

Das Persönliche *politisch* erzählen. Queerfeministische Politiken des Persönlichen am Beispiel Stand-up-Comedy

Zusammenfassung

Im Format der Stand-up-Comedy betritt ein*e Komiker*in mit einer mehr oder weniger deutlich fictionalisierten Version von sich selbst die Bühne und erzählt humorvolle Geschichten aus dem Leben dieser Persona. Der folgende Beitrag greift dieses narrative und performative Charakteristikum der Stand-up-Comedy auf und fragt, ob persönliches Erzählen in geschlechterpolitisch informierter Populärkultur einen queer-/feministischen Begriff des Politischen, bei dem das Private zum Ort des Politischen wird, reaktualisieren kann. Dazu wird zum einen der Bedeutung des Persönlichen in queer-/feministischer Theorie und Politik nachgegangen. Zum anderen wird gefragt, auf welche Weise das Persönliche in neoliberal gerahmter Populärkultur in Erscheinung tritt und ob es dadurch eine Ent-/Politisierung erfährt. Abschließend wird anhand einer subjektivierungs- und affekttheoretischen Analyse des Stand-up-Comedy-Specials *Nanette* von Hannah Gadsby das Potenzial von Gefühlen für die Politisierung eines performativen ‚Sich-Erzählens‘ gezeigt.

Schlüsselwörter

Humor, Comedy, Queer-Feminismus, Affekt, Populärkultureller Feminismus, Hannah Gadsby

Summary

Personal storytelling in popular culture. The queer feminist politics of the personal in stand-up comedy

Stand-up comedians embody a more or less clearly fictionalized version of themselves on stage. Performed comedic storytelling draws on the personal life of this stage persona. This article takes the narrative and performative characteristic of stand-up comedy and examines whether the use of the personal can be read as a re-actualization of the queer-/feminist notion of the political, where the private becomes the site of the political. I first explore the significance of the personal in queer-/feminist theory and politics. Second, I examine the role of the personal in neoliberally contextualized popular culture and whether this can be understood as a form of (de-)politicization of the personal. Drawing on theories of subjectivation and affect, I analyse *Nanette*, a stand-up comedy special by Hannah Gadsby. This analysis shows up the potential of feelings in the politicization of performative self-narration.

Keywords

humour, comedy, queer-feminism, affect, popular feminism, Hannah Gadsby

1 Einleitung

Der Bereich des Komödiantischen, des Kabarets, der Comedy ist – wie viele andere Bereiche der Populärkultur auch – von Ausschlüssen und Machtverhältnissen durchzogen, die auf vergeschlechtlichten und heteronormativen, aber auch auf rassifizierten, klassisierten und ableisierten Logiken beruhen. Diese Mechanismen stecken dabei den Rahmen ab, welche Körper auf welche Weise in komischen Genres sichtbar sind und auf wessen Kosten die erzielten Pointen gehen. Bisher war es meist *weiße*, heterosexuelle cis-Männlichkeit, die auf Comedy-Bühnen arrangiert wurde, während nichtnormative



Körper als Ziel gewaltsam zurichtender Witze dienten. Spätestens seit den 2000er-Jahren zeichnet sich diesbezüglich jedoch eine deutliche Veränderung im Feld komischer Populärkultur ab. So sind immer mehr Frauen*, queere und trans* Komiker*innen sowie People of Color Autor*innen und Protagonist*innen komischer und satirischer Formate, wie TV-Serien, Late Night Shows und Stand-up-Comedy, und verhandeln dabei häufig feministische, queere und geschlechterpolitische Debatten in diesen Medienproduktionen (Mizejewski 2014: 6). Dazu gehören beispielsweise im US-amerikanischen Raum Stand-up-Komiker*innen wie Tig Notaro, Margaret Cho, Wanda Sykes, Sarah Silverman, Amy Schumer und Ali Wong, deren Auftritte in medial vermittelter Form als Stand-up-Comedy-Specials auf dem Streaming-Dienst *Netflix* globale Reichweite erhalten. Linda Mizejewski stellt in diesem Zusammenhang folgende Tendenz fest: „[W]omen’s comedy has become a primary site in mainstream pop culture where feminism speaks, talks back and is contested“ (Mizejewski 2014: 6). Für Mizejewski wird also mit der massiv gesteigerten Präsenz von geschlechterpolitisch informierter (Stand-up-)Comedy seit den 2000er- und 2010er-Jahren diese zu einem bedeutenden Aushandlungsort für populärkulturelle Queer-/Feminismen¹.

Dabei erscheint insbesondere die Position der Stand-up-Komiker*in als interessant. Sie ist nämlich nicht nur komische Darsteller*in, sondern meist auch Autor*in des dargebrachten komischen Materials. Dabei betritt sie mit einer mehr oder weniger deutlich fikionalisierten Version ihrer selbst die Bühne und erzählt humorvolle Geschichten aus dem Leben ihrer Bühnen-Persona (Brodie 2014: 88). Die enge Verweislogik zwischen autobiografischer Person und dargebrachter Persona sowie die geschlechterpolitischen Fragestellungen, die in dieser Form des performativen ‚Sich-Erzählens‘ aufgeworfen werden, können für eine queerfeministisch orientierte Analyse von Populärkultur einen Erkenntnisgewinn bringen. In meinem Aufsatz werde ich daher dieses narrative und performative Merkmal von Stand-up-Comedy aufgreifen und danach fragen, ob und auf welche Weise ein solches ‚Sich-Erzählen‘ möglicherweise einen queer-/feministischen Begriff des Politischen, bei dem „das Private zum Ort des Politischen“ (Bargetz 2016: 84) wird, reaktualisiert.

Hierfür werde ich in einem ersten Schritt zeigen, welche Rolle persönliches Erzählen in Stand-up-Comedy spielt und wie diese Form des Erzählens begrifflich gefasst werden kann. Um persönliches und (semi)autobiografisches Erzählen als queer-/feministische Praxis beschreibbar zu machen, zeichne ich in einem nächsten Schritt die Bedeutung des Persönlichen innerhalb von Queer-/Feminismen nach. Anschließend werde ich danach fragen, auf welche Weise das Persönliche in kapitalistisch und neoliberal gerahmter Populär- und Medienkultur mobilisiert wird und ob diese Mobilisierung als (Ent-) Politisierung des Persönlichen gelesen werden kann. Abschließend soll anhand einer subjektivierungs- und affekttheoretisch angeleiteten Analyse des breit rezipierten *Netflix* Stand-up-Comedy-Specials *Nanette* der australischen Komikerin Hannah Gadsby gezeigt werden, wie das ‚Sich-Erzählen‘ in seiner Beziehung zu Affekten, zu Spaß und Spaßverderben und nicht zuletzt zu Komik und Lachen als eine Politisierung des Persönlichen in Populärkultur gelesen werden kann.

1 Mit der Schreibweise „Queer-/Feminismen“ bzw. „queer-/feministisch“ möchte ich sowohl auf die Unterschiede als auch auf die Kontinuitäten und Gemeinsamkeiten queerer, feministischer und queerfeministischer Theorien und Praxen verweisen.

2 Das persönliche Erzählen in Stand-up-Comedy

Bei Stand-up-Comedy handelt es sich um ein sehr reduziertes Bühnenformat, das häufig auch in medial vermittelter Form, beispielsweise im Fernsehen und bei Online-Streaming-Diensten, Verbreitung findet. Es zeichnet sich dadurch aus, dass eine Person mit einem Mikrofon auf einer Bühne steht und vor einem Publikum belustigende Geschichten erzählt. Häufig basieren diese Geschichten auf Beobachtungen aus dem Alltag bzw. aus dem persönlichen Leben der verkörperten Bühnen-Persona. Diese Persona kann dabei erkennbar fiktiv sein – also eine offensichtlich erfundene Figur darstellen – oder aber auch eine mehr oder weniger deutliche, manchmal nur scheinbare Nähe zum Leben der Komiker*in selbst aufweisen (Brodie 2014: 14f.; Luckhurst 2019: 53ff.). Ian Brodie beschreibt in diesem Zusammenhang das performative Darbringen autobiografischen Erzählens als ein gängiges Merkmal von Stand-up-Comedy. Es biete für Komiker*innen die Möglichkeit, ein Alleinstellungsmerkmal zu entwickeln und zugleich eine gewisse Bindung zwischen Komiker*in und Publikum zu erzeugen. Es stellt demnach für Brodie eine Erzählstrategie unter anderen dar (Brodie 2014: 88).

Joanne R. Gilbert sieht hingegen diese Form des persönlichen Erzählens insbesondere in Stand-up-Comedy von Frauen* als Modus, um die Alltäglichkeit gesellschaftlicher Marginalisierung aufgrund von Geschlecht, aber auch aufgrund von Sexualität, Klasse, *race* oder Disability sichtbar und verhandelbar zu machen (Gilbert 1997: 317f.). Gilbert versteht das Aufgreifen von Autobiografischem also nicht nur als narrative Strategie, sondern auch als ein performatives Mittel, um die Verwobenheit von Selbst und Kultur oder – in anderen Worten – von Subjektivierung und gesellschaftlichen Machtverhältnissen darbringen zu können.

„The work of female stand-up comics is a significant form of autobiographical performance. In the tradition of one-person shows and predating performance art, stand-up comedy, like both of these forms, allows the performer to perform both self and culture – to embody the interconnections and contradictions that such autobiographical performance necessarily entails. Stand-up comedy employs autobiography almost exclusively in the service of social critique“ (Gilbert 1997: 328).

Die Performativität des Autobiografischen erzeugt in Stand-up-Comedy eine enge Verweislogik zwischen den verkörperten On- und Off-Stage-Personae der Komiker*innen. Dieses Merkmal möchte ich in meinem Aufsatz aufgreifen und danach fragen, auf welche Weise ein solches (*semi*)*autobiografisches* bzw. *persönliches* Erzählen in Stand-up-Comedy von als queer-/feministisch rezipierbaren Komiker*innen genutzt wird. Dabei verstehe ich beides als Formen von *selbstbezüglichem lebensgeschichtlichen Erzählen*, in denen ein Ich über das eigene Leben berichtet und dieses Ich mit der erzählenden Person ident zu sein scheint. Hier beziehe ich mich auf den weit gefassten Begriff des (*Self*) *Life Writing*, der im anglo-amerikanischen Raum in Abgrenzung zu einem klassischen Verständnis von *Autobiografie*² verwendet wird. *Life Writing* bezeichnet weniger eine literarische Gattung als jegliche Formen des Schreibens, die sich mit einem Leben

2 Klassische Theorien von *Autobiografie* verstehen diese als literarische Gattung, die insbesondere während der Aufklärung an Bedeutung gewann und eng mit einem westlich-modernen und androzentrischen Subjektbegriff verknüpft ist (vgl. dazu genauer Smith/Watson 2010: 2ff.; Babka/Seitz 2016: 43ff.).

beschäftigen. Dazu gehören u. a. (Auto-)Biografien, Memoiren, Reiseliteratur, Tagebücher, aber auch lebensgeschichtliche Erzählungen in Form von Romanen (Smith/Watson 2010: 4). Um schriftliche Praktiken von solchen in anderer medialer Gestalt zu unterscheiden, differenzieren Sidonie Smith und Julia Watson zwischen (*Self*) *Life Writing* und (*Self*) *Life Narrative*³ (Smith/Watson 2010: 4). Durch diese Differenzierung werden auch (audio)visuelle, performative und digitale Formen des lebensgeschichtlichen Erzählens berücksichtigt. Autobiografische Praktiken sind dabei ein Teil von *Life Writing* und *Life Narratives*. Diese möchte ich als Praktiken denken, bei denen Geschichten von einem Leben und von einem Selbst narrativ und performativ dargebracht werden. Sidonie Smith hält mit Rückgriff auf Judith Butlers Begriff von Performativität in diesem Zusammenhang fest: „There is no essential, original, coherent autobiographical self before the moment of selfnarrating“ (Smith 1995: 17). Das Selbst, das dem autobiografischen Erzählen vorgängig zu sein scheint, werde also durch dieses Erzählen letztlich erst hervorgebracht.

Wenn Stand-up-Komiker*innen auf der Bühne (semi)autobiografisches oder persönliches Erzählen nutzen, möchte ich dieses daher als ein narratives und performatives ‚Sich-Erzählen‘ fassen. Dieses werde ich in meiner Analyse von Hannah Gadsbys *Nanette* anhand Judith Butlers (2001, 2018) Überlegungen zur Frage, wie ein Subjekt von sich Rechenschaft ablegen kann, konzipieren. Zuvor möchte ich im Folgenden jedoch persönliches Erzählen als queer-/feministische Praxis beschreiben. Dafür werde ich im nächsten Abschnitt zeigen, auf welche Weise es in queer-/feministischer Theorie und Politik Mobilisierung erfährt.

3 Das Persönliche in queer-/feministischer Politik und Theorie

In ihrer Studie *Ambivalenzen des Alltags* (2016) umreißt Brigitte Bargetz die Grundlagen eines feministischen Begriffs des Politischen. Ein solcher fußt demnach zum einen auf der Kritik an einem engen Politikverständnis, das Politik lediglich auf staatliche und öffentliche Institutionen beschränkt, und zum anderen auf einer Kritik der Gegenüberstellung und damit einhergehenden Trennung von *öffentlich* und *privat* als herrschaftsförmige Konstruktion (Bargetz 2016: 84). Aus einer feministischen Perspektive wird also auch das „Private zum Politikum“ und ein „Begriff des Politischen dahingehend [erweitert], dass Körper, Gefühle, Intimität, Geschlecht, Sexualität, Alltag sowie familiäre und freundschaftliche Beziehungen darin eingeschlossen werden“ (Bargetz 2016: 84). Bargetz knüpft hier an Theorien, Konzepte und Begriffe in der Tradition feministischer Bewegungen der 1960er- und 1970er-Jahre an (Bargetz 2016: 84). Der Slogan „The Personal is Political“ (Hanisch 2006 [1969]) wurde dort zu einer zentralen These, um im (vermeintlich) Privaten erlebtes Unrecht als Teil vergeschlechtlichter, aber auch als Teil heteronormativer und rassifizierter Gewalt- und Herrschaftsverhältnisse analysieren und zum Ausgangspunkt für politische Kämpfe nehmen zu können. Dazu

3 Übersetzbar als (*selbstbezügliches*) lebensgeschichtliches Schreiben sowie (*selbstbezügliches*) lebensgeschichtliches Erzählen.

zählten die Kritik an der vergeschlechtlichten Verteilung von Sorgearbeit innerhalb heteronormativer Familienkonstellationen, der Kampf um reproduktive Rechte sowie das Anprangern von Gewalt und Vergewaltigung in der Ehe und in Intimbeziehungen (vgl. Wischermann 2020: 249; Bargetz 2016: 84).

Ausgehend von einer solchen Kritik an der Trennung und Polarisierung von Privatem und Politischem ist die Mobilisierung des Persönlichen in Formen des (semi-) autobiografischen Schreibens und Erzählens für Feminist*innen, für Women* of Color sowie für Aktivist*innen der LGBTIQ*-Community seit den 1970er- und 1980er-Jahren bedeutender Teil theoretischer und politischer Praxis (Mitchell 2020: 208ff.). Beides findet nicht nur in klassischen Textsorten wie Memoiren und (Auto-)Biografien statt, sondern auch in experimentelleren Varianten von (semi)autobiografischen Essays, Lyrik und Romanen. Sidonie Smith und Julia Watson nennen hier beispielhaft Schriften von Audre Lorde, Gloria Anzaldúa und Adrienne Rich, in denen persönliches Schreiben und Erzählen zum Ausgangspunkt für eine Reflexion der historischen und gesellschaftlichen Bedingungen von vergeschlechtlichter Identität und Subjektivität werden (Smith/Watson 2016 [1998]: 62). Darüber hinaus ermöglicht persönliches Schreiben, die Vulnerabilität bestimmter gesellschaftlicher Gruppen u. a. gegenüber Armut, Beziehungsgewalt oder Krankheit ausgehend von vermeintlich Privatem sichtbar und politisch verhandelbar zu machen.

Das Persönliche und Private wird also nicht nur Gegenstand queerer und feministischer Theoriebildung, sondern in Form persönlichen Schreibens teilweise sogar zur „Forschungsmethode“ (Cvetkovich 2012: 74ff.). Ann Cvetkovich verknüpft beispielsweise in ihrem Buch *Depression: A Public Feeling* (2012) kritische Essays zu Depression mit ihren persönlichen Memoiren. Auf diese Weise möchte sie die zähe Gewöhnlichkeit von Depression im alltäglichen Leben zeigen und als politisches Gefühl lesbar machen (Cvetkovich 2012: 79). Die Bewegung zwischen dem persönlichen Schreiben der Memoiren und dem analytischen Schreiben des Essays sieht Cvetkovich dabei als zwei unterschiedliche Modi der Kritik, die jeweils eigene Perspektiven auf den Gegenstand ermöglichen (Cvetkovich 2012: 17).⁴ Das vermeintlich Private kann also einen Ort des Erkenntnisgewinns darstellen und zum Ausgangspunkt für intersektionale Theoriebildung werden, wie es auch exemplarisch die persönlichen Schriften von bell hooks, Paul B. Preciado und Sara Ahmed zeigen.

Das Persönliche bleibt also seit den 1960er- und 1970er-Jahren wichtiger Bezugspunkt für feministische, aber auch queere Theorie und Politik. Durch Formen des persönlichen Schreibens und Erzählens können vergeschlechtlichte und heteronormative Gewalt- und Herrschaftsverhältnisse im vermeintlich „Private[n] ins Öffentliche hinein [ge]tragen und politikfähig“ (Wischermann 2020: 248f.) gemacht werden. Allerdings bedeutet nicht jegliche Auseinandersetzung mit dem Persönlichen dessen Politisie-

4 Cvetkovich formuliert allerdings auch Zögern und Skepsis gegenüber der Form des autobiografischen Schreibens (Cvetkovich 2012: 75f.). In den 1980er-Jahren fokussierte sowohl die theoretische als auch die politische feministische Auseinandersetzung mit autobiografischem Schreiben von Frauen* in erster Linie dessen Potenzial, eine geteilte *weibliche Erfahrung* auszudrücken und dadurch ein Sprechen für *Frauen* als Gruppe zu ermöglichen. Diese Perspektive wurde aus post-strukturalistischer und postkolonialer Perspektive als essentialisierend und naturalisierend kritisiert bzw. die Annahme einer universalen Kategorie *Frau* problematisiert (vgl. für einen historischen Überblick ausführlicher Smith/Watson 2017 [1998]).

rung. Vielmehr kann diese auch „in der Veröffentlichung von Intimen [sic!] stecken“ (Wischermann 2020: 248) bleiben. Die Produktion und Rezeption von neueren Populär- und Medienkulturen ereignen sich innerhalb kapitalistischer und neoliberaler Konstellationen. Es stellt sich daher die Frage, wie dort unter solchen Vorzeichen das Persönliche in Verbindung mit Queer-/Feminismen in Erscheinung tritt.

4 Die (Ent-)Politisierung des Persönlichen in Populär- und Medienkultur

Seit den 2010er-Jahren sind in komischer Populär- und Medienkultur nicht nur vermehrt geschlechterpolitisch informierte Stand-up-Comedy-Shows, sondern auch queer-/feministisch lesbare TV-Produktionen präsent. Einige davon sind ebenfalls im Bezugsrahmen des Autobiografischen situiert. In den TV-Serien *Girls* von Lena Dunham (HBO, 2012), *Insecure* von Issa Rae (HBO, 2016) und *Feel Good* von Mae Martin (Channel 4/Netflix, 2020) fungieren Dunham, Rae und Martin nicht nur maßgeblich als Drehbuchautor*innen, sondern auch als Hauptdarsteller*innen. Die Serien enthalten teils explizit, teils implizit das Angebot, die Handlung als semiautobiografisch oder zumindest autofiktional zu rezipieren. Ist das Offenlegen von Persönlichem und Privatem möglicherweise Teil eines – vielleicht sogar feministischen – Zeitgeistes in der Populärkultur geworden (Banet-Weiser 2018: 7)?

Leigh Gilmore beobachtet eine ähnliche Popularisierung des Autobiografischen im literarischen Bereich und stellt für das populäre Genre der Memoiren seit Anfang der 1990er-Jahre einen regelrechten „memoir boom“ (Gilmore 2017: 85, 100ff.) fest. Als Folge dieses Aufschwungs erhielt auch das persönliche Schreiben von Frauen* – u. a. angeregt durch *Oprah's Bookclub* – erheblich mehr Aufmerksamkeit (Gilmore 2017: 85). Um den Reiz und Erfolg von Memoiren und des Autobiografischen im Allgemeinen zu erklären, beschreibt Gilmore diese in der Begrifflichkeit von Lauren Berlant als Teil *intimer Öffentlichkeit* (vgl. Gilmore 2017: 85; Berlant 2008: 5ff.). Demnach werden in Populärkultur Fantasien von scheinbar geteilten Lebensweisen und Werten kreiert, die zwischen ansonsten unbekanntem Menschen ein Gefühl von Verbindung und Gemeinsamkeit erzeugen (vgl. Gilmore 2017: 85; Berlant 2008: 5ff.). In lebensgeschichtlichem Erzählen sieht Berlant daher immer auch die Frage verhandelt, was es überhaupt bedeutet, ein Leben oder eher ein *gutes* Leben zu führen. Folglich bergen Genres des (Auto-)Biografischen zum einen das Potenzial, queere und feministische Gegenerzählungen zu hegemonialen Lebensnarrativen zu schaffen (Berlant/Prosser 2011: 181) und somit möglicherweise zu einer Art von *Gegenöffentlichkeit* zu werden (Warner 2005). Zum anderen werden in lebensgeschichtlichen Genres immer auch Erzählungen normativer Lebensereignisse, -verläufe und -ziele gefestigt (Berlant/Prosser 2011: 182).

Persönliches Erzählen in Populär- und Medienkultur kann also Leben, die von der gesellschaftlichen Norm abweichen, Sichtbarkeit und Repräsentation verschaffen. Es kann aber auch durch das Fortschreiben von normativen Lebensnarrativen ebenso zur Unsichtbarkeit von davon abweichenden Lebenserzählungen beitragen. In queer-/feministischen und postkolonialen Auseinandersetzungen mit Medienkultur wurde vielfach auf die Wirkmächtigkeit von – in erster Linie visueller, aber durchaus auch narrativer – Un-/Sichtbar-

machung hingewiesen, was vor allem die Hervorbringung und die Verwerfung von Subjektpositionen betrifft (vgl. u. a. Thomas/Grittmann 2018; Maier 2018). Es wurde jedoch nicht nur auf die Potenziale von Sichtbarkeitspolitiken aufmerksam gemacht, sondern es wurden auch die Ambivalenzen gezeigt, die damit einhergehen (Schaffer 2008). Insbesondere in Debatten der feministischen Cultural Studies zu Postfeminismus (vgl. McRobbie 2016; Gill 2007), zu neoliberalem Feminismus (Rottenberg 2018), zu populärem Feminismus (Banet-Weiser 2018) und zur Kommodifizierung von Feminismus (Mukherjee/Banet-Weiser 2012) haben verschiedene Theoretiker*innen argumentiert, dass unter den Bedingungen neoliberaler kapitalistischer Verhältnisse nur bestimmte, mit diesen Verhältnissen kompatible Formen von Weiblichkeit*, von Queerness und von Feminismus in Populärkultur Sichtbarkeit erhalten. *Weiß*e, mittelschichtszugehörige und cis-geschlechtliche Körper erfahren in diesem Zusammenhang nicht nur mehr Repräsentation, sondern sie unterliegen einer anderen Bewertung als nichtnormative Körper. So kann ein Mehr an Sichtbarkeit für von der Norm abweichende Körper auch mit einem Mehr an Vulnerabilität einhergehen (Banet-Weiser 2018: 25).

Die in den vergangenen Jahren neu in Erscheinung getretenen Queer-/Feminismen in der Populär- und Medienkultur werden in Studien zu Postfeminismus daher häufig als kommodifizierbares Element einer neoliberalen Formation beschrieben. Diese beinhalten demnach mit dieser Logik kompatible Anrufungen wie (sexuelle) Selbstbestimmung, Empowerment und Resilienz (vgl. McRobbie 2020; Gill 2016). Angela McRobbie beobachtet insbesondere in Bezug auf die Diskurse rund um Resilienz und Self-Care im persönlichen Schreiben von Selbsthilferatgebern ein Ausblenden von gesellschaftlichen Macht- und Herrschaftsverhältnissen zugunsten der Fokussierung des Individuums. Die in den Ratgebern verhandelten individuellen Strategien, robuster gegenüber Abwertungen zu werden – auch aufgrund einer marginalisierten gesellschaftlichen Positionierung –, spiegeln gewissermaßen eine neoliberale Sensibilität wider. Abhängigkeit von anderen Menschen oder vom Wohlfahrtsstaat wird zu etwas Schamhaftem (McRobbie 2020: 56ff.).

Auf ähnliche Weise sieht Sarah Banet-Weiser den Ruf nach Empowerment in populären Feminismen nicht in der Kritik an gesellschaftlichen Machtverhältnissen situiert, sondern vielmehr als einen individuellen Akt der Befreiung von nicht weiter spezifizierten Bürden verhandelt (Banet-Weiser 2018: 17). Dadurch werde letztlich die Fokussierung auf das Individuum mit der Politisierung des Persönlichen gleichgesetzt: „Here, the historical feminist politics of ‚the personal is the political‘ are often understood in the reverse, as ‚the political is the personal‘“ (Banet-Weiser 2018: 17). Ausgehend davon stellt sich aus der Perspektive einer queerfeministisch orientierten Analyse von Populärkultur die Frage, ob und wie die in den vergangenen Jahren neu in Erscheinung getretenen Queer-/Feminismen in ihrer ambivalenten Mobilisierung des Persönlichen auch politische Potenziale bergen können (Keller/Ryan 2018). Denn die Kritik an deren neoliberaler Vereinnahmung sollte nicht die Möglichkeiten, die sich in ihnen auftun, verstellen:

„[I]t is unproductive to simply dismiss popular feminism as just another branding exercise that serves the ever-expanding reach of neoliberal markets, or to try to determine the authenticity of certain feminisms over others. Rather, the overlaps and intersections of affect, desire, critique, and ambivalence that characterize popular feminism are potentially opening spaces for, and connections to, mobilizing feminist practice“ (Banet-Weiser 2018: xf.).

Aus meiner Sicht steckt das Potenzial populärer Queer-/Feminismen in der Art und Weise, *wie* das Persönliche mobilisiert wird, und nicht nur, *dass* es mobilisiert wird. Dies möchte ich im Folgenden anhand von Stand-up-Comedy und dem dazu ausgewählten Beispiel *Nanette* der australischen Komikerin Hannah Gadsby zeigen.

5 Die Politisierung des Persönlichen in Stand-up-Comedy

Hannah Gadsbys *Nanette* wurde 2017 als Live-Show in Australien uraufgeführt und ist seit 2018 als Stand-up-Comedy-Special über den Online-Streaming-Dienst *Netflix* weltweit verfügbar. Gadsby erhielt dadurch nicht nur internationale Reichweite, sondern konnte auch kommerziellen Erfolg erzielen. Darüber hinaus wurde *Nanette* sowohl von Kritiker*innen und Publikum als auch von akademischer Seite breit rezipiert und diskutiert, was auf die zentrale Prämisse zurückzuführen ist, die Gadsby *Nanette* zugrunde legt: „I must quit comedy“ (Gadsby 2018: 01:06:02–01:06:03). Es handelt sich gewissermaßen um eine Meta-Comedy-Performance, die das eigene Genre auf den Prüfstand stellen möchte. In der Forschung wird Gadsbys wütend dargebrachte Comedy daher als „refractive“ (Bennett 2022), „difficult“ (Jenzen 2020) oder humorlos (Balkin 2020) bezeichnet. Dabei beziehen sich diese Studien auf Sara Ahmeds Überlegungen zur Rolle der *feminist killjoy* (Ahmed 2010), die durch ihr Unbehagen an den Verhältnissen sich dem Vergnügen ihrer Umgebung in den Weg stellt. Dies tut Gadsby in *Nanette* durch ihr unerwartetes Erzählen und Verkörpern von Wut und Scham innerhalb einer Stand-up-Comedy-Show. Während manche Studien die mobilisierte Wut als eine Neuausrichtung von Gadsbys Bühnen-Persona zum Zweck der Intervention in ein cis-männlich dominiertes Genre analysieren (vgl. Luckhurst 2019; Balkin 2020), setzen sich andere Studien mit der potenziellen (Ent-)Politisierung von Wut in populären Queer-/Feminismen auseinander (vgl. Kay 2021; Jenzen 2020). Jilly Boyce Kay verortet Gadsbys dargebrachte Wut innerhalb eines größeren medienkulturellen Phänomens, das sie als „celebrity anger“ (Kay 2021: 75) bezeichnet. Sie führt diesen Begriff ein, um die gesteigerte Sichtbarkeit weiblicher* Wut innerhalb einer auf *#MeToo* reagierenden Celebrity Culture zu beschreiben. Kay gesteht dieser Form medialisierter Wut zwar ein gewisses feministisches Potenzial zu, doch sei dieses innerhalb einer größeren Architektur kapitalistischer Medienkultur äußerst begrenzt (Kay 2021: 87). Olu Jenzen hingegen versteht die von Gadsby verkörperte Wut und Scham als ein behutsam arrangiertes, aber dennoch risikoreiches Unterfangen. Sie erkennt darin eine Form queerfeministischer Praxis, die durch eine Haltung der Verweigerung und durch die Zirkulation negativer Gefühle einen queeren Raum erzeugen kann (Jenzen 2020: 42f.).

Auch wenn ich Kays Bedenken über die kapitalistische Konstellation von Populär- und Medienkultur teile, möchte ich mich dennoch Jenzens Einschätzung zur Bedeutsamkeit negativer Gefühle darin anschließen. In meiner Analyse von *Nanette* werde ich diese jedoch als Bausteine einer Politisierung des Persönlichen innerhalb von queerfeministischer Stand-up-Comedy lesen. Sie sind dabei eng mit der performativen Praxis des lebensgeschichtlichen Erzählens verbunden, anhand dessen Hannah Gadsby die Möglichkeiten erkundet, wie Leben erzählt werden kann. Die zentrale Frage in *Nanette* ist, ob Gadsby Stand-up-Comedy als Erzählform hinter sich lassen soll. Dies begrün-

det sie damit, dass die Mobilisierung des Autobiografischen in Stand-up-Comedy in der herkömmlichen Form nur einen eng abgesteckten Rahmen dafür zulässt, was darin auf welche Weise erzählbar ist und was nicht. Auch ihre Coming-out-Geschichte habe Gadsby deshalb immer wieder auf belustigende Art und Weise erzählt, wodurch für sie die schmerzlichen Aspekte wie beispielsweise die damit verbundene Scham und Angst keinen Platz in der Geschichte hatten. Stattdessen habe sie in ihren Auftritten häufig sich selbst zum Ziel der Pointen gemacht und wichtige Lebensereignisse in Form von selbsterabsetzenden Witzen erzählt. Diese Art des persönlichen und des komischen Erzählens möchte sie deshalb hinter sich lassen.

„I have been questioning this whole comedy thing. I don't feel very comfortable in it anymore. [...] I built a career out of self-deprecating humor. [...] And I don't want to do that anymore. Because do you understand what self-deprecation means when it comes from somebody who already exists in the margins? It's not humility, it's humiliation. I put myself down in order to speak, in order to seek permission to speak. And I simply will not do that anymore“ (Gadsby 2018: 00:17:02–00:18:17).

Gadsby wendet sich in *Nanette* jedoch weder gänzlich von der Stand-up-Comedy noch von der Form des persönlichen Erzählens ab, sondern mobilisiert beides auf eine andere Art und Weise, die ich in der folgenden Analyse zeigen möchte. Zentrale Themen in *Nanette* sind zum einen ihre Erfahrungen, als lesbische Frau* in Tasmanien aufzuwachsen, wo Homosexualität bis 1997 kriminalisiert war. Zum anderen spielt auch die Geschichte von Gadsbys Coming-out im Verlauf der Show immer wieder eine wichtige Rolle. Zu Beginn erzählt sie davon noch überwiegend anhand komischer Mittel und in einem heiteren Ton:

„You know, last year, my grandma asked me if I had a boyfriend. And I realized, in that moment, that I'd... quite forgotten... to come out to Grandma. [...] I thought, 'I'll wait till it comes up in conversation'. But it never does. But finally, it did. But I did not take the opportunity! No, I deflected it like a real man. I said, 'No... No, Grandma. No, I don't have time for boyfriends.' Plural. Confident, wasn't I? 'But if I had time, heaps!'“ (Gadsby 2018: 00:12:44–00:13:44)

Zentraler Bezugspunkt für die Pointe in dieser Szene ist Gadsbys ausbleibendes Coming-out gegenüber ihrer Großmutter, dessen Thematisierung sie mit einer phatischen Phrase umgeht. Nicht nur die Großmutter innerhalb der erzählten Geschichte, sondern auch das Publikum in der Situation des Erzählens wird durch eine humorvolle Wendung abgelenkt. Der eigentliche Grund, warum Gadsby sich gegenüber ihrer Großmutter nicht outet, bleibt in dieser heiteren Szene unausgesprochen. Im weiteren Verlauf von *Nanette* unterbricht Gadsby jedoch das belustigende Erzählen einer Stand-up-Comedy-Show mehrmals, um auf ernste Weise und ohne Pointen auch von schmerzlichen Momenten in ihrem Leben zu erzählen. Sie spricht von erlebter körperlicher und sexualisierter Gewalt; schildert, wie die homofeindlich geführte öffentliche Debatte über – in erster Linie männliche* – Homosexualität ihr eigenes Coming-out lange verzögerte, und artikuliert deutlich die damit verbundenen Gefühle von Angst und Scham. Zwar geht sie in ihren Erzählungen stets von ihrem individuellen Erleben aus, verortet dieses jedoch auch innerhalb gesellschaftlicher Normen und Herrschaftsverhältnisse. Diese Verortung enthält allerdings gewisse Leerstellen. So bleiben die Mechanismen von Rassismus und Klassenverhältnissen in Bezug auf heteropatriarchale Gewalt bei

Gadsby unbenannt (Halberstam 2019). Es gelingt Gadsby aber, gesellschaftliche Macht- und Herrschaftsverhältnisse als vergeschlechtlich und heteronormativ erkennbar zu machen. Beispielsweise greift sie die zuvor heiter erzählte Anekdote mit ihrer Großmutter noch einmal auf, um sie in einen anderen Rahmen zu setzen.

„I didn't come out to my grandma last year because I'm still ashamed of who I am. Not intellectually. But, right there, I still have shame. [...] Because the closet, for me, was no easy thing... to come out of. From the years 1989 to 1997[.] This is ten years. Effectively my adolescence. Tasmania was at the center of a very toxic national debate about homosexuality and whether or not it should be legalized. [...] Seventy percent of the people... I lived amongst... believe that homosexuality should be... a criminal act. Seventy percent of the people who raised me, who loved me, who I trusted, believed that homosexuality was a sin[.] I paid dearly for a lesson that nobody seems to have wanted to learn. And this is bigger... than homosexuality. This is about how we conduct debate in public about sensitive things“ (Gadsby 2018: 00:40:57–00:43:39).

Gadsby begründet ihr ausgebliebenes Coming-out gegenüber ihrer Großmutter mit der anhaltenden Scham, die sie seit ihrer Kindheit begleitet. Daran anschließend beschreibt sie, wie sie ihre Kindheit und Jugend im Tasmanien der beginnenden 1990er-Jahre erlebt hat. Zu dieser Zeit erstarkte zwar einerseits die lokale LGBT-Bewegung und erhielt hinsichtlich der angestrebten Entkriminalisierung von Homosexualität wachsenden Zuspruch aus der Bevölkerung. Jedoch ging mit diesen Erfolgen andererseits auch ein rhetorisch aggressiver Backlash von religiös-konservativer Seite einher (Croome 2006). Die Schilderungen Gadsbys könnten demnach als ein Versuch gelesen werden, die eigene Lebensgeschichte innerhalb einer gesellschaftlichen und diskursiven Ordnung zu situieren, die auf rigiden Mechanismen von Heteronormativität aufbaut. Aus meiner Sicht mobilisiert Gadsby in *Nanette* also das Persönliche nicht losgelöst von gesellschaftlichen Macht- und Herrschaftsverhältnissen, sondern zeigt vielmehr, wie diese in ihrem individuellen Lebensverlauf sichtbar werden. Ein solches ‚Sich-Erzählen‘ in Stand-up-Comedy könnte mit Judith Butler als eine Auseinandersetzung mit jenen Normen gedacht werden, die die Entstehungsbedingungen des Subjekts darstellen. Da diese Normen dem Subjekt immer vorausgehen, kann es deshalb weder seinen Ursprung kennen noch sich jemals vollständig erzählen. Vielmehr muss es bei dem Versuch, sich zu erzählen, den gesellschaftlichen Bedingungen seiner Hervorbringung nachgehen.

„Wenn das ‚Ich‘ versucht, über sich selbst Rechenschaft abzulegen, kann es sehr wohl bei sich beginnen, aber es wird feststellen, dass dieses Selbst bereits in eine gesellschaftliche Zeitlichkeit eingelassen ist, die seine eigenen narrativen Möglichkeiten überschreitet. Ja, wenn das ‚Ich‘ Rechenschaft von sich zu geben sucht [...], die seine eigenen Entstehungsbedingungen einschließen muss, dann muss es notwendig zum Gesellschaftstheoretiker werden“ (Butler 2018 [2002]: 15).

Die Rolle der Stand-up-Komiker*in könnte auf diese Weise mit Butler als „Gesellschaftstheoretiker[*in]“ gedacht und beschrieben werden: zumindest, wenn davon ausgegangen wird, dass das Erzählen jeder „Geschichte von sich selbst [...] zugleich die Geschichte [der] Beziehung [des ‚Ichs‘] zu bestimmten Normen ist“ (Butler 2018 [2002]: 15). Für Butler kann das Subjekt seine Lebensgeschichte nicht erzählen, ohne zu fragen, wie diese gesellschaftlich hervorgebracht wurde. Wenn Hannah Gadsby in *Nanette* über die Einbettung ihrer eigenen Lebensgeschichte in soziale Normen sowie vergeschlechtlichte und heteronormative Macht- und Herrschaftsverhältnisse nach-

denkt, könnte dies also auch als ein Versuch gelesen werden, sich mit den Bedingungen der eigenen Subjektivität auseinanderzusetzen. Diese Beschäftigung mit dem gesellschaftlichen Gewordensein von Subjektivität schließt aus meiner Sicht an einen queer-/feministischen Begriff des Politischen an, bei dem „das Private zum Ort des Politischen“ (Bargetz 2016: 84) wird. Aber auch durch die narrative und performative Mobilisierung von Gefühlen wird in *Nanette* das vermeintlich „Private zum Politikum“ (Bargetz 2016: 84).

„I sat soaking in shame... in the closet, for ten years. Because the closet can only stop you from being seen. It is not shame-proof. [...] When I came out [...], I didn't have any jokes. The only thing I knew how to do was to be invisible and hate myself. It took me ten years to understand I was allowed to take up space in the world. But, by then, I'd sealed it off into jokes like it was no big deal. I need to tell my story properly“ (Gadsby 2018: 00:42:26–00:43:22).

In dieser Sequenz schildert Gadsby in ernstem Ton, wie die in ihrer Kindheit erlebte Scham ihr Coming-out erheblich erschwert und sie später diese autobiografischen Elemente für belustigende Pointen in ihrer Stand-up-Comedy genutzt hat. Sie schließt ihre Ausführungen mit dem Wunsch, ihre Geschichte „richtig“ erzählen zu wollen. Was sie damit genau meint, wird im weiteren Verlauf bald offensichtlich. Mit deutlicher Wut berichtet sie von erlebter körperlicher und sexualisierter Gewalt, ohne dem Publikum die erwartete komische Entlastung von Witzen zu bieten. Die dabei geschaffene affektive Disharmonie innerhalb einer Stand-up-Comedy-Show positioniert Hannah Gadsby – in der Begrifflichkeit von Sara Ahmed – als *feminist killjoy* bzw. *affect alien* (Ahmed 2010). Beide dieser Figuren wenden sich nicht nur selbst von erwartetem Glück ab, sondern stellen sich gewissermaßen auch dem Glück von anderen in den Weg. In Stand-up-Comedy werden Anekdoten und Beobachtungen aus dem eigenen Leben meist mit überraschenden und belustigenden Wendungen geschildert, wodurch Persönliches pointiert erzählt und in ein Gefühlsskript von Vergnügen, Freude und Unterhaltung eingepasst wird. Gadsby unterbricht in *Nanette* diese Gefühlsskripte mehrfach, um der Beharrlichkeit und dem Fortbestehen erlebter Gefühle wie Angst, Scham und Frustration in ihrer Lebensgeschichte nachzuspüren. Das erzeugte Unbehagen innerhalb der zuvor noch belustigenden Comedy-Show reflektiert auf diese Weise Gadsbys eigenes Unbehagen bezüglich normativer Erwartungen an ein gutes Leben, ein *glückliches* Leben (vgl. Ahmed 2010). Lawrence Grossberg sieht als eine zentrale Dimension von Populärkultur deren Beziehung zu Affektivität. Populärkultur bietet demnach „Stätten von Entspannung, Privatsphäre, Lust, Wohlfühlen, Spaß, Leidenschaft und Emotion“ und wirkt „an der Schnittstelle zwischen Körper und Emotionen“ (Grossberg 2010: 84). Populärkultur hält also einen affektiven Modus bereit, den Hannah Gadsby in *Nanette* für ihr persönliches Erzählen politisierend mobilisiert. Indem sie für das Erzählen ihrer Lebensgeschichte auch unerwartete „Ugly Feelings“ (vgl. Ngai 2007) wie Wut, Frustration und Traurigkeit aufgreift, interveniert sie gewissermaßen in normative Gefühlsordnungen eines an bestimmten Formen von Glück ausgerichteten Lebens.

„If we do not assume that happiness is what we must defend, if we start questioning the happiness we are defending, then we can ask other questions about life, about what we want from life, or what we want life to become. Possibilities have to be recognized as possibilities to become possible“ (Ahmed 2010: 218).

Indem normative Glücksversprechen, die nicht für alle Menschen mit Glück verbunden sind, abgewendet werden, eröffnen sich aus Ahmeds Sicht neue Möglichkeiten, zu leben und Leben zu denken (Ahmed 2010: 218ff.). Weil Hannah Gadsby mit erwarteten Gefühlsordnungen und persönlichen Erzählweisen bricht, wird es ihr möglich, den engen Spielraum des Autobiografischen in Stand-up-Comedy zu erweitern. Die Politisierung des Persönlichen findet in *Nanette* daher auf zwei Ebenen statt: *Erstens* auf einer narrativen Ebene, indem Gadsby erlebte sexualisierte und homofeindliche Gewalt innerhalb gesellschaftlicher Normen und vergeschlechtlichter Macht- und Herrschaftsverhältnisse situiert sowie darüber hinaus der Wirkung von diskursiven Normen und Anrufungen in Bezug auf die eigene Subjektivität nachgeht. *Zweitens* auf einer performativen Ebene, indem sie innerhalb ihres Comedy-Specials verschiedene, auch unerwartete Gefühle mobilisiert und auf diese Weise affektive Brüche erzeugt, wodurch normative Gefühlsordnungen irritiert werden. Die Politisierung des Persönlichen erfolgt in *Nanette* also nicht nur in Bezug darauf, *was* erzählt wird, sondern auch, *wie* es erzählt wird. Stand-up-Comedy stellt folglich ein populärkulturelles Genre dar, in dem das Autobiografische und das Affektive eine bedeutende Rolle spielen und beides zu einem *Motor des Politischen* (Bargetz 2016: 251ff.) werden kann.

6 Persönliches Erzählen als relationales Erzählen. Ein Ausblick

Abschließend möchte ich noch ein weiteres Schlaglicht auf das Autobiografische in Stand-up-Comedy werfen. Hannah Gadsby beendet ihren Auftritt in *Nanette* nämlich mit einem gewissen Vorbehalt gegenüber der Mobilisierung von Gefühlen. So hätten diese zwar eine verbindende Kraft, die allerdings auch eine abgrenzende und polarisierende Wirkung entfalten könnte.

„I don't want to unite you with laughter or anger. I just needed my story heard, my story felt and understood [...]. Because, like it or not, your story... is my story. And my story... is your story. I just don't have the strength to take care of my story anymore. [...] All I can ask is just please help me take care of my story. Do you know why we have [Vincent van Gogh's, V. S.] sunflowers? It's not because Vincent van Gogh suffered [for his art, V. S.]. It's because Vincent van Gogh had a brother who loved him. Through all the pain, he had [...] a connection to the world. And that... is the focus of the story we need. Connection“ (Gadsby 2018: 01:07:03–01:08:09).

Gadsby wendet sich in dieser Sequenz mit direkter Anrede an ihr Publikum und rückt die menschliche Verbundenheit im Erzählen einer persönlichen Geschichte – gewissermaßen als ethische Dimension dieses Erzählens – in den Vordergrund. Die direkte Adressierung ist in Stand-up-Comedy zwar nicht unüblich, macht die angesprochene Verbundenheit an dieser Stelle jedoch noch deutlicher. Gadsby betont: Ihre Geschichte richtet sich an ein Gegenüber, in dessen Obhut sie diese Geschichte geben möchte und das sie darum bittet, für diese Geschichte zu sorgen. Mit Butler könnte diese Szene als ein Anerkennen der grundlegenden Relationalität des Subjekts gelesen werden, das immer schon in Beziehung zu einem anderen steht (Butler 2018 [2002]: 30). In diesem Zusammenhang bezieht sich Butler auf die Literaturwissenschaftlerin Adriana Cavarero.

„Cavarero argues that we are beings who are, of necessity, exposed to one another, and that our political situation consists in part in learning how best to handle this constant and necessary exposure. [...] In her view, one can only tell an autobiography, one can only reference an 'I' in relation to a 'you': without the 'you', my own story becomes impossible“ (Butler 2001: 24).

Dem Subjekt gehen also nicht nur soziale Normen voraus, die seine Entstehung bedingen, sondern auch die Beziehung zu einem Gegenüber. Diesem anderen ist das Subjekt von Beginn an ausgesetzt, worin eine fundamentale Abhängigkeit entsteht. Das Subjekt kann also niemals gänzlich über seine eigene Lebensgeschichte verfügen und bleibt von dieser gewissermaßen enteignet. Das Erzählen der eigenen Lebensgeschichte könnte demnach auch als ein Erzählen der menschlichen Verletzbarkeit gelesen werden. Die Einsicht, dass wir voneinander abhängig sind, stellt für Butler die Bedingung ethischen Handelns dar (Butler 2018 [2002]: 44ff.). Diese grundlegende Relationalität eröffnet eine neue Perspektive auf das persönliche Erzählen als ein politisches Erzählen (vgl. auch dazu Smith/Watson 2010: 86ff., 216ff.), das Lebensgeschichte als eine Geschichte in Beziehungen denkt. Die Analyse von Stand-up-Comedy als autobiografische Form, bei der eine Person ihre Geschichte einem Publikum darbringt, könnte diesbezüglich Erkenntnisgewinne für queerfeministische Theoriebildung ermöglichen.

Anmerkung

Ich möchte mich bei Tanja Vogler, Leonie Kapfer, Sandra Tausel und Zoe* Steinsberger sowie bei Michaela Ralser und Christian Quendler für die Diskussionen und die hilfreichen Rückmeldungen zu diesem Beitrag bedanken. Mein Dank gilt auch den Herausgeberinnen Sylvia Mieszkowski und Sigrid Nieberle sowie den anonymen Gutachter*innen für die wichtigen Anmerkungen zum Text.

Literaturverzeichnis

- Ahmed, Sara (2010). *The Promise of Happiness*. Durham, London: Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822392781>
- Babka, Anna & Seitz, Sergej (2016). Autobiographie. In Anna Babka & Gerald Posselt (Hrsg.), *Gender und Dekonstruktion. Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie* (S. 43–45). Wien: Facultas. <https://doi.org/10.36198/9783838547251>
- Balkin, Sarah (2020). The Killjoy Comedian. Hannah Gadsby's Nanette. *Theatre Research International*, 45(1), 72–85. <https://doi.org/10.1017/S0307883319000592>
- Banet-Weiser, Sarah (2018). *Empowered. Popular Feminism and Popular Misogyny*. Durham, London: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9781478002772>
- Bargetz, Brigitte (2016). *Ambivalenzen des Alltags. Neuorientierungen für eine Theorie des Politischen*. Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839425398>
- Bennett, Kiah E. (2022). The Refractive Comic. Nanette and Comedy from Inside Identity. *Television & New Media*, 24(2), 139–155. <https://doi.org/10.1177/15274764221093600>
- Berlant, Lauren (2008). *The Female Complaint. The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Durham, London: Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822389163>
- Berlant, Lauren & Prosser, Jay (2011). Life Writing and Intimate Publics. A Conversation with Lauren Berlant [Life Writing & Intimate Publics]. *Biography*, 34(1), 180–187. <https://doi.org/10.1353/bio.2011.0008>

- Brodie, Ian (2014). *A Vulgar Art. A new Approach to Stand-up Comedy*. Jackson: University Press of Mississippi. <https://doi.org/10.14325/mississippi/9781628461824.001.0001>
- Butler, Judith (2001). Giving an Account of Oneself. *Diacritics*, 31(4), 22–40. <https://doi.org/10.1353/dia.2004.0002>
- Butler, Judith (2018 [2002]). *Kritik der ethischen Gewalt* (5. Aufl.). Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Croome, Rodney (2006). Gay Law Reform. In Alison Alexander (Hrsg.), *The Companion to Tasmanian History*. Zugriff am 09. August 2022 unter https://utas.edu.au/library/companion_to_tasmanian_history/G/Gay%20Law%20Reform.htm.
- Cvetkovich, Ann (2012). *Depression: A Public Feeling*. Durham, London: Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11smrx4>
- Gilbert, Joanne R. (1997). Performing Marginality. Comedy, Identity, and Cultural Critique. *Text and Performance Quarterly*, 17(4), 317–330. <https://doi.org/10.1080/10462939709366196>
- Gill, Rosalind (2007). Postfeminist Media Culture. Elements of a Sensibility. *European Journal of Cultural Studies*, 10(20), 147–166. <https://doi.org/10.1177/1367549407075898>
- Gill, Rosalind (2016). Post-Postfeminism? New Feminist Visibilities in Postfeminist Times. *Feminist Media Studies*, 16(4), 610–630. <https://doi.org/10.1080/14680777.2016.1193293>
- Gilmore, Leigh (2017). *Tainted Witness. Why We Doubt What Women Say About Their Lives*. New York: Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/gilm17714>
- Grossberg, Lawrence (2010 [1992]). *We gotta get out of this place. Rock, die Konservativen und die Postmoderne*. Wien: Löcker.
- Halberstam, Jack (2019). *Just Joking. Notes on the Comedy of Hannah Gadsby*. Zugriff am 19. Dezember 2022 unter <https://bullybloggers.wordpress.com/2019/08/09/just-joking-notes-on-the-comedy-of-hannah-gadsby-by-jack-halberstam/>.
- Hanisch, Carol (2006 [1969]). *The Personal is Political*. Zugriff am 09. August 2022 unter <http://carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>.
- Jenzen, Olu (2020). A Queer Tension. The Difficult Comedy of Hannah Gadsby's Nanette Live. *Film Studies*, 22(1), 30–46. <https://doi.org/10.7227/FS.22.0003>
- Kay, Jilly Boyce (2021). Celebritised Anger. Theorising Feminist Rage, Voice, and Affective Injustice Through Hannah Gadsby's Nanette. In Anthea Taylor & Joanna McIntyre (Hrsg.), *Gender and Australian Celebrity Culture* (S. 75–90). London, New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429430442-4>
- Keller, Jessalynn & Ryan, Maureen E. (Hrsg.). (2018). *Emergent Feminisms. Complicating a Postfeminist Media Culture*. New York, London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781351175463>
- Luckhurst, Mary (2019). Hannah Gadsby. Celebrity Stand-up, Trauma, and the Meta-Theatrics of Persona Construction. *Persona Studies*, 5(2), 53–66. <https://doi.org/10.21153/psj2019vol-5no2art916>
- Maier, Tanja (2018). Von der Repräsentationskritik zur Sichtbarkeitspolitik. In Ricarda Drüeke, Elisabeth Klaus, Martina Thiele & Julia Elena Goldman (Hrsg.), *Kommunikationswissenschaftliche Gender Studies. Zur Aktualität kritischer Gesellschaftsanalyse* (S. 77–90). Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839438374-006>
- McRobbie, Angela (2016). *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes* (2. Aufl.). Wiesbaden: Springer VS. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-14828-7>
- McRobbie, Angela (2020). *Feminism and the Politics of 'Resilience'. Essays on Gender, Media and the End of Welfare*. Cambridge: Polity Press.
- Mitchell, Kaye (2020). 'This is not a Memoir'. Feminist Writings from Life. In Jennifer Cooke (Hrsg.), *The New Feminist Literary Studies* (S. 208–221). Cambridge/UK: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108599504.016>
- Mizejewski, Linda (2014). *Pretty/Funny. Women Comedians and Body Politics*. Austin: University of Texas Press. <https://doi.org/10.7560/756915>

- Mukherjee, Roopali & Banet-Weiser, Sarah (Hrsg.). (2012). *Commodity Activism. Cultural Resistance in Neoliberal Times*. New York, London: New York University Press.
- Ngai, Sianne (2007). *Ugly Feelings*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Rottenberg, Catherine (2018). *The Rise of Neoliberal Feminism*. New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190901226.001.0001>
- Schaffer, Johanna (2008). *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839409930>
- Smith, Sidonie (1995). Performativity, Autobiographical Practice, Resistance. *Auto/Biography Studies*, 10(2), 17–33. <https://doi.org/10.1080/08989575.1995.10815055>
- Smith, Sidonie & Watson, Julia (2010). *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives* (2. Aufl.). Minneapolis, London: University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816669851.001.0001>
- Smith, Sidonie & Watson, Julia (2017 [1998]). Introduction. Situating Subjectivity in Women's Autobiographical Practices. In Sidonie Smith & Julia Watson (Hrsg.), *Life Writing in the Long Run. A Smith & Watson Autobiography Studies Reader* (S. 3–86). Ann Arbor: Michigan Publishing. <http://dx.doi.org/10.3998/mpub.9739969>
- Thomas, Tanja & Grittmann, Elke (2018). Anerkennung und Sichtbarkeit. Impulse für kritische Medienkulturtheorie und -analyse. In Tanja Thomas, Lina Brink, Elke Grittmann & Kaya de Wolff (Hrsg.), *Anerkennung und Sichtbarkeit. Perspektiven für eine kritische Medienkulturforschung* (S. 23–46). Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839440117-003>
- Warner, Michael (2005). *Publics and Counterpublics*. New York: Zone Books.
- Wischermann, Ulla (2020). Einleitung. Privatheit und Öffentlichkeit in feministischer Theorie. In Tanja Thomas & Ulla Wischermann (Hrsg.), *Feministische Theorie und kritische Medienkulturanalyse. Ausgangspunkte und Perspektiven* (S. 243–257). Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839440841-021>

Quellenverzeichnis

- Gadsby, Hannah (2018). *Nanette* (Netflix Comedy Special). Netflix. Regie: Madeleine Parry, Jon Olb.

Zur Person

Verena Sperk, Mag.a Mag.a, Universitätsassistentin im Lehr- und Forschungsbereich Kritische Geschlechterforschung am Institut für Erziehungswissenschaft der Universität Innsbruck. Arbeitsschwerpunkte: Komik, Humor und Lachen, queere und feministische Theorie, Affect Studies.

Kontakt: Universität Innsbruck, Institut für Erziehungswissenschaft, Liebeneggstraße 8, 6020 Innsbruck, Österreich

E-Mail: verena.sperk@uibk.ac.at