

Simon Schultz von Dratzig
Hildesheim

Voguing in Cinema

Kinematografische Entwürfe tänzerischer und sozialer Praxis

Abstract: Jennie Livingstons Dokumentarfilm *Paris is Burning* gibt Zeugnis über die *ballroom culture* in New York, einem Phänomen der schwulen Schwarzen und Latin@-Szene, das Ende der 1980er Jahren in den Mainstream der Stadt gelangte. Spätestens seit Livingstons Film existiert für sie und den mit ihr verbundenen Tanz *Voguing* ein Kanon an Bildern und Narrativen. Die Repräsentation der Szene weicht dabei in den kanonisierten Bildern teilweise erheblich von der außerfilmischen Realität ab. Ziel dieses Textes ist, die diskursive Funktion des Tanzes *Voguing* innerhalb verschiedener Dokumentarfilme zur *ballroom culture* herauszuarbeiten. Der Tanz bietet sich dabei besonders an, da ihm durch die Protagonist_innen der Filme eine besondere Funktion zugesprochen wird. Im Zentrum des Interesses stehen die Fragen nach den Mitteln und dem Interesse, mit dem *Voguing* im filmischen Diskurs thematisiert wird.

Simon Schultz von Dratzig (M.A.) studierte im kulturwissenschaftlichen Masterstudiengang „Inszenierung der Künste und Medien“ an der Universität Hildesheim. Seine Abschlussarbeit zum Thema *Voguing in Cinema* umfasst ebenfalls ein filmisches Portrait des in Chicago ansässigen Tänzers Benjamin Hart. Zurzeit bereitet er ein Dissertationsprojekt zu Digitalkultur, spekulativem Design und Dokumentarfilm als sozialer Praxis vor.

© AVINUS, Hamburg 2017
Curschmannstr. 33
20251 Hamburg

Web: www.ffk-journal.de
Alle Rechte vorbehalten
ISSN 2512-8086

1. Intro

Voguing, der Tanz der New Yorker ballroom scene, hat durch Jennie Livingstons Film *Paris is Burning* Anfang der 1990er Jahre relative Bekanntheit erlangt. Doch schon seit Mitte der 1980er Jahren hat sich eine filmische Darstellungspraxis etabliert, deren Einfluss bis heute spürbar ist. Im Folgenden sollen die Hintergründe zur Genese des Tanzes und der Beziehung zwischen Tanz, dessen Ursprungscommunity und dem Film angeschnitten werden. Anschließend wird auf zwei Narrative eingegangen, welche die Darstellung des Voguing im Film bis heute prägen.

2. Ballroom Culture

Voguing hat sich als Tanzform in der *ballroom culture* New Yorks entwickelt. Die *ballroom culture* ist ein Phänomen der afroamerikanischen und hispanischen queeren Szene dieser Stadt. Der Ethnograph und Geschlechterforscher Marlon Bailey beschreibt die Kultur der *ballrooms* bzw. die damit verbundene *ball community* als Gemeinschaft und Netzwerk von Schwarzen und Latino/a Frauen, Männern und Trans, die sich als lesbisch, schwul, bisexuell, heterosexuell oder queer identifizieren.¹ Bis heute kommen die Mitglieder der *ballroom scene* vorrangig aus der Arbeiterklasse oder aus mittellosen Verhältnissen. Die *houses* genannten Wahlfamilien bieten insbesondere den jüngeren Mitgliedern, die häufig von ihren biologischen Familien keine Unterstützung erfahren, eine soziale Struktur und ermöglichen ihnen das Überleben als queere Schwarze/Latino/as in der US-amerikanischen Gesellschaft. Die *houses* veranstalten sogenannte *balls*, die von Format und Ablauf her als Mischung zwischen Modenschau und Tanzwettbewerb beschrieben werden können. Vor einer festen Jury treten die Teilnehmer_innen in diversen, nach sechs performativen Geschlechtern getrennten Kategorien gegeneinander an.² Die Gewinner_innen der Kategorien werden mit Trophäen prämiert.

¹ Bailey 2011: 36.

² Nach Marlon Bailey besitzt die *ballroom scene* ein sehr komplexes Geschlechter/Begehrens-Modell. Zu den in der Szene genutzten drei anatomisch definierten Geschlechtern „männlich“ (mit konventionell männlich gelesenen Geschlechtsmerkmalen geboren), „weiblich“ (mit konventionell weiblichen gelesenen Geschlechtsmerkmalen geboren) und „intersex“ (mit sowohl weiblich als auch männlich lesbaren, oder aber dazwischenliegenden Geschlechtsmerkmalen geboren), kommt eine Unterscheidung nach sechs performten Geschlechtern hinzu. Bei diesen performten Geschlechtern handelt es sich streng genommen um eine Verknüpfung von sozialem Geschlecht und sexueller Identität. Diese in den *balls* wirksamen Geschlechter sind: *butch queens* (mit männlichen Geschlechtsmerkmalen geboren, nehmen sich als schwul oder bisexuell wahr, können dabei maskulin, hypermaskulin oder effeminiert sein), *femme queens* (mit männlichen Geschlechtsmerkmalen geborene Trans-Personen in jeder Art von körperlicher Transition), *butch queens up in drags* (schwule und bisexuelle Männer die *drag* performen, ihren Alltag aber nicht als Frau verbringen), *butches* (mit weiblichen Geschlechtsmerkmalen geborenen Trans-Personen in jeder Art von körperlicher Transition, oder aber jede

Beispiele für die unzähligen Kategorien, in welchen gegeneinander angetreten wird, sind etwa *banjee realness*, *face*, *virgin runway*, *sexy body* oder *realness with a twist*.³

Das Ziel der Performance ist, das von der Kategorie evozierte Vorbild in einer solchen Form einzunehmen, dass der performende Körper und das zu performende Ideal ununterscheidbar werden.⁴ Das Voguing ist eine solche Kategorie. Zu den Beats der *house music* wird eine Posenfolge improvisiert, die je nach Unterkategorie mit bestimmten Bewegungsfolgen wie etwa Dips oder Turns angereichert wird oder in unterschiedlicher Geschwindigkeit mit veränderter Körperspannung ausgeführt wird. In der Anfangszeit der *balls* wurde die Kategorie auch *presentation* und *performance* genannt. Der heutige Name des Tanzes leitet sich von der Modezeitschrift *Vogue* ab, wobei sich unterschiedliche Legenden um die genaue Entstehung des Namens ranken. Anfangs orientierten sich die Performenden an den Fotostrecken der Modezeitschriften, indem sie dort genutzte Posen zu imitieren und überzeichnen suchten. Der mit den Bildern verbundene Status einer imaginierten reichen Weißen Oberschicht erscheint für die Tanzenden unerreichbar. Oberflächlich wird eine Sehnsucht nach einer privilegierten Position innerhalb der Weißen, US-amerikanischen, hegemonialen Konsumkultur formuliert. Wichtiger erscheint mir jedoch die Lesart, dass die Menschen sich den Gestus dieser unerreichbaren Bilder in den *balls* als einen Akt der Selbstvalorisierung aneignen.

Der Tanzhistoriker Jackson reflektiert in seiner Arbeit zum Bedeutungskontext des Voguing über den Umgang des Tanzes mit der massenmedialen Vorstellung von Schönheit.

On the deepest level of meaning, Voguing is about the adaptation of mass media conceptions of beauty as predominantly White, visually-focused, and commodified. In contrast to this beauty in Voguing,(!) is culturally diverse, sociopolitically contested, deeply felt and embodied. On the most immediate level of meaning in the moment of performance at rituals, Voguing's transformation of beauty is about social conflict and the expression of power among peers.⁵

Er vergleicht das medial vermittelte Schönheitsideal mit dem im Voguing genutzten Konzept von Schönheit. Aus diesem Vergleich schließt er, dass in der Performance des Voguings die körperlichen Effekte von Schönheit im

Art von als Mann auftretender Frau egal welcher sexueller Orientierung), *women* (mit weiblichen Geschlechtsmerkmalen geborene Frauen, egal welcher sexuellen Orientierung), *men/trade* (mit männlichen Geschlechtsmerkmalen geborene Männer, die sich als heterosexuell wahrnehmen). Vgl. Bailey 2009: 260.

³ Eine umfangreiche aber nicht abschließende Auflistung beispielhafter Kategorien findet sich in Bressin/Patinier 2013: 39–45.

⁴ Vgl. hierzu Butlers Analyse der *balls* und der *realness* in Butler 1997: 171–197.

⁵ Jackson 2002: 38.

Vordergrund stehen. Der Körper ist dabei Schauplatz sozialpolitischer und emotionaler Kämpfe. Voguing setzt sich als tänzerische Praxis dabei unmittelbar mit der sozialen Situation der Tanzenden auseinander.

3. Film und Voguing

Unter den verschiedenen Vermittlungsformen der Geschichte des Voguing nimmt der Film eine besondere Stellung ein. Während der *balls* ist es üblich, dass die Tänzer_innen ihrer verstorbenen Freund_innen und Mitglieder der *houses* gedenken. Die orale Geschichtsschreibung ist fester Bestandteil der Dramaturgie der *balls*. Besondere Bedeutung hat Jennie Livingstons *Paris is Burning*, der für die Szene sowohl als historiographisches Dokument als auch als Mittel der Selbstvergewisserung fungiert.⁶

Anzumerken ist, dass HIV/AIDS die Szene spätestens ab Ende der 1980er schwer getroffen hat. So sind bis auf eine einzige Ausnahme alle der in *Paris is Burning* gezeigten *queens* inzwischen verstorben. Überlebende der AIDS-Krise sind innerhalb der Szene heute kaum zu finden. Filmische Zeugnenschaft wird für die Fortschreibung der Geschichte der Szene umso relevanter. Zwischen dem Medium Film und der Kulturpraxis Voguing können seit den ersten verfügbaren Filmen über die *ballroom culture* in den 1980er Jahren verschiedene Wechselwirkungen beobachtet werden. Das Voguing besitzt eine Affinität zum Filmischen. Die Annäherung an die Kamera als visuelles Aufnahmegerät ist durch das Posieren und die Anlehnung an das Format der Fotoshootings schon gegeben. Ebenso war die Fotokamera auf den *balls* ein gern gesehener Gast. Die Bewegung zwischen den jeweiligen Posen macht den Tanz auch für die Filmkamera besonders interessant. Hier scheint nicht nur der offensichtliche visuelle Reiz ausschlaggebend zu sein, auch die technische Ähnlichkeit der Bewegungsabfolge zu analogem Film, also die Auflösung der Bewegung in Einzelbilder, welche durch die Trägheit des Auges in eine Bewegung transformiert werden, trägt zu dieser Annäherung bei. Die Bewegung wird in einer Pose eingefroren, die weiterführende Bewegung führt zum nächsten Bild. In dieser stetigen Folge zwischen Anhalten und Weiterbewegen ist eine mediale Analogie zwischen Voguing und Film erkennbar.

4. Korpus

Das Korpus der Untersuchung besteht aus verschiedenen, vorrangig dokumentarischen Arbeiten, die ab der Mitte der 1980er Jahre entstanden sind. Das verbindende Element ist inhaltlich die Besprechung des Tanzes. Durch Zitate und gegenseitige Bezugnahmen sind die Filme stark miteinander verbunden. Die Filme greifen unter sehr bestimmten medialen Voraussetzun-

⁶ Vgl. Bailey 2011: 368.

gen auf den Tanz zu. Auffällig ist, dass trotz einer vielfältigeren Szene in allen Filmen ausschließlich cis-männlich⁷ lesbare Protagonisten zu Wort kommen. Eine weitere Gemeinsamkeit ist dabei, dass die Tanzenden aus produktionsästhetischer Sicht als Subjekte behandelt werden. Sie sollen ihre eigene Situation analysieren und sie als Protagonist_innen selbst vor der Kamera darlegen. Bei Wolfgang Buschs Filmprojekt *How Do I Look* werden die Protagonist_innen zusätzlich durch die Beteiligung an Drehbuchentwürfen, Choreographien oder konkreten Schnittentscheidungen auch in den Produktionsprozess eingebunden. Durch diesen Modus der Selbstrepräsentation verspricht sich der Film eine möglichst korrekte Darstellungspraxis.

5. Narrative

5.1. Natürlichkeit

Bei der Sichtung der Filme fällt auf, dass von mehreren Protagonist_innen eine Erzählung bedient wird, welche die Bewegungen der Voguer_innen als besonders natürlich oder unkünstlich beschreibt. Diese Behauptung steht auf den ersten Blick im starken Kontrast zu der sehr ästhetisierten Form des Tanzes sowie seiner durchweg urbanen und gesellschaftlichen Ursprünge. Das Argument der Natürlichkeit zielt nicht auf die traditionelle Dichotomie von Natur und Kultur ab. Vielmehr soll damit die spontane Genese des Tanzes herausgestellt werden. Die Körper wüssten von allein, wie sie sich zu bewegen hätten. Das gilt für das Ansammeln des Körperwissens im Training ebenso wie für den Moment des Tanzes, in dem der Körper das Wissen umsetzt und spontan Tanzbewegung improvisiert. Dieses Narrativ besitzt also zwei Aspekte. Auf der Ebene der Umsetzung des Körperwissens geht es um eine situationsbedingte Direktheit der Bewegung. Die improvisierte Bewegung sei eine natürliche Umsetzung äußerer Reize durch Musik, Stimme des *commentators* und das anfeuernde Publikum. Natürlich ist sie insofern, als sie der Natur der Situation entspreche. Die Verbindung zwischen der Bewegung der Tänzer_in und des Umfeldes, in dem sie passiert, erscheint direkt und unvermittelt.

If you have a fierce song, your body is going to do what the song is telling you. Or, if the commentator is turning it out, and he changes the beat, but you can match him, your body is going to match what he's saying. I create it in my mind and I try to create it on the floor.⁸

Willi Ninja beschreibt in *How Do I Look* die Beziehung zwischen auditivem Umfeld und körperlicher Ausführung des Tanzes wie folgt: Die Musik gibt die Bewegung vor, welche vom Körper wie ein Instrument umgesetzt wird.

⁷ „Die Vorsilbe ‚Cis‘ wird benutzt, um auszudrücken, dass eine Person sich mit dem Geschlecht identifiziert, dem er*sie bei der Geburt aufgrund seiner*ihrer Genitalien zugewiesen wurde. ‚Cis‘ ist somit das Gegenteil zu ‚Trans‘“ (Spahn 2015).

⁸ *How Do I Look* 2006: 50.36–50.51.

Der/Die *commentator* rahmt die Szene verbal und greift in bestimmten Augenblicken in die Performance ein. Dabei wird eine besondere körperliche Durchlässigkeit oder Flexibilität der Tänzer_in behauptet. Zugleich wird ein Loslösungsmotiv genutzt, das eine freiere Form der Bewegung verspricht.⁹

Der zweite Aspekt der Natürlichkeitserzählung beschreibt die Fähigkeit, sich die Bewegungsfolgen anzueignen oder aber diese ausführen zu können, als naturgegeben. Die Tänzer_innen hätten ein Talent oder eine körperliche Fähigkeit zur Bewegung, die ihnen als Gabe nicht abzusprechen sei. Dieses Körperwissen, das entweder naturgegeben oder aber autodidaktisch erlernt ist, wird von mehreren Protagonist_innen in ihren biographischen Ausführungen genannt.

In *Dancer As Insurgent* betrachtet der Protagonist Benjamin Hart im Rahmen einer Meta-Performance diese scheinbar naturgegebene Fähigkeit genauer. Dabei differenziert er zwischen Talent und Körperwissen.

The first time I attempted the dance, it came naturally. Not because I had any skill as a dancer, but because I was finally allowing my body to move in the ways which it already knew. Remembering what I did not know, I had forgotten.¹⁰

Auch Willi Ninja zählt sich in *Voguing: The Message* zu den Autodidakten. „I never have had any formal technical training. I learned my technique from just watching people and doing it.“¹¹ Damit unterstreicht er die Selbstbestimmtheit, aber auch die Selbstbefähigung. Jede Person in seiner Situation sei grundsätzlich dazu in der Lage, vom Betrachter zum Tänzer zu werden. In anderen Worten wird damit der niederschwellige Übergang vom Konsumenten zum Produzenten des Tanzes beschrieben. Argumentativ sprechen sich die einzelnen Tänzer_innen sowohl die Genese des Tanzes als auch die Deutungshoheit über den Tanz selbst zu. Ihr Körper ist gleichzeitig die Quelle des Körperwissens und die Autorität über dieses Wissen. Diese doppelte Verortung sowohl des Ursprungs als auch des Urteils im eigenen Körper ist eine Rhetorik der körperlichen Selbstbestimmung. Das Resultat dieser Rhetorik ist, dass dem Körper die Deutungshoheit über sich selbst nicht mehr mit argumentativen Mitteln abgesprochen werden kann.

In seiner Performance spricht Benjamin Hart von der Möglichkeit, einem objektivierenden oder verdinglichenden Blick zu begegnen. „Turn the body in-

⁹ Die Protagonistin des von Sally Sommer gedrehten Filmes *Barbara Tucker* beschreibt über den Tanz ihr Verhältnis zur Musik als „You just go with the flow of the music, the rythm. Just riding on the rythm.“ *Check Your Body At The Door* 2012: 15.30–15.35. Im Schnitt wird dieser Aussage durch das Statement einen weiteren Protagonisten, Ejoye Wilsons, zugespitzt: „This is some freedom dancing, that’s what it really is.“ *Idib.* 15.45–15.47.

¹⁰ *Dancer As Insurgent* 2015: 10.10–10.28.

¹¹ *Voguing: The Message* 1988: 3.32–3.41.

to something other than the sight of someone else's desire."¹² Aus seiner Sicht entstehe auf der Tanzfläche, unter den Augen des gespannt zuschauenden Publikums und der Jury eine scheinbar paradoxe Situation. Unter dem Blick der Anderen sei die Konzentration auf den eigenen Körper und die eigenen Bedürfnisse, durch die Abkopplung von ebenjenem Blick der Anderen, am intensivsten. Hart impliziert dabei, dass dem Körper entweder ein Wert außerhalb sexueller Kategorien zugewiesen wird oder aber sich für ihn der Körper in den Ort des eigenen Begehrens wandelt. Willi Ninja formuliert in *Voguing: The Message* die Konzentration auf den eigenen Körper mit anderen Worten: „If I'm really totally 100% in it, I don't feel or see anything, all I feel is the movement. All I hear is the music and me and my body moving.“¹³ Es wird von einer Versenkung in die Bewegung gesprochen. Hier handelt es sich um den schon angesprochenen Aspekt der intuitiven Umsetzung des Tanzes.

Diese Erzählung besitzt eine Ähnlichkeit mit dem Narrativ des bürgerlichen Autorengenes. Auch hier erfolgt eine Orientierung am Subjekt, das als absolut gesetzt wird. Es wird nicht nach der rationalen Organisation des Kunstwerkes gefragt, das durch seinen visuellen Reiz überzeugt. Dieses visuelle Faktum könnte vom Medium Film relativ einfach vermittelt werden. Vielmehr steht die Produktionsästhetik und Wirkungsästhetik im Vordergrund des Interesses. In dieser Lesart könnten sich die Tänzer_innen, ähnlich wie der Figur des Genies, durch ein Ablegen der Bindung an institutionelle Wissenshierarchien und deren Legitimation befreien.¹⁴ Die Tänzer_in legitimiert sich durch die Naturalisierung ihrer selbst. Mit der Naturalisierung der eigenen Genialität erfolgt diese auch für das Selbst, denn „[a]ls Ursprung des Genies kommt lediglich die Natur in Betracht.“¹⁵ In einem gesellschaftlichen Umfeld, in dem die Körperbewegungen von Schwulen, Lesben und Trans restringiert werden, wird der Tanz zu einem körperpolitischen Instrument der Selbstvalidierung. In diesem Kontext ist das lyrisch vorgetragene Fazit von Harts Performance zu verstehen: „When I was sixteen, I was afraid to be seen for what I was. [...] I realize my body had been silenced for a long time.“¹⁶

Die Bewegungen des Voguing werden nach den Aussagen der Protagonist_innen während des Tanzens improvisiert. Der improvisierte Modus der Bewegung sei den Tanzenden dabei von Natur aus gegeben. In der Kombination der zwei Aspekte wird die Funktion des Narratives deutlich, den Körper zu naturalisieren. Das Narrativ der Natürlichkeit des Körpers und seiner Bewegung besitzt damit eine tragende Funktion in der Besprechung des Tanzes. Ebenso trägt es dazu bei, Voguing als Technik der Selbstermäch-

¹² *Dancer As Insurgent* 2015: 16.19–16.25.

¹³ *Voguing: The Message* 1988: 3.02–3.13.

¹⁴ Schmidt 2004: 9.

¹⁵ Begemann 2002: 50.

¹⁶ *Dancer as Insurgent* 2015: 10.29–10.48.

tigung zu etablieren. Das Widersprüchliche dabei ist, dass dieser Selbstermächtigungsprozess wie schon beim bürgerlichen Autorengenie an der Gesellschaft scheitern kann. Dieses Scheitern wird auch in den Filmen zum Thema, jedoch bleibt es auf die *balls* beschränkt. In *How Do I Look* verdeutlicht Octavia Saint Laurent die existentielle Bedeutung der *balls* für die Teilnehmer_innen:

When they're going there to compete amongst one another, they are no longer gay people competing for a trophy. They are, in their minds, competing for respect. [...] They are competing to be the best of the best. That's why it is such an exciting event, because this is not out of fun for them. This is a part of their lifes.¹⁷

Saint Laurent überträgt das Scheitern auf der Tanzfläche auf das Scheitern im Leben. Ihre Grundannahme ist dabei die mangelnde Anerkennung. Die Teilnahme an den *balls* wird für sie zur Möglichkeit, sich die fehlende Anerkennung zu erkämpfen und ein Selbstbewusstsein aufzubauen. Durch die Montage der oben beschriebenen Filmsequenz wird diese Möglichkeit auch auf den Tanz übertragen.

5.2. Tanz als Selbstermächtigung

Das Narrative der Selbstermächtigung, des *empowerment*, ist innerhalb des Corpus in zwei Aspekte gegliedert. Einerseits handelt es sich um eine prozessuale Befähigung, den ökonomischen Erfolg zu haben beziehungsweise über die nötigen Ressourcen zu verfügen, um unter annehmbaren Konditionen zu arbeiten. Andererseits geht es um eine persönliche, emotionale Selbstbestimmung, die eine psychische Stabilisierung und damit verbunden einen sozialen Erfolg bedingt. Beide Aspekte können in der Nachschau der Filme unter der Ideologie der Leistungsgesellschaft zusammengebracht werden. Sie bilden einen Komplex, der davon ausgeht, dass ein psychisch gesunder, selbstbestimmter Mensch besonders ökonomisch und sozial erfolgreich sei. In einer postfordistischen Gesellschaft, wie sie sich nach den neoliberalen Verschiebungen der Präsidentschaftszeit Ronald Reagans darstellt, wird *empowerment* zu einem integralen Bestandteil subjektiver Selbsttechniken. Diese sind eine notwendige gesellschaftliche Anforderung und kennen auch die Möglichkeit des Scheiterns.

Der Aspekt der Selbstbestimmung wird in dem Film *How Do I Look* angesprochen. Jose Xtravaganza betont den Einfluss des Voguings auf seinen Selbstfindungsprozess:

Voguing empowered me in a lot of ways. It became so natural to me. Because of my talent and my gift and what I love to do. It gave me reassurance, it gave me secureness. For those five minutes that I was out there doing this, art cre-

¹⁷ *How Do I Look* 2006: 29.00–29.32.

ating, it made me feel that I was doing something, and I was. It's great for my ego, it's great for anyones ego. To feel like, wow, I just did something and I got applauded and rewarded for it.¹⁸

Wo Jose Xtravaganza die emotionale Stabilisierung und das damit verbundene Selbstbewusstsein und Selbstwertgefühl anspricht, gibt sein Kollege Willi Ninja ein Beispiel für den beruflichen Erfolg: „It has given me a career that is amazing. I never thought –me– the kid from the projects. What the hell was I gonna do.“¹⁹ Schon in *Paris is Burning* hat er ein Sendungsbewusstsein formuliert: „It's starting to make a name for itself but I want it to be known worldwide, and I wanna be on top of it when it hits. I want to take Voguing not to just Paris is Burning, but I wanna take it to the real Paris, and make the real Paris burn.“²⁰

Trotz dieses Sendungsbewusstseins ist der Erfolg des Tanzes auch für die Szene überraschend. Zwischen den Zeilen steht hier die Skepsis gegenüber der großen Bekanntheit und ein gewisser Argwohn gegenüber der Differenz zwischen imaginiertem Ruhm und tatsächlichem Erfolg.

In *Dancer As Insurgent* unterstreicht Benjamin Hart den Aspekt der emotionalen Selbstbestimmung des Voguing und macht im Tanz einen der Ursprungsimpulse für seine persönliche Selbstbestimmung aus:

I've learned all these things about the way how I am supposed to look, and supposed to present myself, and supposed to act, and supposed to move. And voguing was the first thing that gave me permission to let those things go. To notice that they were there and then let them go. And once I was doing that with my body, then I started doing it in all other parts of my world, too. I mean like: Oh, I didn't even know that I felt this way and that I thought this thing, and I didn't even realize that I've been taught that. But that needs to go. [...] And voguing really taught me how to do that.²¹

Voguing habe ihn dazu befähigt, seine Bewegungsmuster zu verändern und dysfunktionale Muster abzulegen. Zusätzlich könne er durch diesen Anstoß auch andere Lebensbereiche selbstbestimmter gestalten. Die Fähigkeit zur Emanzipation durch eine selbstbestimmte Tätigkeit verstärkt das revolutionäre Potential der Figur der Voguer_in.

Das Narrativ, dass Voguing mehr sei als die reine Bewegung, und dass Voguing mehr als die reine Bewegung sei und dass dieses Surplus nur in der *ballroom culture* zu finden wäre, ist vorwiegend außerhalb des filmischen Korpus zu finden.²² Doch auch in den betrachteten Filmen klingt es unter-

¹⁸ *How Do I Look* 2006: 65.18–66.25.

¹⁹ *How Do I Look* 2006: 67.19–67.27.

²⁰ *Paris Is Burning* 1991: 37.12–37.30.

²¹ *Dancer As Insurgent* 2015: 02.53–03.34.

²² So formuliert der Voguer Deshaun Wesley in einem Interview die Erfahrungen als international gebuchter Tanzlehrer: „You have people teaching voguing who have

schwellig mit. In *Voguing: The Message* bemerkt Willi Ninja: „I would define voguing as something created within the gay community, a new way to express ourselves but in the form of dance.“²³ Die Tanzwissenschaftlerin Jasmin İhraç bemerkt, dass in diesem Zitat nicht nur das bewegungstechnische Element betont werde, sondern auch deutlich die soziale Funktion der Tanzform hervortrete. Gerade die Abwesenheit von klassischen Lehrinstitutionen zeige an, dass es sich um ein sozial weitergetragenes Phänomen handle.²⁴ Die Filme haben innerhalb der Szene zwar auch eine edukative Funktion,²⁵ jedoch bleibt festzustellen, dass durch die Filme nur sehr wenig über die konkreten Lebensumstände und den Alltag der Mitglieder der *ballroom culture* vermittelt werden kann.²⁶ Der Vergleich mit der in der Literatur beschriebenen Situation der Szene bestätigt den Verdacht, dass die Diskrepanzen zwischen der Darstellung in den Filmen und der sozialen Realität in den *balls* und *houses* teilweise erheblich sind.

Die Filme beschränken sich auf die Erzählung einer Selbstbestärkung. Jedoch bleiben sie dem Publikum eine Darstellung dieser Selbstbefähigung schuldig, da in ihnen nur ein *status quo* abgebildet ist und keine Entwicklung sichtbar wird. Außerdem wird die Bedrohung durch die Außenwelt, und mit ihr eine Begründung der genutzten Rhetorik, nur in wenigen Filmen abgebildet. Das *empowerment* wird nicht im Präsens gezeigt, sondern nur als verbalisierte Erzählung im Perfekt realisiert. Dadurch kann es nicht nachvollzogen werden, sondern muss als Ergebnis akzeptiert werden. Ebenso wie die Trophäen der *balls* als Nachweis der *realness* ausreichen müssen.

Schließen möchte ich meine Ausführungen mit dem Hinweis auf den diesjährigen Gewinner des Dokumentarfilm-Teddys der Berlinale. Die Schwedische Regisseurin Sara Jordanö hat mit *Kiki* einen herausragenden Film auf die Leinwand gebracht, der inhaltlich die Nachfolge von *Paris is Burning* an-

never walked in a ball. When you get someone from the scene, you get the real stuff, so I think it's important that I travel and teach. I found that people only think that voguing is what they see on YouTube—and it's really not. [...] I also teach [my students] there's a difference between knowing how to do things, and knowing why you're doing it.“ Vgl. o.V. 2013. Auch in der Fernsehshow „Great Performances: Everybody Dance now!“, welche einen medienhistorischen Abriss beeindruckender Tanzperformances im US-amerikanischen Fernsehen präsentiert und Voguing als eine der durch Film und Video populär gewordenen Tanz mit aufnimmt, ist dieses Argument zu sehen. Hier fasst Willi Ninja das Argument pointiert zusammen: „Literally you have to go where we come from to do the dance correctly.“ Great Performances 1991: 25.12–25.17.

²³ *Voguing: The Message* 1988: 3.20–3.30.

²⁴ Vgl. İhraç 2013.

²⁵ So rät der MC Frank Revlon während eines balls in Detroit allen neu Hinzugekommen, sich durch *Paris Is Burning* über die Geschichte der ballroom scene zu informieren. „For those of you who don't know Immortal Icon Miss Dorian Corey or Angie Xtravaganza, go rent Paris Is Burning“ Bailey 2013, S. 136 [Hervorheb. im Original].

²⁶ Vgl. Bailey 2009, S. 260.

tritt.²⁷ Sie begleitet die Protagonist_innen der heutigen jungen *ballroom scene* und legt dabei einen Fokus auf die persönliche Entwicklung der Einzelnen. Ebenso porträtiert sie die Gemeinschaft und deren intersektionalen Aktivismus sowie das gemeinschaftliche Engagement füreinander. Anstatt wie in den bisher veröffentlichten Filmen nur die Präsentationssituationen auf den *balls* und die Selbstinszenierungen der Tänzer_innen zu dokumentieren, vollzieht Jordanö die Relevanz des Gezeigten nicht mehr nur aus der *realness* der Performance. Der Tanz verliert seine Singularität und seine alles überstrahlende Bedeutung; er wird der Funktion eines sinnstiftenden Lebensmittelpunktes enthoben und in die Zahl der den Alltag konstituierenden Tätigkeiten eingereiht. Der Tanz wird zu einer von vielen Ausdrucksform, welche die Gemeinschaft erst entstehen lassen.

Literatur

- Bailey, Marlon M. (2009): „Performance as Invention: Ballroom Culture and the Politics of HIV/AIDS in Detroit“. *Souls: a Critical Journal of Black Politics, Culture, And Society* 11.3, S. 253–274.
- Bailey, Marlon M. (2011): „Gender/Racial Realness: Theorizing the Gender System in Ballroom Culture“. *FeministStudies* 37. 2, S.365–386.
- Bailey, Marlon M. (2013): *Butch Queens Up In Pumps: Gender, Performance, and Ballroom Culture in Detroit*. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press.
- Begemann, Christian (2002): „Der Körper des Autors. Autorschaft als Zeugung und Geburt im diskursiven Feld der Genieästhetik.“ In: Detering, Heinrich (Hrsg.): *Autorschaft: Positionen und Revisionen*. Stuttgart: Metzler, S. 44–61.
- Bressin, Tiphaine/Jérémy Patinier (2012): *Strike a Pose: Histoire(s) du Voguing*. Paris: Des Ailes sur un Tracteur.
- Butler, Judith (1997): *Körper von Gewicht: Die Diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hilderbrand, Lucas (2013): *Paris is Burning: A Queer Film Classic*. Vancouver: Arsenal Pulp.
- Ihraç, Jasmin (2013): „Keep it real. Voguing und das Archiv.“ Webseite. *MAP media/archive/performance* #4. <http://www.perfomap.de/map4/ausstellen-und-auffuehren/keep-it-real-voguing-und-das-archiv-1>. (16.08.2016).
- Jackson, J.D. (2002): „The Social World of Voguing“. *Journal for the Anthropological Study of Human Movement* 12. 2, S. 26–42.
- Regnault, Chantal (2011): *Voguing. Voguing and the House Ballroom Scene Of New York City 1989–1992*. London: Soul Jazz Books.

²⁷ Kiki 2016.

Schmidt, Jochen (2004): *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. Bd. 1: Von der Aufklärung bis zum Idealismus*. Heidelberg: Winter.

Spahn, Annika (2015): „Queer Lexikon Glossar“. Webseite. *Queer Lexikon*.
<http://queer-lexikon.net/glossar>. (05.01.2017).

o.V. (2013): „Deep in Vogue“. Interview mit Dashaun Wesley. Webseite. *Nowness*.
<https://www.nowness.com/series/just-dance/deep-in-vogue>. (06.10.2015).

Filmographie

Check Your Body At the Door. USA 2012, Sally Sommer, 61 min.

Dancer as Insurgent. USA/D 2015, Simon Schultz von Dratzig, 17 min.

House of Tres. USA 1990, Diane Martel, Jeff Preiss, 17 min.

How Do I Look. USA 2006, Wolfgang Busch, 81 min.

„Everybody Dance Now!“. Great Performances. Episode 2.19, PBS (Erstausstrahlung 06.1991).

Kiki. S/USA 2016, Sara Jordanö, 96 min.

Paris is Burning. USA 1991, Jennie Livingston, 76 min.

Tongues United. USA 1989, Marlon Riggs, 55 min.

Voguing: The Message. USA 1988, J. Walworth, D. Bronstein, D. Low, 13 min.