

JOHANNA ZORN

Beyoncé

Happy Feminist

Ein für die postdigitale Verwertungskultur einschlägiges »happy object«¹ stellte Beyoncé ihrem medial distribuierten Publikum am 24. August 2014 mit einem etwa fünfzehnminütigen, virtuos choreografierten und technisch beeindruckenden Auftritt zur Verfügung.² Als Medley sämtlicher Songs ihres 2013 erschienenen Albums *Beyoncé* bildete der Auftritt den Höhe- und Schlusspunkt der MTV Video Music Awards: Vor dem überdimensionalen LED-Schriftzug »FEMINIST« erscheint die Sängerin darin in einem glitzernden, hautengen Body wie eine Silhouette, steht für wenige Sekunden allein mit festem, breitbeinigem Stand im Dunkel der Drehbühne vor hell aufleuchtenden, in sanften Nebel eingetauchten Lettern. Die visuelle Rhetorik, die Schrift- und Körperbild unmissverständlich in eins setzt, appelliert an die Identifikation der Pop-Ikone als Feministin (vgl. Abb. 1).



Abb. 1: Im Rahmen der VMAs 2014 deklariert sich Beyoncé performativ als Feministin (Screenshot des Videos »Beyoncé live Iconic Performance on August 24, 2014«, youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=6maPmEQIiQI>).

- 1 Vgl. Sara Ahmed, *The Promise of Happiness*, Durham/London: Duke University Press 2010.
- 2 Ein Mitschnitt der gesamten Performance ist über folgenden Link abrufbar: <https://www.youtube.com/watch?v=6maPmEQIiQI> (Zugriff: 05.02.2026).

Mit diesem bildpolitisch so eindeutigen wie wirkungsvollen Branding als Feministin – eine performative Behauptung, die sich allein schon durch das Erscheinen von Beyoncé's Körper vor dem Schriftzug als Vorgang der Verkörperung zu plausibilisieren schien – stilisierte sich die Künstlerin nicht nur zum hyperästhetisierten Signifikat eines leeren Signifikanten, der als marktförmig anschlussfähiger »popular feminism«³ allenfalls noch die Ware »Empowerment« anbot. Sondern die im Jahr 2014 bestbezahlte Frau im Musikbusiness⁴ verwandelte die von Sara Ahmed so bezeichnete, als disruptiv markierte »figure of the feminist kill-joy«⁵, »who gets in the way of the happiness of others«⁶, auch unverhohlen buchstäblich in das glücksversprechende Antlitz ihres eigenen begehrten Körpers. Dabei blieb strategisch in der Schwebelage, ob die Blackness des Popstars im Rahmen der multimedialen Inszenierungsstrategie den Einsatz dieser vorgeblich selbstermächtigenden Geste um eine intersektionale Differenzierung erweitern oder ob diese nicht umgekehrt von der global verkoppelten »Begehrtsmaschine«⁷ nach femininen Sexualkörpern verschluckt werden sollte und insofern mit bell hooks eher als verwertungsdynamisierende Kommodifizierung Schwarzer Weiblichkeit funktionierte.⁸

Die mediale Selbstkanonisierung als Feministin im Rahmen der VMAs erfolgt unterdessen nicht nur auf visueller Ebene, sondern beruft sich akustisch explizit auf eine intellektuelle Autorität. Musikalisch untermauert mit einem Ausschnitt aus dem Song *Superpower* ist die Stimme von

- 3 Vgl. Sarah Banet-Weiser, *Empowered: Popular Feminism and Popular Misogyny*, Durham/London: Duke University Press 2018.
- 4 »World's Highest-Paid Musicians 2014«, *forbes.com* 10.12.2014, <https://www.forbes.com/pictures/eeel45fdddi/the-worlds-30-highest-paid-musicians-of-2014/> (Zugriff: 05.02.2026). Seit Ende des Jahres 2025 ist Beyoncé zudem Milliardärin und gehört somit einem kleinen Kreis von fünf Musiker:innen dieser Kategorie an, vgl. Matt Graig, »Beyoncé ist Milliardärin«, *forbes.com* 30.12.2025, <https://www.forbes.at/artikel/beyonce-ist-milliardaerin> (Zugriff: 04.02.2026).
- 5 Ahmed, *Promise of Happiness*, S. 38.
- 6 Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2014 [2004], S. 224.
- 7 Vgl. das Konzept der Wunschmaschine (frz. *machine désirante*) bei Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.
- 8 Vgl. die kapitalismuskritische Auseinandersetzung von bell hooks mit Beyoncé's Suggestion von *black female empowerment* in ihrem Album *Lemonade*. bell hooks, »Moving Beyond Pain«. Blogpost am 09. Mai 2016, *bell hooks Institute*, <http://www.bellhooksinstitute.com/blog/2016/5/9/moving-beyond-pain>, abrufbar über: <https://pdfcoffee.com/moving-pdf-free.html> (Zugriff: 05.02.2026).

Chimamanda Ngozi Adichie zu hören, die über Prinzipien der Ungleichheit in der Erziehung von Mädchen und Buben spricht. Es handelt sich um einen kompilierten O-Ton aus dem zu diesem Zeitpunkt schon millionenfach aufgerufenen, von Beyoncé bereits für ihren Song *Flawless* gesampelten TED-Talk »We Should All Be Feminists« der nigerianischen Schriftstellerin aus dem Jahr 2012. Chimamanda Ngozi Adichies Aussage mündet in eine universelle Definition des Feminismus, die Beyoncé im Rahmen der Performance mit ihrem eigenen Körper beglaubigt: »Feminist: a person who believes in the social, political and economic equality of the sexes.«⁹

Die Sängerin etabliert durch das Zitat Adichies einen greifbaren inhaltlichen Referenzrahmen für ihre Positionierung als Feministin. Bemerkenswert ist diese Selbsteinordnung allein schon innerhalb des dramaturgischen Gefüges der Show. So folgt das Bekenntnis unmittelbar auf eine Abfolge von Songs, die sexuelle Verfügbarkeit als autonome Akte der Begierde maskieren: In der Nummer *Drunk in Love*, die das schwüle Ambiente einer lustvollen Nacht unter Alkoholeinfluss mit sexuellen Metaphern unterfüttert (»drinkin' watermelon«, »riding with my surfboard«), lenkt die Kamera zu den Worten »Baby, I want you« den Blick auf die sich langsam spreizenden Beine der Sängerin. Die Zurschaustellung sexueller Bereitschaft ist eingelassen in ein die Obszönität gleichsam steigerndes wie in technische Perfektion transzendierendes choreografisches Environment von golden schimmernden, nackten Beinen eines gesichtslosen Tänzerinnenensembles. In der darauffolgenden Slow Jam Nummer *Rocket* exemplifiziert Beyoncé in einem schwach beleuchteten Solo den Text »You rock hard, I rock steady« als smoothes sexuelles Bewegungsspiel mit einem Stuhl, das erotisierende Tanzcodes von Burlesque- und Chair-Dance-Ästhetiken evoziert, bevor mit *Partition* die Message »Take all of me, I just wanna be the girl you like« zu Subbass-Sounds in einem Ensemble-Pole-dance mit entsprechend pornografisch aufgeladener, aggressiver Lichtregie »in your face« erfolgt.

Eindringlicher noch als die musikalisch-visuell ambivalente, extensive Thematisierung von weiblicher sexueller Lust, in der die SelbstdeklARATION als Feministin in popfeministischer Manier mit dem Schauwert

- 9 Chimamanda Ngozi Adichie, »We Should All Be Feminists«, *TEDxEuston* Dezember 2012, https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_we_should_all_be_feminists/transcript (Zugriff: 05.02.2026). Die im Rahmen der VMA's zitierten Passagen sind folgende: »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 would threaten the man.‹ [...] We teach girls that they cannot be sexual beings in the way that boys are. [...] ›Feminist: a person who believes in the social, political and economic equality of the sexes.‹«

weiblicher Laszivität zusammenfällt, ist allerdings das akustisch-atmosphärische Resonanzverhältnis, in das Beyoncé mit der Schriftstellerin tritt. Mit dem auf Ikonizität kalkulierten Standbild Beyónces zu Adichies Stimme, in der die Selbstpräsenz der Trägerin – mit Derrida die Suggestion von »absolute[r] Nähe [...] zum Sein, [...] zur Idealität des Sinns«¹⁰ – mitschwingt, transzendiert die pure Botschaft in die »intensive Umgebung«¹¹ eines sinnlich und intellektuellen, von partikularen Perspektiven losgelösten, totalen Feminismus. Wo die notorisch misstrauische Figur der feministischen »affect alien«¹² das affektiv geteilte, relationale Gefüge gegenseitigen Einverständnisses durch ihre Weigerung, »to share an orientation toward certain things as being good«¹³ stört, stiftet der Popstar durch die Interaktion mit der körperlosen Stimme Adichies eine atmosphärisch ergossene Allianz.

Die Inversion des Stereotyps der feministischen Spielverderberin in das »happy object« der funkelnden, kraftvollen und für Universalität einstehenden Schwarzen Powerfrau Beyoncé, das eine nunmehr attraktive Atmosphäre des Feminismus verströmt, erfolgt dabei ganz im Sinne der von neoliberaler Gefühlsökonomie absorbierten Logik relationaler ästhetischer Ökologien, für die der Begriff der »Resonanz« als wechselseitiges Mitschwingen zwischen Subjekten und Umwelten konstitutiv ist: Deziert nicht als vernunftgeleitete »disjunction of subject and object«, sondern als »conjunction« von Schwingungen, die »adjacency, sympathy«¹⁴ kreiert, kuratiert Beyoncé ihr »atmospheric attunement«¹⁵ in ein von Misstönen bereinigtes feministisches Ambiente, das die »amplification« des harmonischen Miteinanders in einer Welt vermeintlicher Gleichberechtigung bewerkstelligt.

Mit anderen Worten: Die neoliberale Formel des Empowerments als störungsfreies Mitschwingen geht aus der depolitisierten Atmosphäre von Einverständnis hervor. Empowerment zeigt sich hier in paradigmatischer Weise als politisches Korrelat zur sonischen Metapher der Resonanz –, zu jener Resonanz, die auch das Prinzip hinter der Verstärkungslogik auf Social Media ist. Mit der Musikwissenschaftlerin Robin James ist Resonanz nämlich nicht nur ein qualitatives, sondern vor allem auch

10 Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 25.

11 Vgl. Johanna Zorn (Hg.), *Intensive Umgebungen. Zu environmentalen Gefügen ästhetischer Erfahrung*, Themenheft in *Forum Modernes Theater* 1 (2023/34).

12 Ahmed, *Promise of Happiness*, S. 39.

13 Ebd.

14 Veit Erlmann, *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*, New York: Zone Books 2010, S. 10.

15 Paul Roquet, *Ambient Media. Japanese Atmospheres of Self*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2016, S. 8.

ein quantitatives Prinzip, das auftritt, wenn »frequency patterns align and amplify one another«¹⁶.

Postdigitale Amplifikation

Das Resonanzprinzip, das sich zeitgenössische Mustererkennungsverfahren und Verstärkungslogiken, sei es die Biopolitik der Statistik oder die plattformtypische Teilungsmaschinerie des Viralisierung, zu eigen machen, wirkt dabei auf idiosynkratische Weise. Der Sinn von Resonanz besteht weniger in seinem Mitteilungscharakter als vielmehr in seinem Intensivierungsvermögen, seiner »amplification«. »Feminismus ist, weil ich ihn verkörpere«, scheint Beyoncé ihren Fans in diesem Sinn mitzuteilen und sie aufzufordern, an dieser Behauptung digital zu partizipieren, d.h. in plattformkapitalistischem Wording: den Content zu teilen. Dieser ästhetisch so flache wie politisch ausgehöhlte Informationsgehalt, der aus Beyoncé's »exzessive[r] Form der Anähnlichung«¹⁷ an die glatte Oberfläche eines postdigital resonanzfähigen Konzepts von Feminismus erging, bildete seinerseits die Voraussetzung für dessen geglückte Meme-fication. Die adaptive Qualität des Contents bestand schließlich in der affekt- und medientheoretisch nahezu lehrbuchtauglichen Akkumulations- und Zirkulationsfähigkeit des in ein »social good«¹⁸ umgewidmeten, an die Persona der Künstlerin gebundenen, global resonanzfähigen »visuellen Netzfeminismus«¹⁹, der millionenfach auf Social Media Plattformen geteilt wurde.

Es mag naheliegend erscheinen, dass eine der weitreichen- und ein-kommensstärksten Medienstars unserer Zeit in der beschriebenen Weise die Mechanismen der plattformgetriebenen Verschiebung weg von einer diskursiven Position hin zu einer auf sofortige Weiterverarbeitung optimierten, affektiven Signatur von »Feminismus« beherrscht, indem sie Bilder kreiert, die nur mehr das algorithmische Rohmaterial für deren Quantifizierung als Screenshot, GIF oder Sharepic bereitstellt. Beachtenswert ist allerdings der spezifische Modus, mit dem Beyoncé in ihrer VMA-Performance ein postdigital anschlussfähiges Instrument von Resonanz auf unterschiedlichen Ebenen einsetzt, um auf diese Weise ihre

16 Robin James, *The Sonic Episteme. Acoustic Resonance, Neoliberalism, and Biopolitics*, Durham/London: Duke University Press 2019, S. 7.

17 Maria Muhle, »Ein Skulptur-Photographie oder besser eine Teleplastik«. Mimesen zwischen Natur und Kultur bei Caillois«, in: Friedrich Balke/Eli-sa Linseisen (Hg.), *Mimesis Expanded. Die Ausweitung der mimetischen Zone*, Paderborn: Brill Fink 2022, S. 53–69, hier S. 53.

18 Ahmed, *Promise of Happiness*, S. 41.

19 Annekathrin Kohout, *Netzfeminismus*, Berlin: Klaus Wagenbach 2019, S. 17.

multiple relationale Verflochtenheit zu amplifizieren. Denn im Rahmen der Show tritt Beyoncé nicht nur als sexy Feministin auf, sondern verkörpert darüber hinaus ebenso die Rollen der liebenden und berührbaren Mutter und Ehefrau und zeigt sich überdies als emotional ansprechbarer und durchlässiger, auf den Zuspruch ihrer Fans angewiesenen Popstar. Das Konzeptalbum *Beyoncé*, das der Auftritt im Schnelldurchgang vollständig präsentiert, gibt diese Stoßrichtung bereits vor. Es handelt sich um eines der ersten Major-Label-Projekte, das als kohärentes Visual Album nicht nur eine Sammlung von Videos präsentiert, sondern ein multimediales und -modales Gesamtkunstwerk darstellt, in dem Sound, Bild, Design, Körper und Bewegung zu einer autobiografischen Selbstexploration verschränkt sind. Vom Schönheitsdruck in der Showbranche über das Bekenntnis zum Feminismus bis hin zur Erfüllung als Mutter und Ehefrau erzählt das Album nichts anderes als die Entwicklungsgeschichte ihrer Protagonistin Beyoncé.

Vor diesem Hintergrund wird die MTV-Show als für den postdigitalen Raum symptomatischer Fall einer affektiven Verdichtung von Beziehungsgefügen lesbar: Die Vermittlung von (repräsentations)politischen Schlüsselkonzepten wird in eine atmosphärische, resonierende Synchronisation von Ich-Bezügen verlagert. Die dramaturgisch konstellative Lektüre veranschaulicht, wie Beyoncé im Rahmen der VMAs die reziproke Figur der Resonanz auf paradigmatische Weise in die rhetorische Formel für eine Ego-Performance umwandelt und so die Relationalität zur bloßen Hintergrundumgebung, zum Background ihres Solipsismus degradiert.

Ästhetik der Bindung

»Welcome to my world« – mit dem Ausrufezeichen der Selbstthematization eröffnet die Sängerin ihre Show, an deren Ende ihr Ehemann Jay Z, die gemeinsame Tochter Blue Ivy im Arm, der »greatest living entertainer Beyoncé« den Michael Jackson Video Vanguard Award überreichen wird. Diese dramaturgische Klammer rahmt den gesamten Auftritt als eine privat aufgeladene Ich-Sphäre. Im kitschig-anrührenden Resonanzraum der Familienkonstellation – Mutter, Vater, Kind – perfektioniert sich die »öffentliche Einsamkeit«²⁰, d. h. das schauspielerische Vermögen, in der Öffentlichkeit privat zu erscheinen und das Umfeld dadurch an der höheren Wahrheit von Innerlichkeit teilhaben zu lassen. Seine Berührungsfähigkeit entfaltet der Moment offenkundig,

20 Konstantin Stanislawskij, *Die Arbeit des Schauspielers sich selbst: Tagebuch eines Schülers*, Bd. 1: *Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens*, Westberlin: Das europäische Buch 1988, S. 102.

weil Beyoncé ihre Rezipient:innen an ihrer Rührung teilhaben lässt. Die Suggestion von Intimität²¹ wird in der online verfügbaren Aufnahme der Show im Gegenschnitt auf die im Publikum sitzenden Jay Z, Blue Ivy sowie die ehemalige, nun schwangere Bandkollegin Kelly Rowland zusätzlich intensiviert – die sichtbare emotionale Bewegtheit im Blick auf Ehefrau, Mutter und Freundin bildet das affektive Interface, an das auch ich als Rezipientin meine Gefühle andocken und so der auralischen Bühnenfigur näher kommen kann. Folgerichtig ist die erste Adresse von Beyoncés Dank- und Liebesbekundung ihre Familie, bevor sie den intimen Bezugsrahmen öffnet, um auch die Fans in ihren unmittelbaren emotionalen Nahraum zu integrieren. Das strategische Ansteckungspotenzial dieser öffentlich geteilten Privatisierung bildet die Klimax einer geschickt gebauten, auf Affektdynamisierung angelegten Dramaturgie. Von eher generischen Themen wie sexuellem Empowerment, dem Druck durch auferlegte Schönheitsideale und weiblicher Selbstbestimmung steuert der Abend mit den beiden letzten Songs auf eine Performanz von beziehungsbezogener Emotionalität als Mutter und Ehefrau zu, die erneut auf dem szenischen Arrangement eines Resonanzgeschehens beruht.

Mit der Ballade *Blue* präsentiert Beyoncé eine musikalische Liebeserklärung an ihre Tochter. Die postdigitale Verwertung von Mutterschaft, die unter Hashtags wie #motherhood, #mamaleben oder #momlife seit Jahren hohen Traffic generiert, bildet auch ein Subgenre in Beyoncés Œuvre. So erfolgte die Ankündigung ihrer ersten Schwangerschaft im Jahr 2011, indem sie am Ende ihres Auftritts bei den MTV Music Awards ihr Sakko öffnete und sich glücklich lächelnd ihren Bauch rieb. Als sie im Jahr 2017 zum zweiten Mal schwanger war, agierte sie im Rahmen der Grammy Awards wiederum als synkretistische, schwangere Muttergottes und erklärte ihren Körper im physischen Beisein ihrer Mutter und der holografischen Präsenz ihrer Tochter Blue Ivy zum Zeugnis einer »mütterliche[n] Genealogie«.²² Im Rahmen der VMAs steht sie als Mutter nunmehr allein mit dem Rücken zum Publikum auf der Bühne und betrachtet auf einem überdimensionalen Screen innige Szenen zwischen ihr und ihrer Tochter. Die von der Sängerin mehrfach wiederholte zentrale Textzeile »Hold on to me« wird von der medial konservierten, kindlichen Stimme Blue Iveys erwidert. Das Publikum antwortet mit enthusiastischem Jubel auf

21 Vgl. hierzu Chris Rojek, *Presumed Intimacy. Para-social Relationships in Media, Society and Celebrity Culture*, Cambridge: Polity Press 2016.

22 Stephanie Heimgartner, »Ründe Göttinnen: Affektiver Populismus und die Inszenierung des mütterlichen Körpers«, in: Marina Fleck/Tobias Hirschmüller/Thomas Hoffmann (Hg.), *Populismus – Kontroversen und Perspektiven. Ein wissenschaftliches Gesprächsangebot*, München: AVM 2020, S. 207–228, hier S. 221.

die »Pathosformel Mutterschaft«²³, die durch die Inszenierung des Blicks Beyoncé auf die filmischen Zeugnisse dieser Verbindung und die mit den Rufen »Mommy, Mommy, Mommy« versehene Antwort Blue Ivys zu einem doppelten Resonanzgeschehen wird. Als emotionaler Höhepunkt gestaltet, bildet dieser Moment schließlich die Brücke zur finalen Interaktion mit dem Publikum. Das eigentlich an ihren Mann Jay Z gerichtete letzte Liebeslied XO widmet Beyoncé ihren Fans, adressiert diese als Bedingung ihrer Existenz und fordert sie zur Response auf ihren Gesang auf.

Durch das exzessive Staging von Resonanzmomenten etabliert die Show eine Ästhetik der Bindung, die die Stimme in unterschiedlichen Konstellationen als antwortendes Medium ins Zentrum stellt: Die Stimme Adichies befestigt die politische Message, die Stimmen Blue Ivys und Jay Z's beglaubigen die Liebe der Mutter und Ehefrau, die Stimmen der Fans fungieren als multiplizierte Bestätigungen des Star-Seins. So liefert das Ende der Performance zuletzt die sichtbare Erfüllung des zu Beginn formulierten Wunsches »I want to be happy«, mit dem die Stimme Beyoncé aus dem Videoclip zu *Pretty Hurts* die Frage: »What is your aspiration in life?« beantwortet.

Insgesamt arbeitet die Performance strategisch darauf zu, alles – Familie, Publikum, politische Message, technische Medien – als unmittelbare Umgebung Beyoncé zu konstellieren. Wo keine Distanz mehr zwischen den verschiedenen Figuren der öffentlichen Persona steht – zwischen Feministin, kapitalistischer Unternehmerin, Mutter, Sexobjekt, Ehefrau, kontrollierender Geschäftsfrau –, die es zu überbrücken gilt, wo also keine Vermittlung zwischen Ambivalenzen und Diskrepanzen mehr erfolgt, konsolidiert sich der von der Literaturwissenschaftlerin Anna Kornbluh beschriebene »Style der Immediacy«²⁴ – ein ästhetischer Modus der scheinbaren Unmittelbarkeit, in dem die tautologische Aussage »Es ist, was es ist« nichtsdestoweniger das Resultat höchster Vermittlung und Konstruktion ist.

Diese kuratierte Unmittelbarkeit verweist auf ein grundlegendes Strukturprinzip von Beyoncé's Performanz: Resonanz wird konsequent zur Ich-Verstärkung. Politische Anrufungen dienen nicht der Öffnung sozialer Beziehungen, sondern werden in den affektiven Nahraum der eigenen Selbstthematisierung integriert. Aus Resonanz wird so eine Form environmentaler Selbstresonanz, in der die Welt antwortet, weil sie zuvor schon in das Ich eingeschrieben wurde.

23 Gabriele Dietze, »Pathosformel Mutterschaft. Amy Coney Barrett wird Verfassungsrichterin«, *GAAAP – THE BLOG* 22.10.2020, <https://zfmedienwissenschaft.de/online/gender-blog/pathosformel-mutterschaft> (Zugriff: 05.02.2026).

24 Vgl. Anna Kornbluh, *Immediacy, Or, The Style of Too Late Capitalism*, London/New York: Verso 2023.

Gerade darin liegt die Funktionsweise des Styles der Immediacy, mit dem Beyoncé ihre unterschiedlichen Rollen zu einem geschlossenen Glücksobjekt homogenisiert und als beispielhafte Star-Figur ihrer Zeit erscheint. Das politische Statement – hier in der semantisch ungebrochenen Kette der Feministin-als-Mutter-als-Ehefrau-als-Popstar-als-etc. – funktionalisiert die Figur der Resonanz und akkumuliert sozialen Wert, entfaltet seine globale Anschlussfähigkeit aber gerade durch den Umstand, dass es sich als diskursive Position auslöscht und dadurch offen für affektive Anknüpfungen bleibt.

Everything is Environment

Dass mit der environmentalen Selbstresonanz vor allem dort eine Depolitisierung einhergeht, wo Politik behauptet wird, verdeutlicht abschließend ein weiteres exemplarisches Beispiel. Unter dem Brand »The Carters« veröffentlichte Beyoncé gemeinsam mit Jay Z im Jahr 2018 das vielbeachtete Musikvideo *APESHIT*. Zu kühlem, energetischem Trap-sound umkreist das Paar singend und rappend die Themen Erfolg, Reichtum und kulturelle Macht. Die offensiven Prahlgesten und die Überbietungsrhetorik der Lyrics übersetzt das Video, indem es die Carters mit erkennbaren Statussymbolen wie Designerlabels und Schmuck selbstbewusst im Louvre vor ikonischen Werken der europäischen Kunstgeschichte inszeniert. Das Video konfrontiert das Museum als Inbild westlicher Kanonisierung von Kunst, Herrschaft und kolonialer Wissensordnung mit der lebendigen Präsenz Schwarzer Körper. Die performative Aneignung des *weißen* Kunstraums erfolgt sowohl durch lebendige Skulpturen, die Beyoncé und ihre Tänzerinnen darstellen, als auch durch die Konfrontation monumentaler Gemälde europäischer Kunstgeschichte mit Schwarzen tanzenden Körpern. Die Bildsprache verkehrt die übliche Blickordnung: Als souveräne und vor allem lebendige Instanzen kommentieren die Schwarzen Körper deren europäisch-kunstgeschichtliche Bildunfähigkeit und setzen sich in actu an die Stelle von Rassifizierung und Unsichtbarkeit. So wird der Louvre zum Schauplatz eines postkolonialen Reclaimings, dessen Outcome nicht Destruktion, sondern die symbolische Umschrift und Neubesetzung ist.

Allerdings lässt sich im Sinne des postdigital vermarkteten Gesamtkonzepts der autobiografische Kontext dieses Musikvideos nicht aus der Rechnung nehmen. Dieser besteht in der künstlerisch verarbeiteten Ehekrise der Carters, deren Bewältigung auch im programmatischen Albumtitel *Everything Is Love*, aus der das Singlerelease *APESHIT* stammt, angezeigt ist. Obwohl die zentrale Zeile »I can't believe we made it (This is what we made, made)« geschickt mit der Doppeldeutigkeit von repräsentationspolitischem und persönlichem Einsatz spielt, so scheint die

vielfach als Schwarze Intervention in die *weiße* Kunstinstitution gelesene Inbesitznahme des Louvre vor diesem Hintergrund doch in erster Linie der performativen Selbstvergewisserung des Power-Couples zuzuarbeiten, das seine persönliche Erfolgsgeschichte monumentalisiert. Damit fügt sich *APESHIT* in jenes Muster einer environmentalen Selbstresonanz, mit dem Beyoncé politische Aussagen für ihre Selbstbefestigung instrumentalisiert. Das Setting des Louvre, die Kunstwerke, die Tänzer:innen, ja selbst die politische Aufladung des Raums fungieren (auch) als Resonanzflächen, die das Paar affirmativ vergrößern.

Dass Beyoncé in *APESHIT* das Gravitationszentrum ihres Kosmos bleibt, in dem sich das vorgeblich resonierende Geschehen als rhetorische Behauptung demaskiert, wird auf der Ebene der körperlichen Performanz sichtbar und schließt den Kreis zu ihrer Performance im Rahmen der VMAs. In beiden Fällen erfolgt eine Depolitisierung durch die konkrete körperliche, räumliche Konstellation, in die Beyoncé mit ihren Tänzerinnen tritt. Sowohl die Binnenrelation des Videos *APESHIT* als auch die Performance im Rahmen der Video Music Awards reproduziert jene Logik der Ausbeutung und Unterdrückung, die der Song bzw. Live-Auftritt zu kritisieren vorgeben. Hier wie dort fungieren die Körper von Tänzerinnen als chorische, gesichtslose Masse. Die Raumordnung produziert dadurch ein Gefüge von Macht, das Queen B – die Bienenkönigin – als Zentrum eines klar hierarchisierten Gefüges herauschält. Die Tänzerinnen erscheinen als Arbeitskörper, auf deren Rücken sich Beyónces Singularität in Szene setzt. Was in *APESHIT* als Black Empowerment codiert und bei den Video Music Awards in die Behauptung feministischer Solidarität eingebettet ist, folgt derselben performativen Logik: Körper werden als Umgebung für Beyónces Selbstentwurf kommodifiziert. An der Diskrepanz zwischen politisch aufgeladener Relationierung und der privatisierten, solipsistischen Struktur ihrer Ich-Performance zeigt sich die Umwandlung von Resonanz in eine Atmosphäre der Selbstaffizierung auf doppelte Weise: Wie die politischen Motive zum Environment, so werden die Tänzerinnen zum depersonalisierten Background (vgl. Abb. 2 und Abb. 3). In dieser ambientalen Verwertung von Körpern kippt das Versprechen auf Empowerment bildlich in die Vergrößerung des einen und einzigen Star-Ichs. Wer das Attunement an den ›Style der Immediacy‹ sucht, wird selbst zur Umgebung, die ihre »#GIRLBOSS«²⁵ strahlen lässt.

25 Vgl. Sophia Amoruso, *#GIRLBOSS. Wie ich aus einem Ebay-Shop das Fashionimperium Nasty Gal erschuf*, München: Redline 2015.



Abb. 2: Beyoncé und Jay Z performen ihre Erhabenheit im lebendigen Museum (Screenshot des Videos »The Carters – Apeshit«, youtube.com 16.06.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=kbMqWXnpXcA> (Zugriff: 01.03.2026))



Abb. 3: Beyoncé performt im lebendigen Environment aus zu sexuellen Intensivierungsinstrumenten depersonalisierten Tänzerinnen (Screenshot des Videos »Beyoncé live Iconic Performance on August 24, 2014«, youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=6maPmEQliQI> (Zugriff: 01.03.2026))