

„The Day Beyoncé Turned Black“

Visualisierungen von Protestkultur im Musikvideo

Johanna Marie Engemann

Musikvideos sind popkulturelle Konsumprodukte, haben aber zugleich schon immer Grenzen überschritten und Kontroversen ausgelöst. Die Videos zu Beyoncé's *Formation* sowie Kendrick Lamars *Alright* werfen die Frage auf, wie Musikvideos aktuelle Protestkulturen darstellen und bereichern können.

Mit dem Sketch *The Day Beyoncé Turned Black* parodierte die amerikanische Show *Saturday Night Live* die Reaktionen eines weißen Publikums auf die überraschende Veröffentlichung von Beyoncé's Musikvideo *Formation*.¹ Der Sketch thematisiert Rassismus und Rassifizierung, ebenso wie eine weiße Konsument:innenkultur. Ein weißes Publikum kann nicht aushalten, dass „ihre“ Beyoncé „auf einmal“ Schwarz ist, erst recht nicht in Paarung mit ihrem Frauen sein, Chaos bricht aus. Neben *race* kommen hier also auch Fragen des *gendering* zum Tragen.

In Zusammenhang mit dem seit 2013 als *Black Lives Matter* bezeichneten erneuten Widerstand gegen strukturellen Rassismus und Polizeigewalt in Amerika, lässt sich auch ein Zuwachs an politisierten Musikvideos feststellen. Zugleich hat sich mit der Verschiebung vom klassischen Musikfernsehen zu Online-Plattformen wie YouTube das Format Musikvideo verändert: regulierten

die Gatekeeper der *heavy rotation* zuvor auf formaler Ebene wie auch bei, insbesondere expliziten, Inhalten, gibt es heute – trotz andauernder Debatten zu Zensur und Konformität – deutlich mehr Freiheiten.²

Anhand von Beyoncé's *Formation* (2016, R: Melina Matsoukas) und Kendrick Lamars *Alright* (2015, R: Colin Tilley and The Little Homies) zeige ich, wie Musikvideos Protestkultur visualisieren und bereichern. Dabei verstehe ich, in Bezug auf Alexander Weheliyes Konzept der „racializing assemblage“, die Videos als intrinsisch sowie in Bezug auf ihre Umgebung relational.³ Rassifizierte, sexualisierte und gegenderte Unterdrückung, wie auch die mit ihnen einhergehenden Praktiken eines Befreiungskampfes, werden so sichtbar.

Die Kulisse der Videos setzt Ort und Atmosphäre, sowohl Lamar als auch Beyoncé kehren hierfür zu ihren Wurzeln zurück: Die amerikanische Westküste beziehungsweise die Südstaaten.

Im Laufe von *Alright* folgen wir Lamar, der ein paar Meter über dem Boden schwebend durch die Straßen gleitet und von einem Laternenpfahl über den Straßen LAs zu uns rappt. Eine zweite narrative Ebene zeigt, wie Lamar mit seiner Crew in einem Auto durch die Nachbarschaft fährt und Geldscheine aus den Fenstern wirft.

Zwischengeschnitten sind diverse Szenen aus einer Nachbarschaft in einem (vor)städtischen Raum, markiert durch unter anderem Unterführungen, Asphalt und Graffiti. Zu sehen sind gewalttätige Auseinandersetzungen, wie auch tanzende Menschen und Häuser, vor denen sich

Schwarze Menschen begegnen und versammeln sowie mehrere Szenen mit spielenden Kindern.

Formation spiegelt auch auf visueller Ebene die komplizierte Beziehung der Südstaaten zu *Blackness* wider. Dafür nutzt Matsoukas mehrere Kulissen, die zeitgenössische mit historischen Situationen verknüpfen und traditionelle Machtdynamiken unterlaufen. Zu Beginn performt Beyoncé auf einem Polizeiwagen, mit dem sie folgend in den Fluten versinkt, zugleich erklingt ein Sample des New Orleaner Rappers und YouTubers Messy Mia. Damit wird sowohl auf das Staatsversagen nach Hurricane Katrina, von dem die Schwarze Bevölkerung überproportional betroffen war, wie auch auf die anhaltende Ermordung Schwarzer Menschen, hingewiesen. Mit Anleihen an die Architektur der *plantation houses* und die Mode der Südstaaten-Gotik beruft Matsoukas sich auch auf die Historie der Sklaverei im *antebellum south*. Die Besetzung der Kulisse durch Schwarze Personen ist ein visueller Akt der Aneignung und Rückforderung, eine Zelebration Schwarzen (Über-)Lebens in den Südstaaten wider den Umständen und eine, wenn auch nur fiktional mögliche, Umkehrung der Geschichtsschreibung.

Ähnlich wie bei Lamar sind auch in *Formation* Szenen zwischengeschnitten, die verschiedene Aspekte Schwarzer Kultur zeigen. Das dichte Gewebe an Referenzen ist hier hyperlokal, es bezieht sich spezifisch auf Louisiana und seine kreolische Kultur und inkludiert dabei auch queere Schwarze Perspektiven.

Bevor der Song *Alright* überhaupt beginnt vergehen im Video bereits nahezu zwei Minuten, in denen Lamar einen poetischen Monolog spricht,

begleitet von dem komplexen Gefüge an Bildern einer von BIPOC bevölkerten Nachbarschaft, in der Freude und Leid zugleich dargestellt werden, begleitet von einer immer anwesenden Polizei. Die letzte Szene dieser Sequenz zeigt, wie ein junger Schwarzer Mann brutal zu Boden geworfen wird und verhaftet werden soll. Er kann zunächst entkommen, die Kamera schneidet auf einen weißen Polizisten, der seine Waffe zückt, zielt und schießt. Cut.

Lamars Monolog thematisiert diese Konflikte, die sich auch in seinen inneren Kämpfen spiegeln: „But while my love once was fighting a continuous war back in the city, I was entering a new one: A war that was based on apartheid and discrimination”.

Dies offenbart sich auch in der folgenden, vielleicht subversivsten Szene des Videos: Während der Song beginnt, sitzt Lamar am Steuer eines Autos, gemeinsam mit Mitgliedern seiner *Black Hippy* Gruppe. Erst als die Kamera rausfährt, wird den Zuschauer:innen gewahr, dass das Auto nicht auf der Straße fährt, sondern von vier weißen Polizisten getragen wird. Sie sind sichtbar angestrengt von dieser Kraftaufgabe und so scheint es zunächst, als hätten Lamar und seine Crew hier die Übermacht und das Kommando über die Männer. Eine andere Lesart aber ist, dass die Polizisten das Auto mit den Rappern wegtragen, ohne dass diese sich dessen bewusst sind. Die Szene evoziert gleichzeitig ein Bild aus der Geschichte der Sklaverei, als Schwarze Sklav:innen ihre *masters* auf diese Art tragen mussten und erinnert an eine Beerdigung, das Auto der metaphorische Sarg der Männer, die von den Polizisten zu Grabe getra-

gen werden. Wer steuert hier wen? Die Antwort bleibt bewusst unklar.

Folgend wird das Verhältnis nochmals umgekehrt: Während der Chorus mit den Worten „*We gon' be Alright*“ erklingt, tanzen Kinder auf dem Dach eines verwaisten Polizeiautos. Ein ähnliches Bild findet sich mit Beyoncé's Performance auf dem Polizeiwagen in *Formation*. Bei beiden folgt ein symbolischer Märtyrerakt: Beyoncé versinkt mit dem Wagen, Lamar wird am Ende des Videos durch die mit Fingern gemimte Pistole eines weißen Polizisten erschossen. In *Alright* rahmen somit Sequenzen von Polizeigewalt das Video und das Lied selbst und entwickeln eine Umkehrung in der Bildlogik: Zu Beginn ist die reale Waffe zu sehen und sogar die Patrone, die aus ihr gefeuert wird, dann folgt aber ein harter Schnitt, die Konsequenzen bleiben unsichtbar. Am Ende des Videos ist die Situation umgedreht. Die ‚Waffe‘, die der Polizist zückt, wirkt erst wie ein Spielzeug, doch im nächsten Moment sehen wir die sehr realen Konsequenzen der Handlung. Lamar zeigt explizit rassistisch motivierte Polizeigewalt, in der er sich selbst auch als ein Opfer dieser zentriert, wenn auch in einem fiktionalen Szenario. Matsoukas schafft in *Formation* einen Bezug zur aktuellen *Black Lives Matter* Bewegung, indem sie einen kleinen Schwarzen Jungen zeigt, der vor einer dichten Reihe an Polizist:innen in Kampfausrüstung stehend die Hände erhebt, die Polizist:innen tun es ihm folgend gleich. Folgend fährt die Kamera über ein Graffiti, das sich „*Stop shooting us*“ liest.

Bei *Alright* als auch bei *Formation* taucht zudem *community* als Motiv in Form von Gruppierungen auf. In *Alright* performt eine Gruppe gesammelt

den Chorus. In *Formation* begeben sich in eben diese mehrere weiblich gelesene Tänzer:innen, die auch ein *Black Female Empowerment* stärken. Auch die zwischengeschnittenen Szenen in beiden Videos stellen Gemeinschaft dar, indem die Bandbreite an einzelnen Referenzen sich zu einer Assemblage an Ideen und Charakterisierungen zusammenfügt, die sich außerhalb eines weißen Blickregimes bewegt, und neue Assoziationen und Relationen schafft. Weheliyes Theorie der *racializing assemblage* legt, in Kontrast zu Foucaults und Agambens Biopolitiken, einen Fokus auf Momente der Hoffnung, in Räumen und für Personen, denen volles menschliches Leben oftmals abgesprochen wird: „They represent alternative critical, political and poetic assemblages that are often hushed.“⁴ Beide Videos repräsentieren diese Räume. Protest liegt dabei in beider Art gezeigter Bilder – Freude und Schmerz, Gewalt und Resilienz. Sie sagen: Wir sind unterdrückt, bedroht und DENNOCH blühen wir auf, sind stark, voller Lebensfreude und *Black Excellence*. Paradigmatisch hierfür steht die allerletzte Szene in Kendrick Lamars *Alright*. Nachdem der Musiker erschossen wurde und zu Boden gefallen ist, folgt eine Ablende. Doch auf das Schwarzbild folgt überraschend noch eine letzte Szene. Der am Boden liegende Lamar öffnet die Augen wieder und lächelt verschmitzt in die Kamera.

Formation und *Alright* zeigen exemplarisch, welche Bildtypen sich in Musikvideos, die sich mit rassistischer Polizeigewalt beschäftigen, wiederholen, aber auch wie sie variieren. Dabei vermischen sich persönliche Biografien mit einem kollektiven, intergenerationalen Trauma. Musikvi-

deos haben einen schnellen Schnitt und eine hohe Dichte an Bildmaterial, mit dem sie eine Bandbreite an Referenzen und Emotionen hervorrufen, die in der Verstrickung von Text, Bild und Ton eine besondere Wirkmacht entfalten.

Der SNL Sketch verdeutlicht Popkultur als einen Ort der Kommodifizierung und Vermarktung und macht zugleich sichtbar, wie „Formation“ diesen zumindest teils durchbricht. Stuart Hall beschreibt die Sichtbarkeit von Ethnizität in Popkultur, als ein Spiel mit (Un)sichtbarkeit.⁵ Diese Beschreibung ist auch heute noch sehr treffend. Persönlichkeiten wie Beyoncé tragen schon lange die amerikanische Popkultur auf ihren Schultern, doch ihr Schwarz- und Frau-Sein wird ihr dabei zu Gunsten eines weißen, möglichst ungestörten Konsumbedürfnisses, abgesprochen. Bei Schwarzen Rappern wiederum wird Hautfarbe thematisiert, um rassistische Stereotype zu stärken und konsumierbar zu machen. Statt dies hinzunehmen, entwerfen Künstler:innen und Regisseur:innen hier eigene Bildwelten, die eine heterogenere und zugleich spezifischere Perspektive auf Schwarze Identitäten eröffnen. Dennoch verbleiben sie in einem System der Aufmerksamkeitsökonomie, die durch Algorithmen und „Hype-Cycles“ im Internet noch verstärkt werden. Vermutlich wäre es für eine Schwarze Künstlerin wie Beyoncé vor zehn Jahren noch undenkbar gewesen, ein Video wie *Formation* zu veröffentlichen. Hall schreibt, dass Popkultur kein kulturelles Nullsummenspiel ist. Vielmehr geht es darum, die Machtbalance zu verschieben.⁶ Die Disziplin Kunstgeschichte muss nun noch seiner Aufforderung nachkom-

men, die Dichotomie zwischen Hoch- und Popkultur auszulösen, damit wir – mit Weheliye – besser in Relationen und weniger in Hierarchien denken können.

Johanna Marie Engemann studierte Kunstgeschichte sowie Publizistik und Kommunikationswissenschaft an der Freien Universität Berlin, wo sie zurzeit ihren Master in Kunstgeschichte im globalen Kontext mit Schwerpunkt Europa und Amerika abschließt. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich feministischer Kunstgeschichte und Performancekunst sowie Fragen von critical whiteness. Sie ist Mitbegründerin und Redakteurin von re:visions.

¹ Saturday Night Live: *The Day Beyoncé Turned Black*, Season 41, 2016, abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=ociMBfkDG1w>.

² Vernallis, Carol: *Music Video's Second Aesthetic?*, in: John Richardson et al. (Hrsg.): *Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, Oxford 2013, DOI:10.1093/oxfordhb/9780199733866.013.0016.

³ Weheliye, Alexander G.: *Habeas Viscus. Racializing Assemblages, Biopolitics, And Black Feminist Theories of the Human*, Durham and London 2014.

⁴ Weheliye, S. 12.

⁵ Hall Stuart, *What is this 'Black' in Black Popular Culture?*, in: *Social Justice*, vol. 20, no. 1/2 (51-52), 1993, S. 104–114.

⁶ Ebd.