

Laura Laabs

Fake It Till You Make It? Künstlichkeit, Konstruktion und Realness in Paris Is Burning

2020

<https://doi.org/10.25969/mediarep/22503>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Laabs, Laura: Fake It Till You Make It? Künstlichkeit, Konstruktion und Realness in Paris Is Burning. In: *Medienobservationen*. Fake (2020). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/22503>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://www.medienobservationen.de/2020/0412-laabs/>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Laura Laabs

Fake It Till You Make It? Künstlichkeit, Konstruktion und *Realness* in *Paris Is Burning*

Jennie Livingstons Dokumentarfilm Paris Is Burning von 1990 ist seit knapp 30 Jahren ein fester Bezugspunkt der Gender und Queer Studies wie der Filmwissenschaft. Noch immer erweist er sich als produktiv für die Diskussion über Konstruktion und Artifizialität, denn er bringt als Dokumentarfilm über die Drag-Szene im New York der 1980er Jahre sowohl Aspekte der Geschlechterkonstruktion als auch Fragen zur Konstruiertheit bzw. Authentizität des Dokumentarfilms zusammen. Während Paris Is Burning die Konstruiertheit von Geschlechter- und Klassennormen thematisch vor Augen führt, scheint im Zusammenspiel von Inhalt und Form allerdings insofern ein Widerspruch eingelagert zu sein, als letztere hegemoniale Normen unkritisch zu übernehmen scheint.

Der 1990 erschienene Dokumentarfilm *Paris Is Burning* von Regisseurin Jennie Livingston ist insbesondere aufgrund der Analyse und Kritik einiger Aspekte dieses Films durch die Gendertheoretikerin Judith Butler wie auch die Kulturwissenschaftlerin und Filmkritikerin bell hooks innerhalb kurzer Zeit nach seiner Veröffentlichung in der Forschung kanonisch geworden. An dieser Stelle sollen jedoch nicht etwa die Thesen nachgezeichnet oder diskutiert werden, die insbesondere hooks¹ und Butler² anhand von *Paris Is Burning* erarbeitet und besprochen haben. Betrachtet werden sollen vielmehr zwei Ebenen dieses Films – die Ebene der Form sowie die Ebene des Inhalts – um Schnittstellen und Widersprüche aufzuzeigen.

Paris Is Burning nimmt sich die Ballroom-Subkultur im New York Mitte/Ende der 1980er Jahre zum Gegenstand. Den überwiegenden Großteil des Films machen zum einen Aufnahmen der sogenannten Bälle aus, und zum anderen Interviewszenen mit den Protagonist*innen und

¹ Vgl.: bell hooks: *Black Looks. Race and Representation*. Boston 1992, S. 145–156.

² Vgl.: insb. Judith Butler: *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of ‚Sex‘*. New York u.a. 1993, S. 121–140.

Communitymitgliedern, die den Aufnahmen der Bälle häufig erklärend zur Seite stehen.

Zunächst einige Vorbemerkungen zum Begriff der ‚Ballroom‘-Szene. Unter dem Begriff Ballroom-Kultur wird eine Subkultur verstanden, die ihren Ursprung in der Community homosexueller Männer und trans Frauen of Colour, also insbesondere afro- und lateinamerikanischer Menschen, hat. ‚Bälle‘ sind kompetitive Veranstaltungen, in denen die Beteiligten in verschiedenen Kategorien wie auf einem Laufsteg in Drag gegeneinander angetreten. Bei den Performances, wie sie in *Paris Is Burning* gezeigt werden, spielt nicht nur Drag im umgangssprachlich geläufigen Sinne der Performance von Geschlecht eine Rolle, sondern beispielsweise auch dezidiert solche Performances, die auf Status bzw. Klasse abzielen.³

Obwohl Trennschärfe bei einer Unterscheidung von Form und Inhalt nicht immer gegeben ist, wird nun zunächst eine solche Trennung so klar wie möglich durchgeführt, um die bereits angesprochenen Widersprüche im Anschluss aufzeigen zu können. Zunächst einige Bemerkungen zum Inhalt und zu dem, *was* der Film zeigt.

Zwischen den Ballroom-Aufnahmen und den Interviews werden immer wieder Texttafeln eingeblendet, die szenespezifische Begriffe und auch Namen einzelner Personen ähnlich wie Lemmata in einem Lexikon oder Kapitelüberschriften einführen und die im Anschluss weiter erklärt, bebildert und veranschaulicht werden. Einer dieser Begriffe, der für diese Betrachtung besonders aufschlussreich scheint, ist der der *Realness* (Abb.1). Realness bezeichnet im Grunde eine Schnittstelle von Authentizität und Künstlichkeit und ist dabei so viel wie der Maßstab, an dem einige der Performances gemessen werden.⁴ Wenn sich die Performance von Attributen wie z.B. Äußerlichkeiten dem Ideal von ‚Echtheit‘ so weit annähert, dass sie nicht mehr als Performance gelesen werden kann, wird von ‚Realness‘ gesprochen. ‚Gelesen werden‘ meint hier im Übrigen nicht in erster Linie einen Begriff Butler’scher Provenienz.⁵ Das ‚Reading‘, wie es in *Paris Is Burning* erklärt und kontextualisiert wird, bezeichnet vielmehr vereinfacht gesagt die Praxis des Enttarnens einer Performance als solchen. Scheitert das Reading, wird von ‚Realness‘ gesprochen.

³ Vgl.: *Paris is Burning*. Regie von Jennie Livingston, Miramax 1990. Netflix, www.netflix.com/watch/60036691, hier ab 00:13:55. (19.03.2018).

⁴ Vgl.: Butler: *Bodies That Matter* (wie Anm. 2), S. 130.

⁵ Vgl.: ebd. S. 129–130.



Abb. 1: Texttafeln strukturieren den Film und führen spezifische Begriffe ein.⁶

Dennoch einige Bemerkungen zu Judith Butler und ihrem Konstruktionsbegriff: Stark vereinfachend und paraphrasierend gesprochen, gibt es nach Butler kein prädiskursives Subjekt, sondern vielmehr wirken auf das Subjekt stets diskursive Kräfte ein⁷, äußere Bestimmungen – beispielsweise Geschlechternormen –, wobei sich das Subjekt als solches erst dann konstituiert, wenn es für die Umwelt intelligibel, also lesbar ist.⁸ Es kommt zu permanenten Wiederholungen performativer Akte und (Selbst-)Stilisierungen.⁹ Die performative Umsetzung geschlechtlicher Normen, beispielsweise anhand von Kleidung, führen nach Butler nicht nur dazu, dass das Subjekt als vermeintlich eindeutig identifizierbares lesbar und handlungsmächtig wird, sondern auch dazu, dass die entsprechenden diskursiven Normen dabei gleichzeitig auch reproduziert und stabilisiert werden.¹⁰

⁶ *Paris Is Burning* (wie Anm. 3), 00:18:01.

⁷ Vgl.: Judith Butler: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York u.a. 1990, S. 2–3.

⁸ Vgl.: ebd. S. 16–18.

⁹ Vgl.: ebd. S. 33.

¹⁰ Vgl.: ebd. S. 32.

Ein Hauptaugenmerk an *Paris Is Burning* legt Butler auf das potenziell – aber nicht zwangsläufig – subversive Moment in der Wiederholung und Aneignung dieser Normen; ein Beispiel hierfür ist die Aneignung ursprünglich abwertend verwendeter Begriffe wie *queer*. Solche Wiederholungen bleiben nach Butler zwar ambivalent, weil sie nicht aus dem Diskurs herausgelöst verwendet werden können, vereinfacht gesagt, werden sie aber auch nicht ‚im Sinne des Erfinders‘ verwendet, sind also keine völlig treue Reproduktion.¹¹ An dieser Stelle bestünde nach Butler das Potenzial der Subversion.

Zurück zur Realness. Den Inszenierungen von u.a. Geschlecht und Status, wie sie im Film zu sehen sind, kann mit Judith Butler genau deswegen ein potenziell subversives Moment zugesprochen werden, weil sie die Konstruiertheit der auch die Zuschauer*innen bestimmenden Normen aufzeigen.¹² Drag Queen Dorian Corey ist in ihrer Erklärung Judith Butler hier recht nahe, wenn sie im bereits erwähnten Filmausschnitt¹³ auf den Zusammenhang zwischen Äußerlichkeiten und Sein hinweist, bzw. genauer: auf die Rückschlüsse, die aufgrund von Äußerlichkeiten auf das Sein anderer Menschen abgeleitet werden.¹⁴ Die Performances enttarnen solche Normen als eben nicht ‚natürlich‘ und unterlaufen sie damit nach Butler potenziell.¹⁵ Sie sind, wie der Begriff ‚Ballroom‘ bereits andeutet, zudem klar als Performances gerahmt, als Orte, die das – z. T. parodistisch angelegte – Spiel mit Künstlichkeit und Authentizität zulassen und ermöglichen.

In seiner Dissertation beschäftigt sich Stefan Römer – um einen methodisch etwas abrupten Sprung zu wagen – u.a. mit der „künstlerischen Verarbeitung und Transmutation von bereits in Zirkulation befindlichen Bildern“.¹⁶ Wenn nach Römer ein Fake nicht nur als eine Art der Fälschung konzeptualisiert werden kann, die den Moment ihrer eigenen Enttäuschung mitliefert, sondern daran anschließend auch als Praxis, die gerade aufgrund dieses ent-täuschenden Moments althergebrachte

¹¹ Vgl.: Butler: *Bodies That Matter* (wie Anm. 2), S. 123–124.

¹² Vgl.: ebd. S. 125.

¹³ *Paris Is Burning* (wie Anm. 3), ab 00:13:55.

¹⁴ Vgl.: ebd. 00:14:35.

¹⁵ Vgl.: Butler: *Bodies That Matter* (wie Anm. 2), S. 125.

¹⁶ Stefan Römer: *Der Begriff des Fake*. Berlin 1998, S. 7.

Vorstellungen von Original und Natürlichkeit infrage stellt¹⁷, dann liefert *Paris Is Burning* mit den gezeigten Performances im Grunde genommen ein Beispiel für Römers kunsthistorische These, gerade weil dieser Dokumentarfilm die künstlich hergestellten Annäherungen an von uns oftmals als natürlich empfundene Geschlechts- oder Statusnormen und darüber hinaus auch die dazugehörigen Konstruktionsprozesse ausstellt. So ist z.B. Dorian Corey in den Interviews meist beim Auftragen ihres Make-ups zu sehen.¹⁸ Die bereits angesprochenen begrifflichen Erläuterungen tun dabei ihr Übriges, denn sie machen nicht nur naheliegenderweise deutlich, dass diese Performances auch als eben solche empfunden werden. Sie werden außerdem nicht von einer anonymen Voice-Over-Stimme aus dem Off bereitgestellt, wie es in Dokumentarfilmen anderweitig geläufig ist, sondern von den Protagonist*innen selbst, und wirken aus diesem Grund besonders authentisch.

Dieser Eindruck von Authentizität führt zur Form von *Paris Is Burning*. Im Folgenden werden insbesondere Überlegungen des Filmwissenschaftlers Bill Nichols, der an mehreren Stellen immer wieder auf das prekäre Verhältnis von Objektivität und Subjektivität im Dokumentarfilm hingewiesen hat, miteinbezogen.¹⁹

Stilistisch bedient sich der Film – und das hat ihm im Nachgang einiges an Kritik eingebracht – Konventionen des sogenannten ‚ethnografischen Dokumentarfilms‘, der laut Nichols traditionellerweise anthropologischen Zielsetzungen folgt und dabei Lebensrealitäten, insbesondere ‚fremde‘, also ‚andere‘ Lebensrealitäten, sicht- und erfahrbar machen will.²⁰ Kritikwürdig ist dieser Gestus in den Augen einiger Autor*innen deshalb, weil dabei in aller Regel die eigene filmische Perspektive nicht mitreflektiert wird.²¹ Fragen nach der Legitimations- und Autoritätsgrundlage derjenigen, die Anderes anschaulich machen wollen, sowie Fragen nach den die

¹⁷ Vgl.: z.B. ebd. S. 197–199.

¹⁸ Vgl.: z.B. *Paris Is Burning* (wie Anm.3), ab 00:10:01.

¹⁹ Vgl.: z.B. Bill Nichols: *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington u.a. 1994, hier insb. S. 96; ders.: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington u.a. 1991, hier insb. IX–xii; ders.: *Speaking Truths With Film. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*, Oakland 2016, hier insb. S. 9.

²⁰ Vgl.: Nichols: *Blurred Boundaries* (wie Anm. 19), S. 63.

²¹ Vgl.: ebd. S. 64–65.

Produktionsprozesse rahmenden Machtdynamiken bleiben oft ungestellt und unbeantwortet. Mit Nichols bleibt dabei also ungeklärt, wer hier über oder für wen spricht und auf welche Art und Weise dies geschieht²². Die unterhinterfragte Übernahme dieser Konventionen und damit auch ihrer Problematiken ist es, was insbesondere die eingangs bereits erwähnte bell hooks scharf an *Paris Is Burning* kritisierte: Die weiße Regisseurin Jennie Livingston bleibt unsichtbar, ihre Stimme ist nur an einigen spärlich gesäten Momenten zu hören.²³ Mit dem beinahe gänzlichen Verschwinden hinter die Kamera kommt es dabei nach Bill Nichols zu einem Eindruck des ‚natürlichen‘ Erzählens, dessen ästhetische und formelle Mittel gerade nicht in den Vordergrund treten.²⁴

Im Bemühen, die Lebensrealitäten der Drag-Performer*innen möglichst authentisch und unverfälscht sichtbar zu machen, wird also gerade die spezifische Beobachterposition der Regisseurin und damit auch die Problematik des ethnografischen Stils verschleiert. Besonders effektiv geschieht dies, wenn in Interviews die Sehnsucht nach Berühmtheit durch einige Protagonist*innen formuliert wird. Hier werden die Problematiken des ethnografischen Dokumentarfilms nicht nur verschleiert, sondern der Film inszeniert sich und die Regisseurin (auto-)performativ als mögliches Sprungbrett in die ersehnte Berühmtheit und leistet auch damit seiner eigenen Legitimations- und Autoritätsgrundlage Vorschub.²⁵

Dass auch Livingstons Interviewfragen im Film nicht nachzuvollziehen sind und damit ebenfalls verborgen bleiben, steht darüber hinaus symptomatisch für den Eindruck einer entkörpernten und entpersonalisierten Filmemacherin, wie Nichols sie beschreibt²⁶, und verunmöglicht darüber hinaus eine Einschätzung der Dynamik und der wechselseitigen Beeinflussungen von Frage und Antwort. Gerade diese Abwesenheiten vermitteln zwar den Eindruck der Nähe und Vertrautheit, fast schon Intimität, der allerdings gleichzeitig seine eigenen Entstehungsbedingungen sowie die Schaulust der Zuschauer*innen verdeckt, in jedem Fall aber nicht infrage stellt.

²² Vgl.: ebd. S. 64.

²³ Vgl.: hooks: *Black Looks* (wie Anm. 1), S. 151.

²⁴ Vgl.: Nichols: *Blurred Boundaries* (wie Anm. 19), S. 72.

²⁵ Vgl.: hooks: *Black Looks* (wie Anm. 1), S. 153; Butler: *Bodies That Matter* (wie Anm. 2), S. 133–134.

²⁶ Vgl.: Nichols: *Blurred Boundaries* (wie Anm. 19), S. 68.

Was *Paris Is Burning* also nicht mitreflektiert, sind die von ihm unhinterfragt übernommenen Normen und Konventionen. Während nach Judith Butler auch Drag nicht inhärent, aber immerhin potenziell subversiv wirken kann und in den Wiederholungen der Normen die beanspruchte ‚Natürlichkeit‘ hegemonialer Geschlechtervorstellungen verneint²⁷, reklamiert die Form des ethnografischen Dokumentarfilms diese Natürlichkeit durchaus für sich, wenn auch wiederum nur implizit. Brechungen, die eine solchermaßen beanspruchte ‚Natürlichkeit‘ durch diese Form als konstruiert ausstellen würden, sind kaum erkennbar. Insbesondere bell hooks zeigt auf, dass zudem gerade entscheidende Faktoren von *race*, z.B. das Verhältnis zwischen dem Blick der weißen Regisseurin zu den rassifizierten Protagonist*innen ihres Films, weitestgehend ausgeschlossen bleiben, genau wie Fragen nach der weißen Konsumkultur, die häufig als die erstrebenswerte Norm markiert wird. In den Worten von bell hooks lautet die Kritik:

By cinematically masking this reality [...], Livingston does not oppose the way hegemonic whiteness ‚represents‘ blackness, but rather assumes an imperial overseeing position that is in no way progressive or counter-hegemonic.²⁸

Dass darüber hinaus, auch dies ein Teil von hooks Kritik an Livingstons Film, mit wenigen Ausnahmen kaum Einblicke in das Leben der Protagonist*innen außerhalb der Bälle gegeben werden²⁹, mag verschiedene Gründe haben; es entsteht in Zusammenspiel mit den bereits erwähnten formellen Aspekten jedoch ein Eindruck von „stories [that] become an explanatory template rather than an inseperable part of a life“.³⁰

Während also zumindest Teile dessen, was der Film seinem Publikum thematisch vor Augen führt, den Natürlichkeitsanspruch von Geschlechts- und Klassennormen potenziell subversiv unterlaufen können, gerade indem diese Normen übernommen, aber dabei auch als konstruiert ausgestellt werden, erweist sich die Anwendung des ethnografisch-dokumentarischen Filmstils als eine unkritische Übernahme hegemonialer Ordnungen, insbesondere in Bezug auf *race*, als struktureles Prinzip und

²⁷ Vgl.: Butler: *Bodies That Matter* (wie Anm. 2), S. 125.

²⁸ hooks: *Black Looks* (wie Anm. 1), S. 151.

²⁹ Vgl.: ebd. S. 154.

³⁰ Nichols: *Blurred Boundaries* (wie Anm. 19), S. 73.

ebenfalls in Bezug auf das Zusammenspiel von *race* mit *class* und *gender*. An dieser Stelle scheint in *Paris Is Burning* im Zusammenspiel von Inhalt von Form ein Widerspruch eingelagert zu sein.

Kann die Frage – wie im Titel gestellt – also wirklich lauten: Fake it till you make it? Oder sollte sie vielmehr heißen: Fake it while making it? Oder gar: Fake It and *U*nmake it?