: Beyoncé's Slay Trick: The Performance of Black Camp and it's Intersectional Politics, S. 408f.

³⁶¹ Vgl. Chatzipapatheodoridis: Beyoncé's Slay Trick: The Performance of Black Camp and it's Intersectional Politics, S. 408.

their ideological fabrication. Therefore, to approach the artist's performance of camp is to read her treatment of gender and race as performable through and through. Under this premise, Beyoncé herself can be viewed as an agent of camp.“³⁶²

Die Einarbeitung von queeren Stimmen und queerer Sprache, von der Beyoncé auch selbst Gebrauch macht, sowie die Glorifizierung von *black womanhood* mittels einer *camp* Sensibilität verweisen auf die große Vielfalt der afroamerikanischen Kultur. Constantine Chatzipapatheodoridis findet auch in ****Flawless* eine praktische Anwendung von *camp*:

„By evoking a history of camp, “Flawless“ is an exclamation that perfectly resonates with a performance of plastic, yet accomplished femininity. Its camp appeal relies on witty responses and self-parodied theatrics against the imposed gendered construct, therefore being an ironic feminist approach crowned with queer poetics.“³⁶³

Diese Zusammenführung von (*black*) *camp*, *race*, *gender*, *queerness* und Feminismus steht dem dominierenden Patriarchat gegenüber, da die Darstellungsformen nicht den gesellschaftlichen Standards entsprechen. Sie bilden eine künstlerisch hervorgerufene Union gegen gängige (Wert-)Vorstellungen und dieser Protest ist vor allem in *Formation* zu finden.

„Formation, then, is a metaphor, a black feminist, black queer, and black queer feminist theory of community organizing and resistance. It is a recognition of one another at the blackness margins—woman, queer, genderqueer, trans, poor, disabled, undocumented, immigrant—before an overt action. For the black southern majorettes, across gender formulations, formation is the alignment, the stillness, the readying, the quiet, before the twerk, the turn-up, the (social) movement.“³⁶⁴

³⁶² Chatzipapatheodoridis: Beyoncé's Slay Trick: The Performance of Black Camp and it's Intersectional Politics, S. 410f.

³⁶³ Chatzipapatheodoridis: Beyoncé's Slay Trick: The Performance of Black Camp and it's Intersectional Politics, S. 412.

³⁶⁴ Robinson, Zandria: „We Slay, Part 1“, newsouthcongress.com, 2016, <http://newsouthnegress.com/southernslayings/>, S. 1. [Zugriffsdatum 25.04.2019]

7. Black Pop Radicalism

In diesem Kapitel beschäftige ich mich mit den Hinweisen auf die #BlackLivesMatter-Bewegung in *Lemonade* und des damit zusammenhängenden politischen Pops.

Im Jahr 2016 analysierte die Professorin Daphne A. Brooks in einem Artikel der Zeitschrift *The Guardian* die zeitgenössischen Praxen von *black artists* wie Beyoncé Knowles-Carter und Kendrick Lamar und umschrieb deren Werke und Live-Performances mit dem Begriff *black pop radicalism*³⁶⁵. Sowohl die Sängerin als auch der Rapper verwebten verstärkt in den letzten Jahren gesellschaftsrelevante Themen wie die Rassismusproblematik der USA in ihre Produkte. Brooks erkennt den ausschlaggebenden Zusammenhang zwischen den Veränderungen in der Popkultur und der #BlackLivesMatter-Bewegung:

*And a diverse array of musical voices has emerged in tandem with, in response to, inspired by and occasionally at ideological odds with this new movement. The new wave of black pop protest music captures and grapples with racial catastrophe in the 21st century: the prison-industrial complex, globalised wealth inequality and the violent expenditure of women and children.*³⁶⁶

Merkmale des *black pop radicalism* sind in den Musikvideos *Formation* und *Foward* zu finden. Obwohl in *Formation* unter anderem auch gängige Darstellungsformen von *black people* zu finden sind (z.B.: singend und laut betend in der Kirche³⁶⁷ oder in einer Turnhalle mit Basketbällen³⁶⁸), verbleibt der visuelle und textliche Ansatz ein radikaler. Beyoncé bildet mit ihren weiblichen Anhängerinnen eine dynamische, feministische Gruppe - eine Formation – die ihre Choreographien auf Parkplätzen, im „plantation house“ sowie im leeren Swimmingpool forsch vorführen. Abgesehen von den überfluteten Straßenszenen mit dem Polizeiauto in New Orleans wird eine weitere politische Stellungnahme mit dem Tanz eines kleinen Jungen demonstriert. Wie bei einem Protest steht dieser einigen Polizisten gegenüber und tanzt in einem schwarzen Pullover seine Choreographie. Dazwischen ist die Beschriftung „Stop Shooting Us“ auf einer Wand zu lesen und als der Tanz beendet ist,

³⁶⁵ Vgl. Brooks, Daphne A.: „How #BlackLivesMatter startet a revolution“, *The Guardian*, 2016, <https://www.theguardian.com/us-news/2016/mar/13/black-lives-matter-beyonce-kendrick-lamar-protest>, [Zugriffsdatum 10.04.2019]

³⁶⁶ Brooks: „How #BlackLivesMatter startet a revolution“, S. 1.

³⁶⁷ Vgl. „Formation – Beyoncé“, https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ, 0h4‘05“f. [Zugriffsdatum 09.04.2018]

³⁶⁸ Vgl. „Formation – Beyoncé“, https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ, 0h1‘49“f. [Zugriffsdatum 09.04.2018]

ergeben sich die Polizisten mit erhobenen Händen.³⁶⁹ Der größere politische Kontext des Videos wird verdeutlicht, indem die Polizeiverbrechen gegen *black people* künstlerisch adressiert werden. Die Bewegung #BlackLivesMatter thematisierte auch die Erschießungen vieler junger Menschen. Durch den friedlichen Protest kommt es im Fall des Kindes allerdings zu einem Triumph über die Staatsgewalt und dieses Szenario erzeugt eine Wunschvorstellung, die bis heute schwer vorstellbar erscheint. Danach versinkt Beyoncé mit dem Polizeiauto im überfluteten New Orleans. Das Musikvideo spielt mit den Fantasien einer starken und mächtigen *black communtiy*, die aus ihrem kollektiven Leid ausbricht. Beyoncé erzählt ihrem Publikum eine Geschichte der Befreiung, die mit Geld (siehe 6.2, S. 95 – kapitalistische Rhetorik) und der richtigen Attitüde erreicht werden kann, und genau diese Ansicht unterstreicht sie in der letzten Zeile des Lieds mit:

*Always stay gracious best revenge is your paper.*³⁷⁰

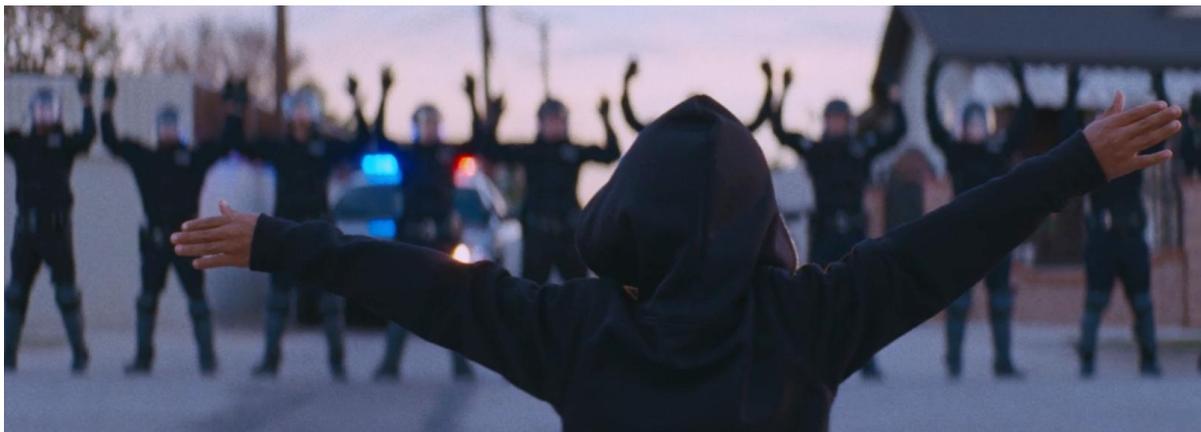


Abb. 41: Als der Junge mit erhobenen Armen den Tanz beendet, ergibt sich die Polizei in *Formation*³⁷¹

In *Forward* arbeitet Beyoncé mit einem völlig anderen Zugang, um die amerikanische Staatsgewalt zu kritisieren. Dieses kurze Musikvideo zeigt unter anderem Lezley McSpadden, Gwen Carr und Sybrina Fulton, deren Söhne Michael Brown, Eric Garner und

³⁶⁹ Vgl. „Formation – Beyoncé“, https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ, 0h4‘19‘‘f. [Zurgriffsdatum 09.04.2018]

³⁷⁰ „Formation – Beyoncé“, https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ, 00:04:35- 00:04:38. [Zurgriffsdatum 10.04.2018]

³⁷¹ „Formation – Beyoncé“, https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ, 0h4‘22‘. [Zurgriffsdatum 09.04.2018]

Trayvon Martin von der Polizei erschossen wurden.³⁷² Die Frauen halten die Fotos ihrer toten Kinder hoch und blicken trauernd in die Kamera. Beyoncé operiert hier wiederum mit einer „radical iconography that links her to a broader legacy of black activism“³⁷³ und demonstriert plakativ den vergessenen Schmerz afroamerikanischer Frauen bzw. Mütter.

“It’s in those moments that Beyoncé displays most profoundly what (Octavia E.) Butler called ‘hyper empathy’ - the ability to identify with and feel the pain of others. Which, of course, has always been at the heart of black music, black style.”³⁷⁴

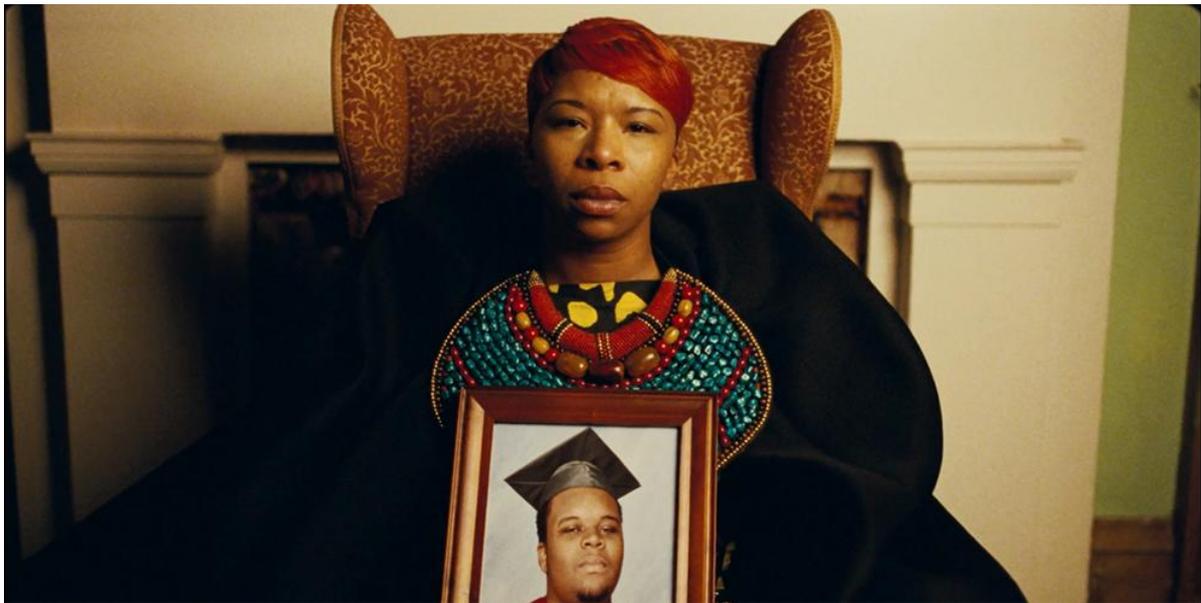


Abb. 42: Lesley McSpadden mit ihrem verstorbenen Sohn Mike Brown in *Foward*³⁷⁵

In den amerikanischen Medien wurden die Fälle der ermordeten Jungen breitgeschlagen und es folgten internationale Protesten gegen die erschreckend hohe *police brutality* in mehreren Ländern.³⁷⁶ Im Jahr 2013 wurde in New York eine Demonstration gegen den Polizisten George Zimmerman organisiert, der den vorher erwähnten 17-Jährigen Trayvon Martin getötet hat. Überraschenderweise nahmen auch Jay-Z und Beyoncé an ihr teil, die

³⁷²Vgl. Hartmann: Sound, Vision, and Embodied Performativity in Beyoncé Knowles’ Visual Album *Lemonade* (2016), S. 9.

³⁷³ Li: Introduction: Who is Beyoncé? S. 108.

³⁷⁴ Hilton, Als: „Prince, Cecil Taylor, and Beyoncé’s Shape-Shifting Black Body“, *The New Yorker*, 2016, <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/prince-cecil-taylor-and-beyonces-shape-shifting-black-body>, [Zugriffsdatum 14.04.2019]

³⁷⁵ *Lemonade*: TIDAL 2016. 0h44‘58“.

³⁷⁶ Vgl. Pidd, Helen: „Thousands attend Black Lives Matter solidarity march in Manchester. Similar protests haven been held in London, Birmingham and Bristol after lates police shootings of black men in US“, *The Guardian*, 2016, <https://www.theguardian.com/uk-news/2016/jul/11/black-lives-matter-solidarity-march-protest-manchester>, [Zugriffsdatum 16.04.2019]

öffentliche Auftritte außerhalb von Konzerten und Veranstaltungen eigentlich meiden.³⁷⁷ Drei Jahre später kündigte Beyoncé ebenfalls eine Schweigeminute bei ihrem Konzert in Glasgow für die afroamerikanischen Opfer der Polizeigewalt an, während deren zahlreiche Namen auf der Leinwand erschienen.³⁷⁸

In Folge dessen nimmt Beyoncé nicht nur in ihren Werken, sondern auch in der Öffentlichkeit und auf der Bühne Stellungnahme zu *black struggle* und *black tragedy*. Dies passierte wie gesagt in einem sehr günstigen Zeitraum, weil der Diskurs über Rassismus in den USA äußerst aktuell war. Mit solchen Aktionen kommt es meiner Ansicht nach zu einer noch intensiveren Vermischung von Persona und Privatperson, die in *Lemonade* ebenfalls stattfindet, wie Alicia Wallace feststellt: „The magic is in the invisibility of the line between performer and person. We don’t know where one ends and the other begins, or if they are one and the same. (...) even as such intimacy may be wholly fabricated.“³⁷⁹ Beyoncé erzählt den Zuschauern und Zuschauerinnen von ihren persönlichen Problemen in der Liebe, von den Ungerechtigkeiten zwischen Männern und Frauen und inkludiert dabei im selben Atemzug Bilder von Umweltkatastrophen und ermordeten Menschen, die in diesem Kontext insbesondere *black people* betreffen.

Kritische Stimmen wie die der Professorin Mako Fitts Ward und der Kuratorin und Filmemacherin Shantelle Lewis betrachten diese Art der Inszenierung von *black culture* und *struggle* als eine ausbeuterische Form, die einem rein kapitalistischen Zweck dient.³⁸⁰ Lewis stellt in ihrem Essay über *Formation* einen Missbrauch von traumatischen Ereignissen fest:

„In “*Formation*,” which invokes both Katrina and the Black Lives Matter movement, Beyoncé attempts to politicize black tragedy and black death by using them as props for popular consumption. That isn’t advocacy. (...) What does it mean to speak for a marginalized community (sie spricht hier von sich und *black people* allg., von dem/der ermordeten Messy Mya und von Big Freedia) who has not asked for your pronouncements? From an outsider’s perspective, it would seem as if Beyoncé, by

³⁷⁷ Vgl. „Trayvon Martin: Beyonce and Jay Z attend New York rally in protest against George Zimmerman“, youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=0XfZ6aKhyfI>, [Zugriffsdatum 14.04.2019]

³⁷⁸ Vgl. „Beyoncé Stops Her Concert To Pay Tribute To Recent Shooting Victims“, youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=E2kOBA0oYs4>, [Zugriffsdatum 15.04.2019]

³⁷⁹ Wallace: A Critical View on „*Formation*“, S. 190.

³⁸⁰ Vgl. Li: Introduction: Who is Beyoncé?, S. 111.

returning to the devastation of Katrina, is centering New Orleans, but she is not. She's rather exacerbating a trauma.“³⁸¹

Knowles-Carter bedient sich am Leid marginalisierter Personen, das wenig bis gar nichts mit ihrem persönlichen Leben als steinreicher Celebrity zu tun hat, und dennoch ernennt sie sich selbst zur afroamerikanischen Anführerin eines künstlerisch eingefädelten politischen Protests. Hier stellt sich die Frage, ob die *black* Celebrity als ein Sprachrohr für marginalisierte Gruppen fungieren kann. Diese Problematik spricht Spivak in ihrem berühmten Text „Can the Subaltern Speak“ an (siehe 2.5.1 Postkolonialismus und Feminismus, S. 24f.).

„Spivak's concern was that the Subaltern has no voice from the perspective of white western knowledge production, but according to Galloway, in the digital era anyone and anything can speak – there is no one without a potential voice. The question is, then, not who can speak and for whom, but who is the noisiest. When considering online debates and controversies, what is at stake is not so much a politics of exclusion but a politics of subsumption. Black super-celebrities, like Beyoncé and Nicki Minaj, have at least momentarily managed to subsume the (white) public eye, despite living in a white-dominated society.“³⁸²

Beyoncé ist trotz ihrer Hautfarbe in der Lage Interesse an ernsten Themen zu erzeugen, aber sie bewegt sich immer noch außerhalb des Handlungsraums einer unterdrückten Bevölkerungsgruppe. Sie positioniert sich in gewisser Weise auch weit über dem Elend und Trauma des Hurricanes, wenn sie auf dem sinkenden Polizeiauto sitzt.³⁸³ Diese Szene enthält einen „general “fuck you” vibe, complete with Beyonce flipping the bird, that doesn't connect with the Hurricane Katrina imagery.“³⁸⁴

Im Falle des *Forward*-Videos scheint das Prinzip etwas anders zu funktionieren, da Beyoncé zwar nicht vorkommt, aber eben weil sie kein Kind durch Polizeigewalt verloren hat. Die plakativen Bilder der Mütter und ihrer Söhne bezwecken einen Schockeffekt und rufen

³⁸¹ Lewis, Shantrelle: „‘Formation‘ Exploits New Orleans‘ Trauma. Beyoncé’s Blockbuster isn’t advocacy. It’s appropriation“, slate.com, 2016, <https://slate.com/human-interest/2016/02/beyonces-formation-exploits-new-orleans-trauma.html>, S. 1. [Zugriffsdatum 15.04.2019]

³⁸² Kyrölä: Music Videos as Black Feminist Thought – From Nicki Minaj’s Anaconda to Beyoncé’s Formation. S. 10.

³⁸³ Vgl. Wallace: A Critical View on „Formation“, S. 192.

³⁸⁴ Wallace: A Critical View on „Formation“, S. 192.

zeitgleich eine Emotionalisierung hervor. Dabei werden die tragischen Tode der jungen Menschen benutzt, um Aufmerksamkeit zu gewinnen.

*„Ward argues that Beyonce appropriates protest iconography and fetishizes radicalism. Rather than develop a sustained critique of oppressive systems, Beyonce samples politicized social movements and commodifies protest. The result is a series of moving but ultimately empty images that highlight our own desire for a messianic figure.“*³⁸⁵

Obwohl diese Argumente nachvollziehbar sind und es wichtig ist, derartige Inszenierungen auch kritisch zu hinterfragen, kann dennoch ein Mehrwert in ihrem Werk gesehen werden, weil die Verbildlichung und Sichtbarmachung von *black womanhood*, *black*, *queer culture* und *black struggle* in einem massenmedialen Kontext dringend notwendig waren und immer noch sind. Das Verlangen nach Gerechtigkeit und Hoffnung in Zeiten der #BlackLivesMatter-Bewegung wurde durch Beyoncés Album etwas gestillt, wie Wallace festhält:

*„Contemporary society was flooded with anger, sadness, and fear, and there was a clear need for joy and hope. Lemonade filled that need. The truth in Lemonade, whether Beyonce’s or her audience’s, brought freedom and healing. Was this a strategic marketing tactic? Or a genuine act of resistance? Either way, its power cannot be denied.“*³⁸⁶

Stephanie Li sieht in der Inszenierung von *black tragedy* eine Dichotomie, ähnlich wie bei der *structure vs. agency*-Debatte. Obwohl sie erkennt, dass sich die Sängerin den Schmerz anderer zunutze macht, betont sie auch die Wichtigkeit von Beyoncés Werk, da eine nicht ganz unproblematische aber wichtige Manifestation von *black struggle* und besonders von *black womanhood* im Album stattfindet. Beyoncé gibt Personen wie den Angehörigen der Opfer eine weitreichende Plattform.

„The effect is one that is simultaneously exploitative and redemptive, begging the question if these twin consequences are ultimately inseparable at a mass scale. In

³⁸⁵ Li: Introduction: Who is Beyoncé?, S. 111.

³⁸⁶ Wallace: A Critical View on „Formation“, S. 191.

our fraught political moment, where celebrity equates with power and income inequality cleaves society, perhaps the broad coalition building envisioned by Lemonade is only possible through some degree of appropriation. She commodifies her pain and that of others on Lemonade, telling stories that profoundly impact her audience, and hopefully in directly activist ways. Beyonce ties the popular to the political. This is an act that can never be simple or unproblematic; and more importantly, it has never been more necessary.“³⁸⁷

Befriedigt *Lemonade* nur unseren Drang nach einer Figur, die Solidarität und radikale Transformation fordert? Füttert es uns einzig und allein mit Unterhaltung und den damit verbundenen Wunschvorstellungen wie Schönheit, Reichtum und Gerechtigkeit zwischen den Geschlechtern und Ethnizitäten? bell hooks erkennt mehrere Widersprüche in *Lemonade* und findet keine direkte Kritik am System:

„Her vision of feminism does not call for an end to patriarchal domination. It’s all about insisting on equal rights for men and women. In the world of fantasy feminism, there are no class, sex, and race hierarchies that breakdown simplified categories of women and men, no call to challenge and change systems of domination, no emphasis on intersectionality. In such a simplified worldview, women gaining the freedom to be like men can be seen as powerful. But it is a false construction of power as so many men, especially black men, do not possess actual power. And indeed, it is clear that black male cruelty and violence towards black women is a direct outcome of patriarchal exploitation and oppression. (...) In this fictive world, black female emotional pain can be exposed and revealed. It can be given voice: this is a vital and essential stage of freedom struggle, but it does not bring exploitation and domination to an end. No matter how hard women in relationships with patriarchal men work for change, forgive, and reconcile, men must do the work of inner and outer transformation if emotional violence against black females is to end. We see no hint of this in Lemonade.“³⁸⁸

Der Protest gegen die männliche, postkoloniale und kapitalistische Seite wird folgedessen ausgelassen, während die weibliche sich weiterhin im Dilemma befindet. bell hooks fehlt der gemeinsame Ansatz für die Beendigung von psychischer und physischer Gewalt gegen

³⁸⁷ Li: Introduction: Who is Beyoncé?, S. 109.

³⁸⁸ hooks, bell: „Moving Beyond Pain“, S. 1.

Frauen, der in der Realität stattfinden sollte. Die Verbilligung weiblichen Schmerzes ist ihr dabei zu wenig, da für sie die Machtgefälle und deren Ausbeutungsmechanismen erhalten bleiben. Dies wirft nun die Frage auf, wie eine andere Art einer anti-patriarchalen Inszenierung eines weiblichen Popstars aussehen könnte. Beispielsweise hätte ein direkter Angriff auf die Männer eine positive Resonanz auf das Album dämpfen können und wäre auf einer massenmedialen Ebene als zu extrem oder männerfeindlich wahrgenommen worden. Stattdessen erzählt Beyoncé von ihrem „persönlichen“ Weg zur Erlösung und beschäftigt sich intensiv mit sich „selbst“. Die Struktur des Kapitalismus bleibt dabei zwar erhalten, aber innerhalb dieses Systems schafft Beyoncé Welten, in denen es endlich Raum für marginalisierte Gruppen gibt (*black women* und *queer women/men*), und singt radikale Texte, die von der Norm abweichen (*non-white*) und Machtverhältnisse hinterfragen, indem Männer in Liedern wie *Sorry* oder *Don't Hurt Yourself* attackiert werden, *drag slang* angewandt oder die ethnischen Wurzeln der Popstars betont werden.



Abb. 43: Screenshot zu *Love Drought*³⁸⁹

³⁸⁹ Lemonade: TIDAL 2016. 0h36'52''.

8. Schlussfolgerung

Ähnlich wie bei ihrem Popfeminismus wird Beyoncé für ihren musikalischen Aktivismus kritisiert, weil der Inhalt (*structure*) mehrdeutig und lückenhaft ist. In manchen Augen ist er voller Fehler, versteckten kapitalistischen Parolen und von ausbeuterischen Momenten geprägt. Sowohl die Intention von Beyoncé als auch ihre Handlungsmacht (*agency*) werden stark hinterfragt.

*„Beyonce is, first and foremost, a brand. No matter how connected people feel to her and all she represents, she is a businesswoman. In addition, she is a capitalist, and uses issues of the day to propel herself to further greatness. (...) it is difficult to accept that she would do anything for altruistic reasons when there is money to be made. (...) she is seen as a friend. She has created a world where people can feel connected to her – through the identities she purports to have (...) she leaves more questions than she gives answers. Lemonade has been an extension of an already perplexing individual, putting feminism, pro-blackness, politics and activism on center stage with minimal direct engagement.“*³⁹⁰

Ich denke, dass es im popkulturellen Konext schwierig ist, eine klare Linie zwischen *structure* und *agency*, zwischen *exploitative* und *redemptive* oder beispielsweise feministisch und anti-feministisch zu ziehen, vor allem weil Verkaufszahlen immer im Vordergrund stehen. Wir werden täglich mit tausenden Medienformaten auf einer audiovisuellen und/oder textlichen Ebene überschüttet, die oft etwa negative Frauenbilder, rassistische Botschaften oder klassische Stereotypen enthalten. Der Inhalt des Mainstreams kann nicht so leicht umstrukturiert oder aufgebrochen werden, ohne dass dabei Celebrities die kapitalistischen Standards wie Schönheit oder Geld vertreten, da sie und unsere restliche Gesellschaft u.a. einer *cultural control* und einem gewissen Druck von außen unterliegen. Die Sängerin konnte nur wegen ihrer frühen Anpassung an die Ideale und Bedürfnisse der westlichen Medien mit all seinen Konsumenten und Konsumentinnen (vor allem die *white middle class*) genug Erfolge feiern, um jetzt brisante Themen wie Feminismus und *blackness* ansprechen zu können. Beyoncé hat Recht, wenn sie singt, dass sie aufgrund ihres Vermögens jetzt jederzeit „zurückschlagen“ kann („best revenge is your paper“) und sie hat Recht, wenn sie betont, wie mächtig sie jetzt in der Szene ist. In einer kapitalistischen und neoliberalistischen

³⁹⁰ Wallace: A Critical View on „Formation“, S. 195.

Gesellschaft besitzt sie wegen ihres Vermögens und der damit zusammenhängenden Macht einen hohen Status und einen größeren Handlungsrahmen als andere Stars. Außerdem hat die Celebrity in der Musikindustrie eine große internationale Reichweite und möchte laut ihrem Interview kein gewöhnlicher Popstar bleiben, sondern „iconic“ werden.

Mit *Beyoncé* und *Life Is But a Dream* startete sie diesen Versuch, indem sie die Genderproblematik ins Zentrum stellte und eine musikalische Popversion des Feminismus schuf. Jemand mit einem so großen Einfluss wie Beyoncé hätte sich für viele andere Themen entscheiden können, da der Feminismuskurs 2013 nicht so aktuell war wie beispielsweise nach der #MeToo-Bewegung im Jahr 2017. Sie hätte es nicht tun müssen und andere lukrative Ideen mit ihrem Team entwickeln können. Die Sängerin führte ihre Version von Feminismus 2016 fort, indem sie Hilary Clinton bei der Wahl unterstützte und *black womanhood* in *Lemonade* eine Plattform gab. Dieses Verhalten kann taktisch gewesen sein, denn Menschen „are so starved for relatable and aspirational content that they are prepared to buy in, literally, to capitalist brands of social justice.“³⁹¹ Hat *Lemonade* tatsächlich etwas verändert oder wurde einfach nur die Konsumgesellschaft mit dem richtigen Effekt zum Kauf angeregt? Beyoncé's wahres Ziel bleibt unklar.

*„Lemonade has certainly been a salve for black women everywhere, and “Formation” has made black people feel powerful and called to act, but it is important to investigate the possibility that this was not the primary goal.“*³⁹²

Whiteness, blackness und die damit verbundene Diskriminierung von *black women* werden von der Sängerin auch noch weiterhin behandelt, wenn man einen Blick auf das neueste Video *Apes**t*³⁹³ des Albums von Jay-Z und Beyoncé *Everything Is Love*³⁹⁴ aus dem Jahr 2019 wirft. Hier werden (post-)koloniale Vorstellungen mit spezifischen Bildern konfrontiert, indem Hierarchien zwischen *white* und *black* und besonders zwischen *black woman* und *white men* aufgebrochen werden. Jay-Z und Beyoncé sind in dem Musikvideo im Louvre in Paris und rappen u.a. vor dem berühmten Bild der Mona Lisa. Die dazugehörigen afroamerikanischen Tänzer und Tänzerinnen bewegen sich in verschiedenen Orten des Museums und eine Kameraeinstellung verweist besonders stark auf die kritische

³⁹¹ Wallace: A Critical View on „Formation“, S. 195.

³⁹² Wallace: A Critical View on „Formation“, S. 195.

³⁹³ Apes**t. The Carters, in: *Everything Is Love*, USA: Parkwood/Columbia/S.C./Roc Nation 2018.

³⁹⁴ *Everything Is Love*. The Carters, USA: Parkwood/Columbia/S.C./Roc Nation 2018.

Haltung gegenüber des Kolonialismus. In ihr ist Beyoncé mit afroamerikanischen Tänzerinnen vor einem bekannten Bild von Jacques-Louis David, in geschlossener Formation zu sehen. Das Gemälde zeigt den Tag der Krönung von Joséphine des Beauharnais und Napoleon selbst und verleiht der Szene einen kolonialen und historischen Kontext.³⁹⁵ Die hierarchische Anordnung des Kolonialismus wird subvertiert, indem Beyoncé mit ihren Mitstreiterinnen sich selbst als *black royalty* inszeniert, die der *white royalty* entgegen tritt. Die politische Auseinandersetzung mit der marginalisierten *black womanhood* ist nach wie vor ein aktuelles Thema in ihrer Kunst und kann durchaus einen Gegenpol zur *white dominated* Medienwelt darstellen.



Abb. 44: Tanzende Formation von *black women* vor dem Bild der Krönungsereignisses³⁹⁶

In ihrer aktuellen Netflix-Dokumentation *Homecoming*³⁹⁷ legt Beyoncé ihr Augenmerk ebenfalls auf *black culture* und *black art*, indem sie ihren berühmten Live-Auftritt als erste *black female* Headliner auf dem Festival Coachella im Jahr 2018 revue passieren lässt. Zwischen den Konzertaufnahmen sind Aufnahmen von Proben, Work Outs und Familienvideos zu sehen, die u. a. von Beyoncé's Voice-Over begleitet werden. Die Show wurde durch die Beteiligung der mehr als 200 *black* Tänzern und Tänzerinnen sowie

³⁹⁵ Vgl. Lang, Cady: „Art History Experts Explain the Meaning of the Art in Beyoncé and Jay-Z’s ‘Apesh*t’ Video, time.com, 2018, <http://time.com/5315275/art-references-meaning-beyonce-jay-z-apeshit-louvre-music-video/>, [Zugriffsdatum 16.04.2019]

³⁹⁶ „Apes*t – The Carters“, youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=kbMqWXnpXcA, 0h1'42'>.

³⁹⁷ Homecoming. Regie: Beyoncé. USA: Netflix 2019.

Musiker und Musikerinnen als „education on black expression“³⁹⁸ bezeichnet und enthielt Gastauftritte von Jay-Z und Destiny’s Child. Der Film wird mit Zitaten und Voice-Overs von intellektuellen *black* Persönlichkeiten wie der Feministin Audre Lorde, der Schriftstellerin Maya Angelou, der Sängerin Nina Simone oder dem Aktivisten Cornel West geschmückt, um den Fokus auf die *blackness* und all ihre Vielfalt zu verstärken.³⁹⁹ Der millionenfach angeklickte Trailer der Dokumentation wird von der Stimme von Angelou begleitet, während sowohl Videomaterial von Beyoncé, Jay-Z, Blue Ivy als auch Szenen des Auftritts mit ihren Kollegen und Kolleginnen abgespielt werden. Das Voice-Over verdeutlicht die Intention der Sängerin und die vermeintliche Botschaft des Films:

*„What I really want to do is be a representative of my race – of the human race. I have a chance to show how kind we can be, how intelligent and generous we can be. I have a chance to teach and to love and to laugh and I know that when I’m finished doing what I’m sent here to do I will be called home. And I will go home without any fear and trepidation. (...)“*⁴⁰⁰

Abgesehen von ihrer Selbsternennung zur Lehrerin und Representatin der *black people* durch dieses Zitat einer *black* Schriftstellerin behandelt Beyoncé auch die schwierige Rückkehr ins Business nach der Geburt ihrer Zwillinge im Jahr 2017 und erzählt von ihrer strengen Diät und dem harten Training: “In order for me to meet my goals, I’m limiting myself to no bread, no carbs, no sugar, no dairy, no meat, no fish, no alcohol ... I’m hungry“⁴⁰¹. Aufgrund der Hervorhebung und Zelebrierung von *black art* gibt es zahlreiche positive Artikel über *Homecoming*, Kritiker und Kritikerinnen verweisen allerdings wieder auf die problematische Darstellung von weiblichem Perfektionismus und erkennen eine klassische Self-Promotion des Popstars.⁴⁰² Beyoncé hat mit diesem Film ihre Persona erneut elegant dekoriert und ihren Status als kulturelles Phänomen und anerkannte Aktivistin gefestigt.

³⁹⁸ St. Felix, Doreen: „Beyoncé’s Triumphant Homecoming at Coachella“, The New Yorker, 2018, S.1, <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/beyonces-triumphant-homecoming-at-coachella>, [Zugriffsdatum 24.04.2019]

³⁹⁹ Vgl. Haynes, Suyin: „From Nina Simone to Maya Angelou: How Beyoncé Honors 9 Black Icons in Her Homecoming Documentary“, time.com, 2019, <http://time.com/5572221/beyonce-homecoming-documentary-history/>, [24.04.2019]

⁴⁰⁰ „Homecoming. A Film By Beyoncé | Official Trailer | Netflix“, youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=fB8qvx0HOII>, 0h0’3’’f. [Zugriffsdatum 25.04.2019]

⁴⁰¹ Homecoming. Netflix 2019, 00:49:21- 00:49:33.

⁴⁰² Vgl. Hölter, Katharina: „Warum Beyoncé’s Netflix-Doku schon zu perfekt ist.“, bento.de, 2019, <https://www.bento.de/tv/homecoming-von-beyonce-warum-sich-die-netflix-doku-nicht-lohnt-a-390ccf23-cda6-4abb-86f8-729c0bf8569a>, [Zugriffsdatum 25.04.2019]

Die Persona Beyoncé bietet ein sich ständig wandelndes Narrativ an und verwebt darin aktuelle politische Themen, die sie zu einem „modern denominator“ machen, der im Stande ist, andere zu vereinen, „(by) not only distracting them (...) but also giving them a point of common reference“⁴⁰³. Die Sichtbarmachung von *black womanhood* entpuppte sich in ihrem letzten Solo-Album sicherlich als das positivste Resultat. Beide Visual Alben dokumentieren den unvermeidbaren Konflikt zwischen *structure* und *agency* im popkulturellen Kontext. Inhalt und Handlungsmacht scheinen unvereinbar, da sie misogynie und feministische Sprache vermischt, queer konnotierte Wörter verwendet, *black tragedy* zum Verzehr für die Rezipienten und Rezipientinnen benutzt und ihren Körper zum Konsum zur Verfügung stellt. Die Sängerin erlaubt die Objektifizierung ihrer weiblichen Gestalt und predigt zeitgleich von Gleichberechtigung, die anscheinend durch Geld und Macht (Bill Gates Vergleich) erreicht werden kann.⁴⁰⁴ Bei genauer Betrachtung erscheint ihr Feminismus und Aktivismus mehr künstlich erzeugt als glaubhaft.

*„Beyoncé uses performances of her self (in visual and audio-visual mediums) to position and re-position herself for the consumption of her audience’s boundless fantasies of her gender, sexuality, race, class, and age. (...) At best, her feminism is an extension of her astutely managed and highly successful career that was built, in part, by her ability to perch perfectly on the fence when it comes to her political views. In the case of the song “***Flawless,” while fence sitting, she spins a captivating tale about a woman who is hyper sexual, über rich, supremely confident and politically ambiguous—a Beyoncé feminist—a woman who rehearses and subverts capitalist patriarchy while she performs messages of female empowerment.“*⁴⁰⁵

⁴⁰³ Newsweek Staff: „Tiger-Stalking: In Defense of our Tabloid Culture“, [newsweek.com](https://www.newsweek.com/tiger-stalking-defense-our-tabloid-culture-75577), 2009, S. 1, <https://www.newsweek.com/tiger-stalking-defense-our-tabloid-culture-75577>, [Zugriffsdatum 25.04.2019]

⁴⁰⁴ Vgl. Cashmore: *Buying Beyoncé*, S. 144.

⁴⁰⁵ Cashmore: *Buying Beyoncé*, S. 144.

Beyoncé, the idol of bourgeois liberal feminists, pays 64 cents/hour to female workers who make clothes of her brand IvyPark in sweatshops in Sri Lanka while preaching female empowerment.



Abb. 45: Ein Meme, das die Produktionsbedingungen von Beyoncé's Modelabel kritisiert⁴⁰⁶

Der größte Kritikpunkt ist wieder die kapitalistisch patriarchale Komponente, warum auch Memes wie in Abb. 45 im Internet kursieren. Beyoncé besitzt die Fähigkeit, wie ein Politiker oder eine Politikerin, auf sozial bedingte Verschiebungen in der Gesellschaft zu reagieren und unterhaltende Produkte mit radikalen Botschaften und Wünschen daraus zu formen.⁴⁰⁷ Daher ist es heikel, nur aufgrund der intelligent inszenierten Verbildlichung von *black womanhood* und des Aufrufs zum *Beyoncé feminism* einen Mehrwert in ihren Werken zu sehen, besonders weil „the challenge of separating ourselves from a performer who speaks so eloquently to our own desires, insecurities, and ambitions“⁴⁰⁸ schwierig ist, wie die Professorin Aisha Durham selbst einräumt.

⁴⁰⁶ https://www.reddit.com/r/MGTOW/comments/941h28/i_dont_know_if_this_belongs_here_but_it_feels/, [Zugriffsdatum 25.04.2019]

⁴⁰⁷ Vgl. Li: Introduction: Who is Beyoncé? S. 110.

⁴⁰⁸ Li: Introduction: Who is Beyoncé? S. 113.

Nichtsdestotrotz halte ich künstlerische Inszenierungen mit feministischen, anti-rassistischen und queeren Elementen für äußerst relevante Bestandteile der Popkultur, auch wenn sie fehlerhaft sind. Im Endeffekt ist für mich die primäre Frage nicht, warum Beyoncé es getan hat, sondern welcher Diskurs sich daraus entwickelt hat. Selbst wenn nur ein kleiner Prozentsatz an Gesellschaftskritik in den Massenmedien vorkommt, kann das definitiv Folgen auf gesellschaftlicher Ebene haben, obgleich diese Formate das Wunschdenken und das Verlangen des Publikums befriedigen. Denn die Celebrity heizte mit ihrem Album *Beyoncé* die feministische Debatte im akademischen und medialen Bereich an und löste mit *Lemonade* ebenfalls internationale Diskussionen in allen Gesellschaftsschichten aus. Beginnend vom medialen Diskurs der amerikanischen Medien über die Schriften der Akademikerin bell hooks bis zu zahlreichen Online Einträgen folgte eine weltweite Auseinandersetzung mit Beyoncé's Werk und den darin enthaltenen Themen.

Eine Studie über die Rezeption von *Lemonade* berichtet über die positiven Auswirkungen in der gesellschaftlichen Realität. Dazu wurden 15 *women of color*, 5 *white women*, 5 *men of color* und 10 *white men* aus verschiedenen Teilen der Welt befragt, die alle anti-rassistische und feministische Merkmale im Album erkennen.⁴⁰⁹ Viele fühlen sich aufgrund der Performance des *unapologetic black prides* vertreten, gehört und „empowered“⁴¹⁰. Die Darstellungen der unterschiedlichen *black women* hinterließen besonders im Bezug auf ihre Frisuren einen Eindruck, wie Brandy erklärt: „ (...) it just makes me want to take my hair down, take my weave out, just wear my hair natural and just be so happy in the streets...and just really bask in my Blackness.“⁴¹¹ Eine andere nigerianische Frau, die in England lebt, passte ihre Haare dem Stil aus dem Video *Sorry* an und stellte fest: „I went and did one of the hairstyles. The last time I had my hair like that was when I was young and I hated it ... I looked at people and thought, ‘You couldn’t give me that thing,’ it was a hairstyle that I hated. That’s my culture. That’s something I need to embrace. It’s who I am.“⁴¹²

⁴⁰⁹ Vgl. Edgar/Toone: “She invited other people to that space”: audience habitus, place, and social justice in Beyoncé’s *Lemonade*, S. 91.

⁴¹⁰ Edgar/Toone: “She invited other people to that space”: audience habitus, place, and social justice in Beyoncé’s *Lemonade*, S. 93.

⁴¹¹ Edgar/Toone: “She invited other people to that space”: audience habitus, place, and social justice in Beyoncé’s *Lemonade*, S. 93.

⁴¹² Edgar/Toone: “She invited other people to that space”: audience habitus, place, and social justice in Beyoncé’s *Lemonade*, S. 93.



Abb. 46: Beyoncé lässt ihr Haar in *Formation* aus dem Auto wehen⁴¹³

Viele der Teilnehmer und Teilnehmerinnen stellten Nachforschungen an, um bestimmte Elemente aus Beyoncé's Performances deuten zu können und stießen so auf Themen wie Polizeigewalt, die Black Panther Bewegung etc. und diskutierten die Zusammenhänge und die Symbolik auch innerhalb ihrer Familien und unter Freunden.⁴¹⁴ Aufgrund des Albums fiel im Alltag auch der Dialog über Rassismus leichter, da der Bezug von jemand anderem (Beyoncé) hergestellt wurde.

*„Nearly all of our participants described the album as a “journey.” The traveling across space and time they saw Beyoncé performing in the visual album was, for many, a tool for imagining what new spaces of justice might look, sound, and feel like in their own communities across the country and around the world.“*⁴¹⁵

Diese Auseinandersetzungen mit *black representation* und *black identity* wurden durch die medialen Inszenierungen von den Kandidaten und Kandidatinnen in die Öffentlichkeit getragen und großteils als etwas sehr Inspirierendes und Optimistisches aufgefasst.⁴¹⁶

„(...) we have argued that audiences of Beyoncé's Lemonade, far from being racially divisive as some media outlets argued, interpreted and used the visual album to imagine and create new spaces for anti-racist discussions of Black pride and

⁴¹³ „Formation – Beyoncé“, https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ, 0h2'14“. [Zugriffsdatum 08. 04.2019]

⁴¹⁴ Vgl. Edgar/Toone: “She invited other people to that space”: audience habitus, place, and social justice in Beyoncé's Lemonade, S. 95f.

⁴¹⁵ Edgar/Toone: “She invited other people to that space”: audience habitus, place, and social justice in Beyoncé's Lemonade, S. 98.

⁴¹⁶ Vgl. Edgar/Toone: “She invited other people to that space”: audience habitus, place, and social justice in Beyoncé's Lemonade, S. 99.

American social justice histories. (...) this research has demonstrated the potential for popular music icons like Beyoncé to circulate messages about Black history and racial justice, and to encourage non Black audiences to engage with and share these messages in positive, anti-racist ways.“⁴¹⁷

Abgesehen von Beyoncés fragwürdiger Darstellung von Perfektionismus und der damit verbundenen Weiblichkeit bzw. Körperlichkeit, die einem Kontroll- und Disziplinierungsregime unterliegt (siehe 2.4.1 Postfeministische Medienkultur, S. 18f.) und der Ausbeutung von externem Leid zur Gewinnmaximierung, gibt es ausreichend gute Reaktionen von der Publikumsseite. Viele Zuschauer und Zuschauerinnen übersehen schlichtweg diese negativen Elemente und fokussieren sich auf andere Charakteristika.⁴¹⁸ Wie besprochen ist diese Problematik bei einem massenmedialen Kulturprodukt immer gegeben, dennoch werden in beiden Alben Hierarchien zwischen *black* und *white* (z.B.: *white* Maskierung in *Lemonade*), zwischen *male* and *female* (z.B.: ****Flawless, Pretty Hurts*) und zwischen *normal* und *abnormal* (z.B.: Big Freedia, Messy Mya) hinterfragt.

Um noch einmal die positiven Aspekte von Beyoncés Werken zusammenzufassen, möchte ich auf die Verwendung eines grenzüberschreitenden, transnationalen Feminismus in ****Flawless* (Zitat der Nigerianerin Adichi) und *Lemonade* (Gedichte der Britin Shire) verweisen⁴¹⁹ sowie auf die transkulturelle Signatur (Kleid der afrikanischen Göttin in *Hold Up*, Auftritte verschiedenster *black female* Persönlichkeiten, afrikanische Gesichtsbemalung, Gesten und Kleidungsstücke in z.B. *Sorry*) des Visual Albums hinweisen.⁴²⁰ Zusätzlich wird in *Lemonade* die Schönheit und Vielfalt der *black womanhood* ins Zentrum gerückt und das klassische Idealbild von *whiteness* angezweifelt. Normalerweise werden Gruppen von *black women* in Musikvideos oft nach stereotypischen Schemata abgebildet und diese Szenarien beinhalten oft postkoloniale, übersexualisierte und sexistische Darstellungsweisen (z.B.: Rapvideos). *Lemonade* bricht diese negative Illustration auf und betont somit die Vielfalt und Eleganz von *black womanhood*. bell hooks wünscht sich schon lange eine bessere Repräsentationspolitik von *black women* in den Medien und sieht in diesen Inszenierungen dennoch eine Reproduktion der klassischen

⁴¹⁷ Edgar/Toone: “She invited other people to that space”: audience habitus, place, and social justice in Beyoncé’s *Lemonade*, S. 98f.

⁴¹⁸ Vgl. Edgar/Toone: “She invited other people to that space”: audience habitus, place, and social justice in Beyoncé’s *Lemonade*, S. 99.

⁴¹⁹ Vgl. Keleta-Mae: *A Beyoncé Feminist*, S. 241.

⁴²⁰ Vgl. Hartmann: *Sound, Vision, and Embodied Performativity in Beyoncé Knowles’ Visual Album Lemonade* (2016), S. 2.

Opferrolle der Frau, mit der ich nicht übereinstimme, da immerhin Ansätze einer solchen Inszenierung in *Lemonade* präsentiert werden. Railton und Watson erkennen bereits in *Single Ladies (Put A Ring On It)* eine Änderung innerhalb der Popkultur:

„ (...) a broader range of possibilities and resources are currently available for representing black femininity in popular culture than have hitherto existed. Of course, one of the reasons why Knowles perhaps has greater scope to explore different subjectivities is her now considerable star power and the attendant authorial freedoms it brings. However, it nevertheless remains the case that these videos do stand as evidence of the potential for expanding the discursive field in ways which might benefit black women.(...) Expanding the meanings of blackness and questioning the normality of whiteness can thus be seen as two sides of the same analytical coin which understands cultural representation as a key site of power and a key means through which it can be challenged.“⁴²¹

Wie die Studie zeigt, hatte das Album definitiv Auswirkungen auf die Wahrnehmung von der eigenen *blackness* und/oder regte zum Nachdenken über strukturellen Rassismus in den USA an. Die Professorin Katariina Kyrölä stimmt damit überein, da sie auch eine Anwendung des *black feminist thought* in *Formation* findet:

„Beyoncé’s *Formation* music videos should be seen as creative works of Black feminist thought that respond imaginatively to injustices, and indeed command global attention to the complex co-production of race, ethnicity, gender and sexuality.“⁴²²

Die Zeile „Ok, ladies now let’s get in formation“ kann mehrdeutig interpretiert werden und weist Ansätze des *black feminist thought* auf. Einerseits geht es darum, eine Einheit unter Frauen zu schaffen und andererseits Information über Gleichberechtigung zu erlangen.

„When Black feminist thought is understood to be about coalitions and alliances, *Formation* can also be evaluated through the alliances shaped around it: many Black, white and people of color thinkers and feminist activists have found

⁴²¹ Railton /Watson: *Music Video and the Politics of Representation*, S. 106.

⁴²² Kyrölä: *Music Videos as Black Feminist Thought – From Nicki Minaj’s Anaconda to Beyoncé’s Formation*. S. 3.

*opportunities for coalition around it, and even more so around the full complex album Lemonade, even if bell hooks did not (...)“*⁴²³

Es ist wichtig, dass gängige Vorstellungen von *gender*, *race* und *class* weiterhin attackiert werden und sich intersektionelle Bilder in allen Medienformaten verbreiten. Ich vertrete die Ansicht, dass kontroverse künstlerische Praktiken von Musikern und Musikerinnen wichtig sind, da die Popkultur ein breites Publikum anspricht und selbst eine minimale Kritik an Geschlechterstereotypen und Rassismus Wirkung zeigen.



Abb. 46: Beyoncé in *Hold Up*⁴²⁴

⁴²³ Kyrölä: Music Videos as Black Feminist Thought – From Nicki Minaj’s *Anaconda* to Beyoncé’s *Formation*. S. 9.

⁴²⁴ *Lemonade*: TIDAL 2016. 0h8‘59“.

9. Bibliographie

9.1 Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W./Horkheimer Max: *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam: Querido 1947.

Adorno, Theodor W., *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967.

Adorno, Theodor W./ Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Fischer¹⁶ 2006.

Althusser, Louis: *On the Reproduction of Capitalism. Ideology and Ideological State Apparatuses*. Übersetzung von G.M. Goshgarian. New York: Verso 2014.

Alvarez, Lizette: „Justice Department Investigation Is Sought in Florida Teenager’s Shooting Death“. In: New York Times, 2012, <https://www.nytimes.com/2012/03/17/us/justice-department-investigation-is-sought-in-florida-teenagers-shooting-death.html?action=click&contentCollection=Opinion&module=RelatedCoverage®ion=Marginalia&pgtype=article>, [Zugriffsdatum 23.03.2019]

APA: „Nina Proll: ‘Habe kollektives Jammern in der #metoo-Debatte satt‘“, diepresse.com, 2017, https://diepresse.com/home/leben/mensch/5314939/Nina-Proll_Habe-kollektives-Jammern-in-metooDebatte-satt, [Zugriffsdatum 13.12.2018]

Arzumanova, Inna: The culture industry and Beyoncé’s proprietary blackness. In: *Celebrity Studies*, Vol.7(3), 2016, S. 421-424.

Baumann, Zygmunt: *Postmodernity and its Discontents*. Cambridge: Polity Press 1997.

Beauvoir, Simone De: *Le Deuxième Sexe. Les Faits et les Mythes*. Paris: Gallimard 1949.

Benard, Akeia A. F.: Colonizing Black Female Bodies Within Patriarchal Capitalism: Feminist and Human Rights Perspectives. In: *Sexualisation, Media & Society*, Vol.2(4), Oktober-December 2016, S. 1-11.

Bey, Marquis: Beyoncé’s Black (Ab)Normal: Baaad Insurgency and the Queerness of Slaying. In: *Black Camera*, Vol.9(1), 2017, S. 164-178.

„Beyoncé Knowles: Queen Bey“, cnn.com, 2018, <https://edition.cnn.com/2013/02/03/showbiz/gallery/beyonce-through-the-years/index.html>, [Zugriffsdatum 12.12.2018]

Blagrove, Kadia: „Beyonce Responds to Blue Ivy Hair Drama With a Perm“, huffpost.com, 2014, https://www.huffpost.com/entry/beyonce-responds-to-blue_b_5488645, [Zugriffdatum 05.04.2019]

Bonner, Mehera: „This Retro Beyoncé Interview Proves That She’s Had a Massive Plan This Whole Time“, Marie Claire, 2016, <https://www.marieclaire.com/celebrity/news/a22178/retro-beyonce-interview/>, [Zugriffdatum 12.11.2018]

Bourdieu, Pierre: Structures, habitus, power: Basis of a theory of symbolic power. In: Dirks, Nicholas B./Eley, Geoff/Ortner, Sherry B. (Hrsg.): *Culture/power/history: A reader in contemporary social theory*. Princeton: University Press, S. 155-199.

Brooks, Daphne A., “All That You Can’t Leave Behind“: Black Female Soul Singing and the Politics of Surrogation in the Age of Catastrophe. In: *Meridians: feminism, race, transnationalism*, Vol 8(1), 2007, S. 180-204.

Brooks, Daphne A.: „How #BlackLivesMatter startet a revolution“, The Guardian, 2016, <https://www.theguardian.com/us-news/2016/mar/13/black-lives-matter-beyonce-kendrick-lamar-protest>, [Zugriffdatum 10.04.2019]

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Cashmore, Ellis: Buying Beyoncé. In: *Celebrity Studies*, Vol.1(2), 2010, S. 135-150.

Chatman, Dayna: Pregnancy, Then It’s “Back to Business“. In: *Feminist Media Studies*, Vol.15(6), 2010, S. 926-941.

Chatzipapatheodoridis, Constantine: Beyoncé’s Slay Trick: The Performance of Black Camp and it’s Intersectional Politics. In: *Open Cultural Studies*, Vol.1(1), Dezember 2017, S. 406-416.

Collins, Patricia H.: *Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. New York: Routledge² 2000.

Collins, Patricia H.: *Black sexual politics: African Americans, gender, and the new racism*. New York: Routledge 2004.

Combahee River Collective: A Black Feminist Statement. In: Moraga, Cherrie/Anzaldúa, Gloria (Hrsg.): *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. New York: Kitchen Table: Women of Color Press 1981, S. 210-218.

Coscarelli, Joe: „Beyoncé Releases Surprise Album ‘Lemonade‘ After HBO Special, New York Times, 2016, <https://www.nytimes.com/2016/04/24/arts/music/beyonce-hbo-lemonade.html?action=click&module=RelatedCoverage&pgtype=Article®ion=Footer>, [Zugriffsdatum 25.03.2019]

Cubarrubia, RJ: „Beyoncé calls herself a ‘Modern-Day feminist‘, [rollingstone.com](https://www.rollingstone.com/music/music-news/beyonce-calls-herself-a-modern-day-feminist-250462/), 2013, <https://www.rollingstone.com/music/music-news/beyonce-calls-herself-a-modern-day-feminist-250462/>, [Zugriffsdatum 17.12.2018]

Dabridge, Ben: *Chimamanda Ngozi Adichie On Beyoncé: “Her Type Of Feminism Is Not Mine”*, <http://www.thefader.com/2016/10/07/chimamanda-ngozi-adichiebeyoncs-feminism-comment> (Zugriffsdatum 07.05.2018)

Declue, Jennifer: To Visualize the Queen Diva! Toward Black Feminist Trans Inclusivity in Beyoncé’s “Formation“. In: *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, Vol. 4(2), Mai 2017, S. 219-225;

Dehnavi, Morvarid: *Das politisierte Geschlecht. Biographische Wege zum Studentinnenprotest von „1968“ und zur neuen Frauenbewegung*. Bielefeld: Transcript 2013.

Dubler, Joshua: Shit White People Say About Beyoncé. In: *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, Vol.97(3), 2014. S. 385-392.

Durham, Aisha: Class Formation: Beyoncé in Music Video Production. In: *Black Camera*, Vol.9(1), 2017, S. 197-204.

Earnshaw, Anni: „Our Goddess Beyoncé: Yoruba Goddesses in Lemonade“, [medium.com](https://medium.com/beyonc%C3%A9-lit-and-lemonade/our-goddess-beyonc%C3%A9-yoruba-goddesses-in-lemonade-921ab922bc89), <https://medium.com/beyonc%C3%A9-lit-and-lemonade/our-goddess-beyonc%C3%A9-yoruba-goddesses-in-lemonade-921ab922bc89>, [Zugriffsdatum 25.03.2019]

Edgar, Amanda Nell/Toone, Ashton: “She invited other people to that space”: audience habitus, place, and social justice in Beyoncé’s Lemonade. In: *Feminist Media Studies*, Vol.19(1), Jänner 2017, S. 87-101.

Faith, Karlene: Resistance. Lessons from Foucault and Feminism. In: Radtke, H. Lorraine/ Stam, Henderikus J. (Hrsg.): *Power/Gender. Social Relations in Theory and Practice*. London/Thousand Oaks/ New Delhi: SAGE 1995, S. 36-66.

Falzone, Diane: „Backlash to Beyoncé’s Super Bowl performance continues to grow, [foxnews.com](https://www.foxnews.com/entertainment/backlash-to-beyonces-super-bowl-performance-continues-to-grow), <https://www.foxnews.com/entertainment/backlash-to-beyonces-super-bowl-performance-continues-to-grow>, [Zugriffsdatum 21.12.2018]

Fink, Elisabeth/Leinius Johanna: Postkolonial-feministische Theorie. In: Franke, Yvonne/ Mozygamba, Kathi/ Pöge, Kathleen/ Ritter, Bettina/ Venohr Dagmar (Hrsg.): *Feminismen heute: Positionen in Theorie und Praxis*. Bielefeld: transcript 2014, S. 115-128.

Foucault, Michel: *The History of Sexuality*. Volume I: An Introduction. New York: Vintage Books 1978.

„Frauenwahlrecht in Österreich“, demokratiezentrum.org, 2015,
<http://www.demokratiezentrum.org/themen/demokratieentwicklung/frauenwahlrecht.html>,
[Zugriffsdatum 28.11.2018]

Galloway, A.R.: Does the whatever speak?. In: L. Nakamura and P.A. Chow-White (Hrsg.), *Race after the Internet*. London: Routledge 2012, S. 111-127.

Gerhard, Ute: *Frauenbewegung und Feminismus. Eine Geschichte seit 1789*. München: C.H. Beck 2009.

Gill, Rosalind: Postfeministische Medienkultur. Elemente einer Sensibilität. In: Peters, Kathrin/Seier, Andrea (Hrsg.): *Gender und Medien-Reader*. Zürich/Berlin: Diaphanes 2016, S. 541-556.

Gill, Rosalind/ Scharff, Christina: Introduction. In: Gill, Rosalind/ Scharff, Christina (Hrsg.): *New Femininities. Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity*. Basingstoke: Palgrave MacMillan 2011, S. 1-17.

Grady, Constance: „Beyoncé is a paradox. That’s what makes her an icon.“, vox.com, 2018,
<https://www.vox.com/culture/2018/4/16/17242608/beyonce-coachella-paradox-icon>,
[Zugriffsdatum 4.12. 2018]

Guadalupe Davidson, Maria del/ Gines, Kathryn T./ Marciano, Donna-Dale L.:
Convergences : Black Feminism and Continental Philosophy. New York: Albany /State University of New York Press 2010. S. 1

Gunn, Jennie/ Gunn, Carroll: Lynching. In: *Online Journal of Health Ethincs*, Vol.5(1), 2008, S. 1-33.

Hanna, B./Kleinman, A.: Unpacking global health: Theory and critique. In: Farmer, P./Kim, J.Y./Kleinmann A./Basilico M. (Hrsg.): *Reimagining global health: An introduction*. Berkeley: University of California Press 2013, S. 15-32.

Hartmann, Johanna: Sound, Vision, and Embodied Performativity in Beyoncé Knowles’ Visual Album *Lemonade* (2016). In: *European journal of American studies*, Vol.12(4), 2017, S. 1-13.

Harvey, Eric: Beyoncé's Digital Stardom. In: *Black Camera*, Vol.9(1), 2017, S. 114-130.

Haynes, Suyin: „From Nina Simone to Maya Angelou: How Beyoncé Honors 9 Black Icons in Her Homecoming Documentary“, time.com, 2019, <http://time.com/5572221/beyonce-homecoming-documentary-history/>, [24.04.2019]

Hill, India: „12 Notable Faces in Beyoncé's Lemonade Video“, teenvogue.com, <https://www.teenvogue.com/gallery/beyonce-lemonade-cast>, [Zugriffsdatum 14.04.2019]

Hilton, Als: „Prince, Cecil Taylor, and Beyoncé's Shape-Shifting Black Body“, The New Yorker, 2016, <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/prince-cecil-taylor-and-beyonces-shape-shifting-black-body>, [Zugriffsdatum 14.04.2019]

Holder J., Heidi: Female Performance, Performativity, and Playwriting. In: *Journal of Women's History*, Vol. 23, John Hopkins University Press 2011, S. 166.

hooks, bell: *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press 1992.

hooks, bell: „Moving Beyond Pain“, bellhooksinstitute.com, 2016, <http://www.bellhooksinstitute.com/blog/2016/5/9/moving-beyond-pain>, [Zugriffsdatum 03.04.2019]

Hölter, Katharina: „Warum Beyoncé's Netflix-Doku schon zu perfekt ist.“, bento.de, 2019, <https://www.bento.de/tv/homecoming-von-beyonce-warum-sich-die-netflix-doku-nicht-lohnt-a-390ccf23-cda6-4abb-86f8-729c0bf8569a>, [Zugriffsdatum 25.04.2019]

Huddelston, Tom Jr.: „Here's How Many People Watched the Super Bowl“, fortune.com, 2017, <http://fortune.com/2017/02/06/super-bowl-111-million-viewers/>, [Zugriffsdatum 21.12.2018]

Inglter-Detken, Yvonne Rebecca: *Doing Gender auf der politischen Bühne Europas . Politikerinnen und ihre Überwindung der „Fremdheit in der Politik“*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008.

Irigaray, Luce: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Berlin: Merve Verlag 1979.

Jensen, Erin: „Jay-Z, David Letterman talk cheating: Beyoncé knew 'I'm not the worst of what I've done'“, usatoday.com, 2018, <https://eu.usatoday.com/story/life/entertainthis/2018/04/06/jay-z-beyonce-david-letterman-beyonce-my-next-guest-netflix/478013002/>, [Zugriffsdatum 25.03.2019]

Kerfoot, Deborah/ Knights, David: Into the Realm of the Fearful. Power, Identity and the Gender Problematic. In: Radtke, H. Lorraine/ Stam, Henderikus J. (Hrsg.): *Power/Gender. Social Relations in Theory and Practice*. London/Thousand Oaks/ New Delhi: SAGE 1995, S. 67-88.

Keleta-Mae, Naila: A Beyoncé Feminist. In: *Critical Studies in Gender, Culture & Social Justice*, Vol.38(1), 2017, S. 236-246.

Kerr-Dineen, Luke: „Protesters to stage anti-Beyoncé rally following Super Bowl performance“, usatoday.com, <https://ftw.usatoday.com/2016/02/beyonce-protest-super-bowl-halftime-performance-formation-song-black-panthers>, [Zugriffsdatum 21.12.2018]

Kim, Michelle: „A Brief History Of Beyoncé And Her Father, Mathew Knowles. From Girls Tyme to ‘Daddy Lessons‘. Beyoncé and her father’s relationship has always been loving, but complicated“, The Fader, 2016, <http://www.thefader.com/2016/04/25/beyonce-mathew-knowles-daddy-lessons-lemonade> [Zugriffsdatum 12.10.2018]

Kitzinger, Celia: Problematizing Pleasure. Radical Feminist Deconstructions of Sexuality and Power. In: Radtke, H. Lorraine/ Stam, Henderikus J. (Hrsg.): *Power/Gender. Social Relations in Theory and Practice*. London/Thousand Oaks/ New Delhi: SAGE 1995, S. 194-209.

Klinger, Cornelia: Ungleichheit in den Verhältnissen von Klasse, Rasse und Geschlecht. In: Gudrun-Axeli Knapp & Angelika Wetterer (Hrsg.), *Achsen der Differenz. Gesellschaftstheorie und feministische Kritik II*, Münster: Westfälisches Dampfboot 2003; S. 14-48.

Kyrölä, Katariina: Music Videos as Black Feminist Thought – From Nicki Minaj’s Anaconda to Beyoncé’s Formation. In: *Feminist Encounters: A Journal of Critical Studies in Culture and Politics*, Vol.1(1), August 2017, S. 1-13.

Lang, Cady: „Art History Experts Explain the Meaning of the Art in Beyoncé and Jay-Z’s ‘Ape\$hit’ Video, time.com, 2018, <http://time.com/5315275/art-references-meaning-beyonce-jay-z-apeshit-louvre-music-video/>, [Zugriffsdatum 16.04.2019]

Leight, Elias: „Annie Lennox: Twerking Is Not Feminism“, billboard.com, 2014, <https://www.billboard.com/articles/news/6289251/annie-lennox-twerking-not-feminism>, [Zugriffsdatum 18.12.2018]

Lewis, Shantrelle: „‘Formation‘ Exploits New Orleans’ Trauma. Beyoncé’s Blockbuster isn’t advocacy. It’s appropriation.“, slate.com, 2016, <https://slate.com/human-interest/2016/02/beyonces-formation-exploits-new-orleans-trauma.html>, S. 1. [Zugriffsdatum 15.04.2019]

Li, Stephanie: Introduction: Who is Beyoncé? In: *Black Camera*, Vol.9(1), 2017, S. 106-113.

Lorde, Audre: „The Master’s Tolls Will Never Dismantle The Master’s House“ (1979), historyisaweapon.com, <https://www.historyisaweapon.com/defcon1/lordedismantle.html>, [Zugriffsdatum 17.12.2018]

Lordi, Emily J.: Surviving the Hustle: Beyoncé’s Performance of Work. In: *Black Camera*, Vol.9(1), 2017, S. 131-145.

Mirza, Safia Heidi: Decolonizing Higher Education: Black Feminism and the Intersectionality of Race and Gender. In: *Journal of Feminist Scholarship*, Vol.7(8), Mai 2015, S. 1-12.

Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Screen*, Vol.16(3), Oktober 1975, S. 6-18.

Nader, Laura: Controlling processes. Tracing the dynamic components of power. In: *Current Anthropology*, Vol. 38(5), Dezember 1997, S. 711-738.

Newsweek Staff: „Tiger-Stalking: In Defense of our Tabloid Culture“, newsweek.com, 2009, <https://www.newsweek.com/tiger-stalking-defense-our-tabloid-culture-75577>, [Zugriffsdatum 25.04.2019]

Ortner, Sherry B.: Is female to male as nature is to culture? In: M. Z. Rosaldo & L. Lamphere (Hrsg.), *Woman, culture, and society*. Stanford University Press 1974, S. 68-87.

Pidd, Helen: „Thousands attend Black Lives Matter solidarity march in Manchester. Similar protests haven been held in London, Birmingham and Bristol after lates police shootings of black men in US“, The Guardian, 2016, <https://www.theguardian.com/uk-news/2016/jul/11/black-lives-matter-solidarity-march-protest-manchester>, [Zugriffsdatum 16.04.2019]

Piscipo, James: „Breaking News: proponent of the hanging of black people, Cindy Hyde-Smith, wins a seat in the US congress“, kwotable.com, 2018, <http://kwotable.com/2018/11/27/breaking-news-proponent-of-the-hanging-of-black-people-cindy-hyde-smith-wins-a-seat-in-the-us-congress/>, [Zugriffsdatum 29.03.2019]

„Proll teilt verbale Watschn gegen #metoo-Opfer aus“, heute.at, 2017, <https://www.heute.at/people/promis/story/Proll-teilt-verbale-Watschn-gegen-metoo-Opfer-aus-50666201>, [Zugriffsdatum 13.12.2018]

Railton, Diane/Watson Paul: *Music Video and the Politics of Representation*. Edinburgh: University Press 2011.

Read, Barbara: Britney, Beyoncé, and me – primary school girls' role models and constructions of the 'popular' girl. In: *Gender and Education*, Vol.23(1), Jänner 2011, S 1-13.

Robinson, Zandria: „We Slay, Part 1“, newsouthcongress.com, 2016, <http://newsouthcongress.com/southernslayings/>, [Zugriffsdatum 25.04.2019]

Rosen, Jody: „Beyoncé: The Woman on Top of the World“, New York Times Style Magazine, 2014, <https://www.nytimes.com/2014/06/03/t-magazine/beyonce-the-woman-on-top-of-the-world.html>, [Zugriffsdatum 12.11.2018]

Sarah (OK! Magazin): „Beyoncé Knowles: Songwriterin klärt über „Becky with the good hair“ auf. „Becky“ gibt es gar nicht.“, ok-magazin.de, 2016, <https://www.ok-magazin.de/people/news/beyonce-knowles-songwriterin-klaert-ueber-becky-with-the-good-hair-auf-42281.html>, [Zugriffsdatum 08.04.2019]

Savej, Nadja: „Alyssa Milano on the #MeToo movement: ‘We are not going to stand for it anymore‘“, theguardian.com, 2017, <https://www.theguardian.com/culture/2017/dec/01/alyssa-milano-mee-too-sexual-harassment-abuse>, [Zugriffsdatum 17.12.2018]

Schöbler, Franziska: Einführung in die Gender Studies. In: D'Aprile Iwan-Michelangelo (Hrsg.), *Akademie Studienbücher. Literaturwissenschaft*. Berlin: Akademie Verlag 2008.

Sewpaul, Vishantie: Inscribed in Our Blood: Challenging the Ideology of Sexism and Racism. In: *Journal of Women and Social Work*, 2013, Vol.28(2), S. 116-12.

Sontag, Susan : *Against interpretation and other essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux 1966. S. 275-292.

Spivak, G.C.: Can the subaltern speak? In: C. Nelson and L. Grossberg, (Hrsg.): *Marxism and the Interpretation of Culture* . Urbana: University of Illinois Press 1988, S. 271-313.

St. Felix, Doreen: „Beyoncé's Triumphant Homecoming at Coachella“, The New Yorker, 2018, <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/beyonces-triumphant-homecoming-at-coachella>, [Zugriffsdatum 24.04.2019]

Tasker, Yvonne/ Negra, Diane: Introduction. Feminist politics and postfeminist culture. In: Tasker, Yvonne/ Negra, Diane (Hrsg.): *Interrogating Postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham/ London: Duke University Press 2007, S. 1-26.

„The World's Highest Paid Musicians 2013“, Forbes Magazin, 2013, <https://www.forbes.com/pictures/eeel45fffi/no-10-beyonce-53-million/#6b03a61d1ba3>, [Zugriffsdatum 15.11.2018]

Thomas, Tanja: Zwischen Konformität und Widerständigkeit. Populärkultur als Vergesellschaftungsmodus. In: Villa/ Jäckel/ Pfeiffer/ Sanitter/ Steckert (Hrsg.): *Banale Kämpfe?*, S. 211-228.

„Tidal Owners“, tidal.com, <https://support.tidal.com/hc/en-us/articles/203055651-TIDAL-Owners> [Zugriffsdatum 15.11.2018]

Trejo, Rebeca: „A Brief History of New Orleans‘ Bounce Music Style“, theculturetrip.com, <https://theculturetrip.com/north-america/usa/louisiana/articles/history-of-bounce-music/>, Zugriffsdatum 15.04.2019]

Van Meter, Johnathan: „Beyoncé: Fierce Creature“, Vogue, 2009, <https://www.vogue.com/article/beyonc233-fierce-creature>, [Zugriffsdatum 21.11.2018]

Villa, Paula-Irene/ Jäckel, Julia/ Pfeiffer, Zara S./ Sanitter, Nadine/ Steckert, Ralf: Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht. Eine Einleitung, In: *Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht*. Wiesbaden: Springer VS 2012, S. 7-22.

Wallace, Alicia: A Critical View on „Formation“. In: *Black Camera*, Vol.9(1), 2017, S. 189-196.

Walby, Silvia: *Theorizing Patriarchy*. Cambridge USA: Basil Blackwell 1990.

Waugh, Patricia: From Modernism, Postmodernism, Feminism. Gender and Autonomy Theory. In: Waugh, Patricia (Hrsg.): *Postmodernism. A Reader*. London: Edward Arnold 1992, S. 189-204.

Weidhase, Nathalie: Beyoncé feminism and the contestation of the black feminist body. In: *Celebrity Studies*, Vol.6(1), Jänner 2015, S. 128-131.

Whelehan, Imelda: *Modern Feminist Thought. From the Second Wave to ‘Post-Feminism‘*. Edinburgh: Edinburgh University Press 1996.

Wohler, Ulrike: *Weiblicher Exhibitionismus. Das postmoderne Frauenbild in Kunst und Alltagskultur*. Bielefeld: transcript 2009.

9.2 Musik

***Flawless. Beyoncé, in: *Beyoncé*, USA: Columbia 2013.

4. Beyoncé, USA: Columbia 2011.

7/11. Beyoncé, in: *Beyoncé*, USA: Columbia 2013.

Apes**t. The Carters, in: *Everything Is Love*, USA: Parkwood/Columbia/S.C./Roc Nation 2018.

Baby Boy. Beyoncé ft. Sean Paul, in: *Dangerously in Love*, USA: Columbia/Sony 2003.

B'day. Beyoncé, USA: Music World/Columbia 2006.

Beyoncé. Beyoncé, USA: Columbia 2013

Bootylicious. Destiny's Child, in: *Survivor*, USA: Columbia 2001.

Dangerously in Love. Beyoncé, USA: Columbia/Sony 2003.

Don't Hurt Yourself. Beyoncé ft. Jack White, in: *Lemonade*, USA: Parkwood 2016.

Drunk in Love. Beyoncé, in: *Beyoncé*, USA: Columbia 2013.

Everything Is Love. The Carters, USA: Parkwood/Columbia/S.C./Roc Nation 2018.

Formation. Beyoncé, in: *Lemonade*, USA: Parkwood 2016.

Foward. Beyoncé ft. James Blake, in: *Lemonade*, USA: Parkwood 2016.

Freedom. Beyoncé ft. Kendrick Lamar, in: *Lemonade*, USA: Parkwood 2016.

Grown Woman. Beyoncé, in: *Beyoncé*, USA: Columbia 2013.

Hold Up. Beyoncé, in: *Lemonade*, USA: Parkwood 2016.

I Am...Sasha Fierce. Beyoncé, USA: AR-Express/Sony 2008.

Ich bin schwarz. SXTN, in: *Leben am Limit*, Deutschland: JINX Music 2017.

I Will Survive. Gloria Gaynor, in: *Love Tracks*, USA: Polydor 1978.

Lemonade. Beyoncé, USA: Parkwood 2016.

Love Drought. Beyoncé, in: *Lemonade*, USA: Parkwood 2016.

Partition. Beyoncé, in: *Beyoncé*, USA: Columbia 2013.

Pretty Hurts. Beyoncé, in: *Beyoncé*, USA: Columbia 2013.

Run The World (Girls), Beyoncé, in: *4*, USA: Columbia 2011.

Sandcastles. Beyoncé, in: *Lemonade*, USA: Parkwood 2016.

Say My Name. Destiny's Child, in: *The Writing's on the Wall*, USA: Columbia 1999.

Silk and Soul. Nina Simone, USA: RCA Victor 1967.

Single Ladies (Put a Ring on It). Beyoncé, in: *I Am ... Sasha Fierce*, USA: Columbia 2008.

Sorry. Beyoncé, in: *Lemonade*, USA: Parkwood 2016.

Survivor, Destiny's Child, in: *Survivor*, USA: Columbia 2001.

Sweet Dreams (Are Made of This). Eurythmics, in: *Sweet Dreams (Are Made of This)*, UK: RCA Records 1983.

Yoncé. Beyoncé, in: *Beyoncé*, USA: Columbia 2013.

9.3 Filme, Serien und Videos

12 Years a Slave. Regie: Steve McQueen, USA: Summit Entertainment 2013.

„Apes**t – The Carters“, youtube.com,
<https://www.youtube.com/watch?v=kbMqWXnpXcA>, [Zugriffsdatum 6.04.2019]

„bell hooks – Are You Still a Slave? Liberating the Black Female Body | Eugene Lang College“, youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=rJk0hNROvzs>, [Zugriffsdatum 19.12.2018]

„Beyoncé – ***Flawless ft. Chimamanda Ngozi Adichí“, youtube.com,
<https://www.youtube.com/watch?v=IyuUWOnS9BY>, [Zugriffsdatum 12.12.2018]

„Beyoncé - ***Flawless & Yoncé (Live at VMA's 2014)“, youtube.com,
https://www.youtube.com/watch?v=IAIW_W6PCKU [Zugriffsdatum 12.12.2018]

„Beyoncé ft Jack White – Don't Hurt Yourself (Official Music Video) Pre Promo“, youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=10pOVWHrWck>, [Zugriffsdatum 26.04.2019]

„Beyoncé – Hold Up (Video)“, youtube.com,
<https://www.youtube.com/watch?v=PeonBmeFR8o>, [Zugriffsdatum 26.04.2019]

„Beyoncé: I want my daughter to see a woman lead the country“, youtube.com,
<https://www.youtube.com/watch?v=W5k9uIglp1U>, 0h0'01ff. [Zugriffsdatum 19.12.2018]

„Beyoncé – Partition (Explicit Video)“, youtube.com,
https://www.youtube.com/watch?v=pZ12_E5R3qc, [Zugriffsdatum 17.12.2018]

„Beyoncé – Pretty Hurts (Video)“, youtube.com,
<https://www.youtube.com/watch?v=LXXQLa-5n5w>, [Zugriffsdatum 17.12.2018]

„Beyonce Interview on CNN’s Larry King Live – An amazing personality!!“, youtube.com,
<http://youtu.be/qBtqaF9Up50>, [Zugriffsdatum 17.12.2018]

„Beyoncé Stops Her Concert To Pay Tribute To Recent Shooting Victims“, youtube.com,
<https://www.youtube.com/watch?v=E2kOBA0oYs4>, Zugriffsdatum 15.04.2019]

„Coldplay’s FULL Pepsi Superbowl 50 Halftime Show feat. Beyoncé & Bruno Mars! | NFL“, youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=c9cUytejf1k>, [Zugriffsdatum 21.12.2018]

„Deine Mutter – SXTN – Lyrics“, youtube.com,
<https://www.youtube.com/watch?v=7apRJB59YWs>, [Zugriffsdatum: 23.03.2019]

Django Unchained. Regie: Quentin Tarantino, USA: Columbia Pictures 2012.

„Formation – Beyoncé“, youtube.com,
https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ, [Zugriffsdatum 20.12.2018]

Germany’s Next Topmodel. RedSevenEntertainment, Deutschland: ProSieben 2006-present.

Girls. Created by Lena Dunham, USA: HBO 2012-2017.

„Homecoming. A Film By Beyoncé | Official Trailer | Netflix“, youtube.com,
<https://www.youtube.com/watch?v=fB8qvx0HOII>, [Zugriffsdatum 25.04.2019]

Homecoming. Regie: Beyoncé. USA: Netflix 2019.

„Janet Mock on Beyoncé’s Feminism“, youtube.com,
<https://www.youtube.com/watch?v=P2Jr9P01ESS>, [Zugriffsdatum 18.12.2018]

Legally Blonde. Regie: Robert Luketic, USA: Metro-Goldwyn-Mayer 2001.

Lemonade. Beyoncé, USA: TIDAL 2016.

Life is But a Dream. Regie: Ed Burke and Beyoncé Knowles-Carter, USA: HBO 2013.

„Messy Mya | Booking The Hoes From New Wildin“, youtube.com,
https://www.youtube.com/watch?time_continue=43&v=daKqgdcpTE, [Zugriffsdatum 05.06.2018]

„Nicki Minaj – Anaconda“, youtube.com,
<https://www.youtube.com/watch?v=LDZX4ooRsWs>, [Zugriffdatum 29.04.2019]

RuPaul's Drag Race. World of Wonder, USA: Logo 2009-present.

Singleton, Micah: „Grammys 2016: Watch Kendrick Lamar's stunning performance“, theverge.com, <https://www.theverge.com/2016/2/15/11004624/grammys-2016-watch-kendrick-lamar-perform-alright-the-blacker-the-berry>, [Zugriffdatum 25.03.2019]

Spiderman: Homecoming. Regie: Jon Watts, USA: Marvel Studios 2017.

Star Search. Created by Al Masini, USA: Syndication/CBS 1983-2004.

„SXTN – Nein heißt Nein (SXTN LIVE SOUTHSIDE FESTIVAL 2018)“, youtube.com,
<https://www.youtube.com/watch?v=WpMhUmAxUhk>, [Zugriffdatum 23.03.2019]

„Taylor Swift VMA Award Moment ruined by Kayne West“, youtube.com,
<https://www.youtube.com/watch?v=1z8gCZ7zpsQ>, [Zugriffdatum 10.12.2018]

That B.E.A.T., Regie: Abteen Bagheri, USA: The Sundance Channel 2013;
<https://vimeo.com/58423297>, [Zugriffdatum 02.10.2018]

„‘The Day Beyoncé Turned Black‘ – SNL“, youtube.com,
<https://www.youtube.com/watch?v=ociMBfkDG1w>, [Zugriffdatum 21.12.2018]

The Hunger Games. Regie: Gary Ross, USA: Color Force 2012.

The Swan. A. Smith & Co. Productions, USA: Fox 2004.

„Trayvon Martin: Beyonce and Jay Z attend New York rally in protest against George Zimmerman“, youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=0XfZ6aKhyfI>, [Zugriffdatum 14.04.2019]

Unbreakable Kimmy Schmidt. Created by Tina Fey und Robert Carlock, USA: Netflix 2015-2019.

What Not To Wear. BBC Worldwide Productions, USA: TLC 2003-2013.

„What young women believe about their own sexual pleasure | Peggy Orenstein“, youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=mWA2uL8zXPI>, [Zugriffdatum 6.12.2018]

„Wir sollten alle Feministinnen sein | Chimamanda Ngozi Adichie“ | TedxEuston, youtube.com, https://www.youtube.com/watch?v=hg3umXU_qWc, [Zugriffdatum 13.12.2018]

9.4 Sonstige Angaben

Allred, Kevin: „Politicizing Beyoncé“, Vortrag der *Wiener Festwochen*, Performeum: 20.05.2017. Siehe auch: <http://www.kevin-allred.com/speaking.html>, [Zugriffsdatum 05.04.2019]

duden.de, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Backlash>, [Zugriffsdatum 29.04.2019]

foodbycountry.com, <http://www.foodbycountry.com/Spain-to-Zimbabwe-Cumulative-Index/United-States-Southern-Region.html>, [Zugriffsdatum : 02.10.2018]

„IN TOUCH 18/2017 ‚BIKINI-PANIK‘“, meine-zeitschrift.de, <https://www.meine-zeitschrift.de/in-touch-18-2017-bikini-panik.html>, [Zugriffsdatum 24.03.2019]

Parkwood Entertainment. Private Company. New York 2010.

<https://www.redlobster.com/> [Zugriffsdatum 20.06.2018]

Times Cover August 2010, <http://content.time.com/time/covers/0,16641,20100809,00.html>, [Zugriffsdatum: 4.12.2018]

urbandictionary.com, <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=slay>, [Zugriffsdatum 22.03.2019]

urbandictionary.com, <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Becky>, [Zugriffsdatum 08.04.2019]

9.5 Abbildungsverzeichnis

Anmerkung: Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abb. 1: <https://www.beyonce.com/tumblr-the-mrs-carter-showmanchester-3097/>, [Zugriffsdatum 25.04.2019]

Abb. 2:
<https://www.last.fm/de/music/Beyonc%C3%A9/Dangerously+in+Love/+images/c38c369b894031681638c65cb0070030>, [Zugriffsdatum 12.10.2018]

Abb. 3: <https://www.last.fm/music/Beyonc%C3%A9/B%27Day>, [Zugriffsdatum 12.10.2018]

Abb. 4:

https://en.wikipedia.org/wiki/I_Am..._Sasha_Fierce#/media/File:I_Am..._Sasha_Fierce.png,
[Zugriffdatum 12.10.2018]

Abb. 5: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/c/ca/Beyonc%C3%A9_-_4.png,
[Zugriffdatum 12.10.2018]

Abb. 6:

[https://de.wikipedia.org/wiki/Beyonc%C3%A9_\(Album\)#/media/File:Beyonc%C3%A9_-_Beyonc%C3%A9.svg](https://de.wikipedia.org/wiki/Beyonc%C3%A9_(Album)#/media/File:Beyonc%C3%A9_-_Beyonc%C3%A9.svg), [Zugriffdatum 17.10.2018]

Abb. 7:

<https://www.last.fm/de/music/Beyonc%C3%A9/Lemonade/+images/8847bf611941d33c0ee975a6c32dde1b>, [Zugriffdatum 17.10.2018]

Abb. 8: Beyoncé's Instagram Account, [instagram.com](https://www.instagram.com),

<https://www.instagram.com/p/BWg8ZWyghFy/>, [Zugriffdatum 16.11.201]

Abb. 9: Beyoncé's Instagram Account, https://www.instagram.com/p/BnY7IFDFj_2/,
[Zugriffdatum 16.11.2018]

Abb. 10: Beyoncé's Instagram Account, <https://www.instagram.com/p/BMaspm0Blib/>,
[Zugriffdatum 16.11.2018]

Abb. 11: Beyoncé's Instagram Account, <https://www.instagram.com/p/8TR4UCvww3/>,
[Zugriffdatum 17.11.2018]

Abb. 12: Beyoncé's Instagram Account, <https://www.instagram.com/p/BJrDzwWhSTe/>,
[Zugriffdatum 17.11.2018]

Abb. 13: Beyoncé's Instagram Account, <https://www.instagram.com/p/BUXxFs4AAQJ/>,
[Zugriffdatum 17.11.2018]

Abb. 14: CelebritiesA3: „Beyoncé, con un vestido de lo más egocéntrico durante su actuación de los Premios Grammy 2017“, antena3.com,
https://www.antena3.com/celebrities/famosos-pop/beyonce-vestido-mas-egocentrico-actuacion-premios-grammy-2017_2017021758a6d42e0cf2f719cbf8cd14.html,
[Zugriffdatum 20.12.2018]

Abb. 15: „Beyoncé - ***Flawless & Yoncé (Live at VMA's 2014)“, [youtube.com](https://www.youtube.com),
https://www.youtube.com/watch?v=IAIW_W6PCKU, 0h0'22" [Zugriffdatum 12.12.2018]

Abb. 16: „Beyoncé – ***Flawless ft. Chimamanda Ngozi Adichí“,
<https://www.youtube.com/watch?v=IyuUWOnS9BY>, 0h1'48" [Zugriffdatum 13.12.2018]

Abb. 17: „Beyoncé – ***Flawless ft. Chimamanda Ngozi Adichi”,
<https://www.youtube.com/watch?v=IyuUWOnS9BY>, 0h3‘13“. [Zugriffsdatum 13.12.2018]

Abb. 18: „Beyoncé – ***Flawless ft. Chimamanda Ngozi Adichi”,
<https://www.youtube.com/watch?v=IyuUWOnS9BY>, 0h3‘57“ff. [Zugriffsdatum
14.12.2018]

Abb. 19: „Beyoncé – ***Flawless ft. Chimamanda Ngozi Adichi”,
<https://www.youtube.com/watch?v=IyuUWOnS9BY>, 0h3‘35“. [Zugriffsdatum 14.12.2018]

Abb. 20: „Beyoncé – Pretty Hurts (Video)”, youtube.com,
<https://www.youtube.com/watch?v=LXXQLa-5n5w>, 0h5‘25“. [Zugriffsdatum 17.12.2018]

Abb. 21: „Beyoncé – Pretty Hurts (Video)”, <https://www.youtube.com/watch?v=LXXQLa-5n5w>, 0h6‘24“. [Zugriffsdatum 17.12.2018]

Abb. 22: „Beyoncé – Partition (Explicit Video)“, youtube.com,
https://www.youtube.com/watch?v=pZ12_E5R3qc, 0h0‘56“ und 0h3‘15“. [Zugriffsdatum
17.12.2018]

Abb. 23: „Beyoncé – Partition (Explicit Video)“,
https://www.youtube.com/watch?v=pZ12_E5R3qc, 0h2‘12“. [Zugriffsdatum 17.12.2018]

Abb. 24: Kerr-Dineen, Luke: „Protesters to stage anti-Beyoncé rally following Super Bowl performance“, usatoday.com, <https://ftw.usatoday.com/2016/02/beyonce-protest-super-bowl-halftime-performance-formation-song-black-panthers>, [Zugriffsdatum 21.12.2018]

Abb. 25: Lemonade: TIDAL 2016. 0h45‘47“.

Abb. 26: Lemonade: TIDAL 2016. 0h18‘04“.

Abb. 27: Lemonade: TIDAL 2016. 0h11‘08“f.

Abb. 28: Lemonade: TIDAL 2016. 0h02‘31“.

Abb. 29: Lemonade: TIDAL 2016. 0h52‘59“.

Abb. 30: Lemonade: TIDAL 2016. 0h50‘17“.

Abb. 31: Piscipo, James: „Breaking News: proponent of the hanging of black people, Cindy Hyde-Smith, wins a seat in the US congress“, kwotable.com, 2018,
<http://kwotable.com/2018/11/27/breaking-news-proponent-of-the-hanging-of-black-people-cindy-hyde-smith-wins-a-seat-in-the-us-congress/>, [Zugriffsdatum 29.03.2019]

Abb. 32: „Formation – Beyoncé“, youtube.com,
https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ, 0h2'18“. [Zugriffsdatum 02. 04.2019]

Abb. 33: Lemonade: TIDAL 2016. 0h42'48“.

Abb. 34: „Formation – Beyoncé“, https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ,
0h0'49“. [Zugriffsdatum 05. 04.2019]

Abb. 35: „Formation – Beyoncé“, https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ,
0h0'05“. [Zugriffsdatum 20.12.2018]

Abb. 36: „Formation – Beyoncé“, https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ,
0h1'18“. [Zugriffsdatum 20.12.2018]

Abb.37: <https://www.billboard.com/articles/news/pride/8301245/big-freedia-interview-drake-nice-for-what-feature>, [Zugriffsdatum 17.10.2018]

Abb. 38: <https://www.findagrave.com/memorial/161126577/anthony-michael-barre>,
[Zugriffsdatum 17.10.2018]

Abb. 39: „Formation – Beyoncé“, https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ,
0h3'01“. [Zugriffsdatum 20.12.2018]

Abb. 40: „Formation – Beyoncé“, https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ,
0h0'27“. [Zugriffsdatum 20.12.2018]

Abb. 41: „Formation – Beyoncé“, https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ,
0h4'22“. [Zugriffsdatum 09.04.2018]

Abb. 42: Lemonade: TIDAL 2016. 0h44'58“.

Abb. 43: Lemonade: TIDAL 2016. 0h36'52“.

Abb. 44: „Apes**t – The Carters“, youtube.com,
<https://www.youtube.com/watch?v=kbMqWXnpXcA>, 0h1'42“.

Abb. 45:
https://www.reddit.com/r/MGTOW/comments/941h28/i_dont_know_if_this_belongs_here_but_it_feels/, [Zugriffsdatum 25.04.2019]

Abb. 46: Lemonade: TIDAL 2016. 0h8'59“.

10. Abstract

In meiner Arbeit möchte ich mich mit dem Phänomen Beyoncé anhand ihrer Musikvideos und der damit einhergehenden digitalen Inszenierung ihrer Persona auseinandersetzen. Mein Fokus liegt hierbei vor allem auf den queeren, feministischen und anti-rassistischen Elementen, die von der Sängerin in ihren letzten zwei Alben eingebaut wurden. Besonders das letzte Soloalbum *Lemonade* führte zu einer medialen und wissenschaftlichen Debatte über die Sängerin, an der auch bekannte Feministen und Feministinnen und Theoretiker und Theoretikerinnen teilgenommen haben. (Beispielsweise bezeichnete die bekannte afroamerikanische Theoretikerin bell hooks Beyoncé als *terrorist* und *anti-feminist*...)

Als selbst ernannte Feministin hat Beyoncé mit ihrem Video *Formation* Musik massiv politisiert und neue, radikale Darstellungsformen von *race*, *class* und *gender* entworfen. Auch Themen wie Sklaverei, *police brutality* und *white power* werden in den Musikvideos angesprochen. Nach ihrem Super Bowl-Auftritt im Jahr 2016 hat die Sängerin im Michael Jackson-Outfit, das sich auf die Black Panther Bewegung im Civil Rights Movement bezieht, die afroamerikanische Subkultur (wieder) ins Zentrum der amerikanischen Musikszene gerückt. Inwiefern sind Beyoncé's Werke politischer Natur und können als eine feministische Liberation verstanden werden? Wie werden *race*, *class* und *gender* in den Videos bildlich und sprachlich eingearbeitet und mit welchen Mitteln modelliert Beyoncé ihre außergewöhnliche Figur und ihre damit einhergehende Weiblichkeit? Verkörpert Beyoncé eine neue Form des modernen Feminismus und inwiefern dienen ihre Inszenierungen zur kommerziellen Gewinnmaximierung?

Zudem würde ich gerne aufzeigen, wie die Sängerin - trotz ihres massenmedialen Flairs – es geschafft hat, mit gängigen (Wert-)Vorstellungen von weiblicher Körperlichkeit, Sexualität, Herkunft etc. zu brechen und ob diese neuartigen Inszenierungen gesellschaftlich relevant sind. Es interessiert mich, wie dieser populäre Feminismus und die damit einhergehenden intersektionellen Bilder bei Beyoncé erzeugt und bearbeitet werden und wie diese Verfahren eingesetzt werden, um Aufmerksamkeit zu generieren ohne dabei auf Ablehnung bei den Massen zu stoßen. Ich werde auf die Repräsentationspolitik von Beyoncé eingehen und die *agency* bzw. die *structure* dahinter zu untersuchen, dabei möchte ich vor allem darauf achten, wie der Star sich als heterosexuelle Sängerin, als Mutter und als Karrierefrau inszeniert und ob diese Formen mit dem zusammenpassen, was sie als Feminismus bezeichnet.