



**LEUPHANA**  
UNIVERSITÄT LÜNEBURG

**Leuphana Universität Lüneburg**

**Masterarbeit im Studiengang Kulturwissenschaften**

**„Learn how to take a joke“ – ein feministischer Blick  
auf Stand-up Comedy  
am Beispiel von Hannah Gadsbys *Nanette***

**„Learn how to take a joke“ – a feminist view  
on Stand-up Comedy  
exemplified by Hannah Gadsby's *Nanette***

Eingereicht von:

Emma Stenger  
Rutschbahn 18, 20146 Hamburg  
Emma.Stenger@stud.leuphana.de  
Matrikelnummer: 3029354

Erstprüfender: Dr. Ben Trott  
Zweitprüfende: Prof. Dr. Susanne Leeb  
Datum der Abgabe: 06.07.2020

**Mit liebstem Dank an**

Christian

Mimi

Michel

Julia

Mareike

und

Mama

*Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies – for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal. Woman must put herself into the text – as into the world and into history – by her own movement.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Cixous, Hélène: The Laugh of the Medusa. In: Signs, Vol. 1, No. 4. The University of Chicago Press, Chicago, Sommer, 1976, S. 875.

<b>1   Einleitung</b>	<b>1</b>
1.1   Feministisches Selbstverständnis & gendergerechte Sprache	3
<b>2   Stand-up Comedy und Humor</b>	<b>6</b>
2.1   Eine Bühne, ein Mikrofon & ein Lichtspot	10
2.2   Humortheorie	19
2.2.1   Superiority Theory	19
2.2.2   Relief Theory	20
2.2.3   Incongruity Theory	22
2.3   Humor, Macht & Identität	26
<b>3   Ein feministischer Blick auf Stand-up Comedy</b>	<b>30</b>
3.1   Gegenderte Witze	31
3.2   Lustige Frauen*	36
3.3   Feministischer Humor	46
<b>4   Hannah Gadsbys feministische Stand-up Comedy</b>	<b>54</b>
4.1   Autobiografie als Material / Performing Marginality	56
4.2   Kunstgeschichte & #MeToo	63
4.2.1   Low theory	63
4.2.2   Gadsbys feministische Kunstkritik	65
4.3   Trauma & Selbstironie – Hannah Gadsby verweigert sich	74
4.3.1   Snappy figures & Feminist Killjoys	82
4.3.2   Self-deprecating humor	86
4.3.3   Quitting Comedy	90
<b>5   Fazit</b>	<b>94</b>
5.1   Ausblick	98
<b>Bibliografie</b>	<b>101</b>

# 1 | Einleitung

In der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Normen und für die Untersuchung der darin impliziten normativen Strukturen stellt Humor eine aufschlussreiche Quelle dar. Witze, humorvolle Darstellungen und Comedy sind dabei nützliche Instrumente, um jene Normen aufzudecken und ihre oftmals arbiträren und zum Teil unterdrückenden Ideologien zu entlarven. „Humor can disrupt ideas of what is ‚normal‘ and encourage people to question their assumptions.“<sup>2</sup>, erklärt die Kulturwissenschaftlerin Janet Bing. Laut der Linguistin Helga Kotthoff ist eine Analyse von expliziten Beispielen, in denen Humor praktiziert wird, ein aussagekräftiges Mittel, um Verständnis über Identitätskonstrukte zu erlangen, die innerhalb normativer Gesellschaftsstrukturen verhandelt werden: „Studies of humor in interaction can help us trace how ‚identities in interaction‘ are formed. For example, they can show how people negotiate and confirm specific gender identities in their humor.“<sup>3</sup> Stand-up Comedy beispielsweise kann repräsentativ dafür sein, wie durch Humor Genderidentitäten verhandelt werden. Diesem Ansatz soll in der vorliegenden Arbeit am Beispiel von Hannah Gadsbys Stand-up Comedy-Show *Nanette* nachgegangen werden. In der Analyse von *Nanette* soll gezeigt werden, wie Gadsby die Erwartungen des Publikums an diese Unterhaltungsform unterläuft, gängige Methoden des Genres dekonstruiert und an zahlreichen Stellen explizit feministische Gesellschaftskritik formuliert.

Der Feminismus als politische Einstellung im weitesten Sinne<sup>4</sup> hat in der letzten Dekade viel an Bedeutung gewonnen und große mediale Aufmerksamkeit erhalten.<sup>5</sup> Zahlreiche feministische Initiativen, Proteste und Bewegungen, wie beispielsweise die global wirksame #MeToo-Bewegung, verdeutlichen die Dringlichkeit der Auseinandersetzung mit Themen wie sexueller Gewalt,

---

<sup>2</sup> Bing: Is Feminist Humor an Oxymoron? 2004, S. 31.

<sup>3</sup> Kotthoff: Gender and Humor. 2006, S. 6.

<sup>4</sup> Selbstverständlich gibt es nicht *den einen* Feminismus, sondern viele verschiedene Formen und Richtungen, die sich historisch bedingen, sich oft überschneiden, einander aber gegebenenfalls auch widersprechen. Dazu zählen beispielsweise liberaler, sozialistischer, anarchischer, radikaler, ökologischer, post-kolonialer, sex-positiver, intersektionaler, queerer, Pop- oder Post-Feminismus. Zu all diesen und noch diversen weiteren Strömungen existieren unterschiedliche Standpunkte, Publikationen und mediale Repräsentationen, die jedoch in dieser Arbeit nicht näher betrachtet werden können. (Siehe: Lenz, Ilse: Feminismus: Denkweisen, Differenzen, Debatten. In: Kortendiek, Beate; Riegraf, Birgit; Sabisch, Katja (Hrsg.): Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung. Springer Fachmedien, Wiesbaden, 2019, S. 231 ff.)

<sup>5</sup> Siehe: Fileborn, Bianca & Loney-Howes, Rachel (Hrsg.): #MeToo and the Politics of Social Change. Palgrave, Macmillan, London, 2019. Oder: Volkmann, Maren: Frauen und Popkultur: Feminismus, Cultural Studies, Gegenwartsliteratur. Posth-Verlag, Bochum, 2011.

Alltagssexismus, Queerfeindlichkeit, körperlicher Selbstbestimmung sowie der ökonomischen, sozialen und politischen Gleichstellung aller Menschen unabhängig von Identitätskategorien.

We might say a movement is strong when we can witness a momentum: more people gathering on the streets, more people signing their names to protest against something, more people using a name to identify themselves. I think we have in recent years witnessed the buildup of a momentum around feminism, in global protests against violence against women; in the increasing number of popular books on feminism; in the high visibility of feminist activism on social media [...].<sup>6</sup>

Auch in der Pop- und Massenkultur ist der Feminismus präsenter denn je zuvor. Die allgemeine Beurteilung der Entwicklung eines Mainstream-Feminismus als globales Phänomen liegt jedoch nicht im Fokus dieser Arbeit. Vielmehr soll Hannah Gadsbys *Nanette* als beispielhaftes popkulturelles Produkt dienen, da sich die Comedian die große Reichweite der Streamingplattform Netflix zu Nutze macht, um mit einer Stand-up Comedy-Show, also mit Humor, ausgewählte feministische Thesen zu artikulieren. Diese Arbeit wird die formalen und inhaltlichen Aspekte von Stand-up Comedy im Allgemeinen vorstellen und eine Analyse von Gadsbys Methoden im Speziellen liefern, die ihre in *Nanette* eingenommene, feministische Perspektive vermitteln. Zunächst wird dafür in dieser Arbeit das Genre der Stand-up Comedy, seine formalen Kriterien und historischen Voraussetzungen analysiert. Ebenso werden Humortheorien für diese Untersuchung herangezogen, da diese ein Fundament für das Verständnis von Stand-up Comedy bilden. Aspekte wie Machtverhältnisse und Genderidentitäten werden zudem in Bezug auf Stand-up Comedy verhandelt. Darauf folgt eine Untersuchung des Genres basierend auf feministischen Theorien sowie eine Ausführung über Frauen\* im Bereich der Stand-up Comedy und über spezifisch weiblichen\* und feministischen Humor. Zudem wird der Frage nachgegangen, was feministische Stand-up Comedy ausmacht, in welchen Formen und mit welchen Stilmitteln und Methoden sich feministische Überzeugungen auf einer Stand-up Comedy-Bühne artikulieren lassen. Daraus ergeben sich die Werkzeuge, die für die Analyse von Hannah Gadsbys *Nanette* essentiell sind, welche im darauffolgenden Kapitel anhand konkreter Szenen vorgenommen wird.

Konstante Themen, die sich durch *Nanette* ziehen, sind Gadsbys Genderidentität, ihre Homosexualität und ihre körperliche Präsenz. Diese privaten Identitätsmerkmale bezieht sie auf ihre professionelle Tätigkeit als Comedian und beschreibt, wie diese Eigenschaften oftmals als Vorlagen für ihr Material dienen und welche Probleme sich für sie daraus ergeben. Gadsby zieht auch aus ihrem akademischen Hintergrund als Kunsthistorikerin beispielhaftes Material, um strukturellen Sexismus und Misogynie zu kritisieren und schafft dabei einen Bezug zu aktuellen feministischen

---

<sup>6</sup> Ahmed, Sara: *Living a Feminist Life*. Duke University Press, Durham, 2017, S. 3.

Debatten wie der #MeToo-Bewegung. Ebenso kritisiert Gadsby in ihrer Show auf ungewöhnliche und subversive Weise für sie fragwürdige Methoden der Stand-up Comedy. Dazu zählen beispielsweise die Komposition von Witzen basierend auf dem Schema Set-up und Punchline, oder auch das Mittel der Selbstironie. Sie erklärt und vermittelt dem Publikum diese Techniken beispielhaft und dekonstruiert die Methoden im Laufe der Show. Selbstironischer Humor basiert auf der eigenen Identität und nutzt diese als Vorlage für Spott und Gelächter. Für Gadsby stellt dies in Anbetracht ihrer Homosexualität ein Problem dar: Als Lesbe zählt sie sich zu einer gesellschaftlich marginalisierten Gruppe, ihre Marginalisierung wird durch die erniedrigende Färbung selbstironischer Witze bekräftigt, ihre schmerzhaften Effekte verankert. Gadsby übt Kritik an misogynen Strukturen, auch in ihrer eigenen Branche. Sie verdeutlicht dies anhand des klischeehaften Beispiels der ‚männerhassenden, humorlosen Lesbe‘ – ein Stereotyp, das sie hinterfragt, zergliedert und auflöst. Schließlich verkündet Gadsby in ihrer Show, dass sie ihre Tätigkeit als Stand-up Comedian aufgeben will. Einige dieser Aspekte werden im Rahmen dieser Arbeit unter anderem mit Hilfe von Sara Ahmeds *Killjoy Manifesto* und mit J. Halberstams low theory aus *The Queer Art of Failure* theoretisch verhandelt. Beide Konzepte bilden das theoretische, feministische Fundament der vorliegenden Untersuchung von *Nanette*.

## 1.1 | Feministisches Selbstverständnis & gendergerechte Sprache

Dieser Text untersucht Stand-up Comedy auf einer Basis feministischer Theorien und wirft einen kritischen Blick auf das Genre, das trotz seiner disruptiven und subversiven Natur von patriarchalen Strukturen geprägt ist. Dementsprechend muss an dieser Stelle auch das feministische Selbstverständnis dieser Arbeit vorgestellt werden, das der hier präsentierten Analyse zugrunde liegt. In ihrem Artikel *Feminist Criticism: A Tale of Two Bodies* stellt die Anglistin und Kulturwissenschaftlerin Sharon Marcus folgende Eigenschaften feministischer Kritik vor:

(1) Feminist criticism negates the status quo by questioning misogyny and other invidious gender distinctions and by analyzing constructions of femininity and masculinity.

(2) Feminist criticism constructs definitions of gender that do not depend on female inferiority or male supremacy, expanding our sense of what women and men are, have been, and might become and asking what it might mean to be free of gender altogether.

(3) Feminist criticism attends to differences among women, often by being self critical, and thus extends its purview not only to gender in general but to all inequalities that affect women or intersect with gender.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Marcus, Sharon: *Feminist Criticism: A Tale of Two Bodies*. PMLA, Vol. 121, No. 5, Oktober 2006.

Feministische Kritik wird hier als Methode im Umgang mit (unter anderem) misogynen, sexistischen und queerfeindlichen Strukturen verstanden, die ein binäres Genderrollenmodell negiert und eine gegenderte, auf Biologismen basierende Unterteilung und Wertung von Individuen ablehnt. Dabei muss sich stets die Konstruiertheit dieser Strukturen bewusst gemacht und auch die eigene mögliche Voreingenommenheit selbstkritisch unter diesen Aspekten immer wieder neu hinterfragt werden. Marcus' Kriterien reflektieren die Grundhaltung dieses Textes, der aus einer feministischen, von der Queer Theory beeinflussten und intersektionale Denkweisen miteinschließenden Perspektive verfasst ist.

An dieser Stelle bedarf es auch eines Hinweises auf die Verwendung gegenderter Sprache: Sowohl das Sternchen\* als auch der Unterstrich\_ werden in dieser Arbeit benutzt – jeweils an unterschiedlichen Stellen. Die gleichzeitige Verwendung dieser beiden Methoden zur gendergerechten Sprache begründet sich wie folgt: Das Gendersternchen\* wird in diesem Text bei Begriffen wie ‚Frauen\*‘ und ‚Männer\*‘ oder ‚weiblich\*‘ und ‚männlich\*‘ verwendet. Diese Begriffe markieren sozial konstruierte Identitätskategorien basierend auf dem binären Gendermodell – das Sternchen\* soll somit bei jeder Verwendung auf die Konstruiertheit dieser Kategorien hinweisen. Nichtsdestotrotz repräsentieren diese Begriffe unterschiedliche Positionen mit jeweils eigenen, sich auf Individuen real auswirkenden Erfahrungswelten. Das binäre Gendermodell spiegelt nicht die grundsätzliche Haltung dieser Arbeit wider, ist aber ein notwendiges Mittel, um die auf Gender basierenden Diskrepanzen in der Stand-up Comedy sichtbar zu machen und zu untersuchen. Zur Kontextualisierung der Idee von ‚weiblichem\* Humor‘ beispielsweise, die in Kapitel 3 eine Rolle spielen wird, eignet sich diese sehr treffende Anmerkung von Frances Gray aus ihrem Text *Women and Laughter*: „[...] among women I would argue that gender is not fixed but fluid, that to talk of a ‚female‘ laughter or a ‚female‘ culture is to use a kind of shorthand to indicate the products of an unjust society capable of transformation.“<sup>8</sup>

Der Unterstrich\_ hingegen wird bei gemischten Personengruppen verwendet, wie beispielsweise ‚Zuhörer\_innen‘. In diesem Fall soll den beschriebenen Personengruppen Raum für verschiedene Identifikationsmöglichkeiten innerhalb des breiten Spektrums der Genderidentitäten über das binäre Modell hinaus eingeräumt werden. Erwähnenswert ist an dieser Stelle auch die Verwendung des Begriffs ‚Gender‘ statt ‚Geschlecht‘. Die Nutzung dieses Anglizismus ist darin begründet, dass der deutsche Begriff eine Doppeldeutigkeit mit sich trägt und sowohl auf das Biologische als auch das Soziale verweist. Diese Doppeldeutigkeit soll in Anbetracht der Weiterentwicklungen feministischer

---

<sup>8</sup> Gray, Frances: *Women and Laughter*. Palgrave, Hampshire, 1994, S. 15.



Theorien über Genderrollen durch die Queer Theory vermieden werden. „Feminists have established that gender is socially constructed, but Queer theorists claim that biological sex is also socially constructed.“<sup>9</sup>, erläutert Janet Bing in ihrem Text *Is Feminist Humor an Oxymoron?*, um zu verdeutlichen wie durch die Queer Theory die Methoden der feministischen Theorie zur Auseinandersetzung mit gegenderten Ungleichheiten erweitert wurden.

---

<sup>9</sup> Bing, Janet: *Is Feminist Humor an Oxymoron?* In: *Women and Language*. Vol. 27, Issue 1, 2004, S. 31.

## 2 | Stand-up Comedy und Humor

*Humor tells you where the trouble is.<sup>10</sup>*

Eine Person steht vor einem Publikum auf einer Bühne, vor ihr ein Mikrofon, neben ihr ein Barhocker mit einem Getränk darauf. Die Person erzählt Witze und Anekdoten, die das Publikum zum Lachen bringen. So etwa gestaltet sich, nüchtern beschrieben, der grundsätzliche Aufbau des Genres Stand-up Comedy. Ian Brodies Publikation *A Vulgar Art: A New Approach to Stand-up Comedy* zufolge ist diese Form von Stand-up Comedy, wie sie heutzutage bekannt ist und praktiziert wird, ein Produkt der Nachkriegszeit in den USA. Im Zuge der Verbreitung des Fernsehens, das das Radio als bis dahin beliebtestes Unterhaltungsmedium ablöste, gewann Stand-up Comedy an Popularität.<sup>11</sup> Bei Fernsehsendungen mit Studiogästen beispielsweise dienten Stand-up Comedians zunächst als Pausenfüller vor dem Bühnenvorhang während hinter dem Vorhang das Studio umgebaut wurde. Ohne großen Aufwand konnten somit einige Minuten überbrückt werden, in denen sowohl das Publikum im Studio als auch die Zuschauer\_innen vor dem Bildschirm bei Laune gehalten wurden.<sup>12</sup> Stand-up Comedy existierte aber bereits vor dem Beginn des Fernsehens in vielen verschiedenen Variationen. Kulturwissenschaftler Lawrence E. Mintz beschreibt in seinem Artikel *Standup Comedy as Social and Cultural Mediation* humorvolle Darbietungen einzelner Performender, die ab Mitte des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts Teil des Programms von Live-Shows wie Varieté, Vaudeville oder Music Hall waren. „Medicine shows, tent shows, and other traveling variety entertainments all boasted standup comedy as a central element. In the twentieth century, standup comedy has been the backbone of vaudeville and burlesque and the variety theater [...], as well as night-club and resort entertainment. [...]“<sup>13</sup> Er erkennt darin Ähnlichkeiten zur heutigen Form von Stand-up Comedy. Mintz wirft seinen Blick aber noch deutlich weiter in die Vergangenheit und verortet den Ursprung von Stand-up Comedy im Mittelalter:

---

<sup>10</sup> Bernikow, Louise: Humor. In: Rosalie Maggio: *The New Beacon Book of Quotations by Women*. Beacon Press, Boston, 1996, S. 330.

<sup>11</sup> Brodie, Ian: *A Vulgar Art. A New Approach to Stand-up Comedy*. University Press of Mississippi, Jackson, 2014, S. 161.

<sup>12</sup> Ebd. S. 161.

<sup>13</sup> Mintz, Lawrence E.: *Standup Comedy as Social and Cultural Mediation*. In: *American Quarterly*, Vol. 37, No. 1, Special Issue: *American Humor*, Frühling 1985, S. 72.

Popular theater incorporated variety comedy as complement to the main plot. Circus clowns provided verbal standup comedy in the early years of these productions, as well as physical and prop comedy, in the tradition of fools, jesters, clowns, and comics, which can be traced back at least as far as the Middle Ages. [...] <sup>14</sup>

Frances Gray beschreibt in ihrem Text *Women and Laughter* das Fernsehen als Grund für den Rückgang von Live-Shows dieser Art seit den 1950er Jahren, betont dabei jedoch, dass dieser Umbruch einen bedeutenden Einfluss auf die Entwicklung von Stand-up Comedy hatte:

Music Hall, or Variety, or Vaudeville, or whatever you want to call it, is dead. Television killed it. All comedians seem to agree on this, even if they agree on nothing else. Throughout the 1950s variety theatres – like cinemas and ‚legitimate‘ playhouses – closed down while families stayed in to watch the box. [...] Performers did not, of course, disappear. They adapted and changed. And television did more than knock down the sites of the older tradition of entertainment. It also radically transformed the relationship between the comedian and the audience. <sup>15</sup>

Die zunehmende Beliebtheit von Stand-up Comedy über die Jahrzehnte zeigt sich auch in der Entstehung von Comedy-Clubs, also Bars und Clubs, die sich seit den 1980er Jahren speziell auf diese Form der Abendunterhaltung fokussierten, wie Mintz in seinem Text von 1985 beschreibt: „More recently, standup comedy has spawned a popular entertainment movement of its own, the comedy clubs, where a rather lengthy bill of comics have exclusive possession of the stage and audience for a long evening of laughter.“ <sup>16</sup>

Stand-up Comedy galt und gilt bis heute als dankbares, unkompliziertes Format, das mit wenig Aufwand und einem kleinen Produktionsbudget ein großes Publikum erreichen und unterhalten kann. Üblicherweise werden keine Kostüme, Requisiten, Bühnenbilder oder Tanzensembles benötigt, die Performance besteht meist nur aus einer Person, einem Mikrofon und einem einfachen Beleuchtungskonzept in Form eines einzelnen Lichtspots. <sup>17</sup> Selbst der bereits erwähnte Barstuhl mit einem Getränk darauf ist weniger einer Inszenierung, als vielmehr dem pragmatischen Grund geschuldet, dass Stand-up Comedians durchgehend sprechen und dabei Durst bekommen. In diesen unkomplizierten Produktionsansprüchen gepaart mit der Reichweite des Massenmediums Fernsehen

---

<sup>14</sup> Mintz: Standup Comedy as Social and Cultural Mediation, 1985, S. 72.

<sup>15</sup> Gray: Women and Laughter. 1994, S. 133.

<sup>16</sup> Mintz: Standup Comedy as Social and Cultural Mediation. 1985, S. 72.

<sup>17</sup> Bezüglich dieser Beschreibung von Stand-up Comedy als schlicht inszenierte Performances fordert Mintz dazu auf, die historischen Vorläufer von Stand-up Comedy zu beachten, die sich durchaus an Requisiten und Bühnenbildern bedienen. „Yet standup comedy’s roots are [...] entwined with rites, rituals, and dramatic experiences that are richer, more complex than this simple definition can embrace. We must therefore broaden our scope at least to include seated storytellers, comic characterizations that employ costume and prop, team acts (particularly the staple two-person comedy teams), manifestations of standup comedy routines and motifs within dramatic vehicles such as skits, improvisational situations, and films [...], and television sitcoms.“ (Siehe: Mintz: Standup Comedy as Social and Cultural Mediation. 1985, S. 71.) Diese Erinnerung an derartige vorangegangene und verwandte Formate von Stand-up Comedy hat durchaus ihre Berechtigung und soll hier nicht unerwähnt bleiben, dennoch würde eine detaillierte Ausformulierung solch breitgefächelter Beispiele den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

liegen die ökonomischen Grundsteine für den Erfolg von Stand-up Comedy. Im technisch unkomplizierten Aufbau und in der zwanglosen Atmosphäre der Performance sieht Brodie weitere essentielle Elemente für den Erfolg von Stand-up Comedy: „The perceived intimacy of television seemed to suit stand-up very well, and a performer could be seen by millions of people at one time. The inexpensiveness of stand-up suited television producers’ budgets equally well.“<sup>18</sup> Stand-up Comedy ist jedoch – trotz der oftmals informell und impulsiv wirkenden Performances – keineswegs nur eine simple Aneinanderreihung von Witzen und lustigen Anekdoten. Der spontan wirkende Vortrag basiert auf sorgfältig konstruierten und detaillierten Narrativen, die Spannungsbögen aufbauen und rote Fäden verfolgen. Stand-up Comedy Shows sind immer auch im Kontext der sozialen Umstände zu lesen, aus denen sie entstehen und innerhalb derer sie stattfinden. Die Sozialanthropologin Mary Douglas argumentiert „[...] that the joke form rarely lies in the utterance alone, but that it can be identified in the total social situation.“<sup>19</sup> Ihr Verständnis von Witzen geht über die tatsächliche Situation, in der sie erzählt werden, hinaus und wirft einen Blick auf eine größere soziale Situation. Diese These findet Bestätigung darin, dass sich nicht nur die Themen, sondern auch die Erwartungen an und Reaktionen auf das, worüber Stand-up Comedians sprechen, permanent verändern. Stand-up Comedy kann in kürzester Zeit auf politische Ereignisse, soziale Bewegungen und gesellschaftliche Umbrüche reagieren und diese reflektieren.

What we find comedic (or just funny) is sensitive to changing contexts. It is sensitive because the funny is always tripping over the not funny, sometimes appearing identical to it. The contexts that incite these issues of how to manage disruptive difference do not just emerge through cultural comparisons, either: a laugh in one world causing sheer shame in another, say. [sic]<sup>20</sup>

Auch das Publikum ist demnach ein ausschlaggebender Teil des sozialen Rahmens von Stand-up Comedy. Nicht nur Comedy-Shows an sich, sondern auch die Reaktionen des Publikums darauf, sind repräsentativ für die Werte und Normen einer Gesellschaft. Stand-up Comedy stellt für Mintz sogar das ideale Medium für die Reflexion dieser Werte und Normen dar, die sich in Form von Humor manifestieren:

[...] the student of a culture and society cannot find a more revealing index to its values, attitudes, dispositions, and concerns, and that the relatively undervalued genre of standup comedy (compared with film comedy or humorous literature, for example) is the most interesting of all the manifestations of humor in the popular culture.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Brodie: A Vulgar Art. 2014, S. 161.

<sup>19</sup> Douglas, Mary: Jokes. In: Douglas, Mary: Implicit Meanings Selected Essays. Routledge, London, 1999, S. 148.

<sup>20</sup> Berlant, Lauren & Ngai, Sianne: Comedy Has Issues. In: Critical Inquiry, Vol. 43, Issue 2, Winter 2017, S. 234.

<sup>21</sup> Mintz: Standup Comedy as Social and Cultural Mediation, 1985, S. 71.

Gesellschaftliche Werte und Normen und demnach auch darauf bezogener Humor variieren – und zwar nicht nur regional und national, sondern auch historisch. Was beispielsweise in den USA der 1980er Jahre ein Publikum zum Lachen brachte, wird dort heute möglicherweise nicht mehr als witzig empfunden, wie Lauren Berlant und Sianne Ngai in ihrem Artikel *Comedy Has Issues* verdeutlichen. „Consider, too, the ongoing debates in the US over rape and race jokes, new normative constraints that are inciting comedians to make sadface statements and avoid youthful audiences who used to seem to be in on the joke.“<sup>22</sup> Sogenannte ‚rape jokes‘, also Witze über Vergewaltigung, werden längst nicht mehr so unkritisch von Fans – insbesondere in einem jüngeren Publikum – hingenommen, wie vor drei oder vier Jahrzehnten. Spätestens seit der #MeToo-Bewegung, die 2017 weltweit auf die Alltäglichkeit sexueller Gewalt und sexuellen Missbrauchs aufmerksam machte und die Vergehen zahlreicher Personen aus unter anderem den Bereichen Politik oder Unterhaltung aufdeckte, sind Witze dieser Art verpönter als je zuvor.<sup>23</sup> Bianca Fileborn und Rachel Loney-Howes beschreiben die Ausbreitung<sup>24</sup> der Bewegung in ihrem Sammelband *#MeToo and the Politics of Social Change* folgendermaßen:

In October 2017, the hashtag ‚MeToo‘ exploded on social media. In the wake of a string of sexual harassment and assault allegations against high-profile Hollywood producer Harvey Weinstein, broken by journalists Meghan Twohey and Jodi Kantor in *The New York Times*, actress Alyssa Milano took to Twitter, encouraging women to share their own experiences of sexual violence using #MeToo. [...] The response, arguably, was nothing short of phenomenal with millions of survivors across the globe using the hashtag to disclose their own experiences of sexual harassment and violence.<sup>25</sup>

Die große Teilnahme an dieser viralen Bewegung und die breitgefächerten Beispiele von sexuellem Missbrauch und sexueller Gewalt zeigten nicht nur die Alltäglichkeit dieser Übergriffe, sondern auch in ihre gesellschaftliche Normalisierung. Für diesen Umstand wird in feministischen Debatten über Vergewaltigung seit den 1970er Jahren der Begriff ‚rape culture‘ verwendet. Rape culture bezeichnet eine gesellschaftliche Normalisierung von sexueller Gewalt gegen Frauen\* und nicht-

---

<sup>22</sup> Berlant & Ngai: *Comedy Has Issues*. 2017, S. 234.

<sup>23</sup> Ähnlich verhält es sich mit ‚race jokes‘, also Witzen, die auf rassistischen Stereotypen basieren, seit der Emergenz von Initiativen wie #BlackLivesMatter, die sich seit 2013 lautstark gegen Rassismus und Polizeibrutalität gegenüber Schwarzen einsetzen.

<sup>24</sup> Bezüglich der Entstehung der Phrase ‚Me Too‘ stellt Loney-Howes in einem späteren Kapitel richtigerweise klar, dass sie bereits 2006 von der Schwarzen Aktivistin Tarana Burke geprägt wurde: „While #MeToo has generated awareness and support for the work Tarana Burke has been undertaking for decades with African American survivors in disadvantaged communities, it was only when ‚me too‘ was uttered by a privileged white woman that her efforts were acknowledged.“ (Loney-Howes, Rachel: *Situating #MeToo. Trajectories of Feminist Anti-rape Activism*. In: Fileborn, Bianca & Loney-Howes, Rachel (Hrsg.): *#MeToo and the Politics of Social Change*. Palgrave, Macmillan, London, 2019, S. 6.)

<sup>25</sup> Ebd. S. 3.

konsensuellem Geschlechtsverkehr, die durch patriarchale, misogynen Strukturen medial, politisch, juristisch und sozial legitimiert und bestärkt werden. Sie basiert auf Genderstereotypen und strukturellem Sexismus, wie Lara Cox in *Standing Up against the Rape Joke* erörtert:

[...] feminists have understood rape as a systemic problem – hence a rape culture – not merely confined to a few cases involving psychologically disturbed men. Nonconsensual sex has a normalized presence in our society, and it owes this to gender stereotypes. Rape culture is informed by this deep-seated double premise of feminine passivity and masculine aggressivity, misreading or downplaying a number of other scenarios that constitute forced sex in the process [...].<sup>26</sup>

Auch die Normalisierung von Witzen über Vergewaltigungen ist Teil einer sogenannten ‚rape culture‘. Dies bedeutet nicht, dass Themen wie Vergewaltigung nicht mehr auf Stand-up Comedy-Bühnen vorkommen – im Gegenteil: die Art und Weise, wie diese Themen verhandelt und in Witzen verarbeitet werden, verändert sich. Comedians können damit durchaus systemkritische, analytische und subversive Arbeit leisten, indem sie auf humorvolle Art gesellschaftliche Probleme ansprechen und verständlich machen. In Anlehnung an Stephanie Koziskis Publikation *The Standup Comedian as Anthropologist*<sup>27</sup>, schreibt Mintz Stand-up Comedians gar eine Rolle als humorvolle Mediator\_innen und kulturelle Vermittler\_innen zu und bezeichnet sie als zeitgenössische Anthropolog\_innen.<sup>28</sup>

Im Folgenden soll der Diskurs über Stand-up Comedy analysiert werden. Zunächst wird ein Exkurs über Humortheorie folgen. Darauf wird die weiterführende Untersuchung des spezifischen Beispiels von Hannah Gadsbys Show *Nanette* aufgebaut.

## 2.1 | Eine Bühne, ein Mikrofon & ein Lichtspot

Eine Analyse von Stand-up Comedy muss sich zunächst mit dem formalen Aufbau dieses Genres auseinandersetzen. „Stand-up comedy is an art form where a single speaker takes the stage alone to tell jokes.“<sup>29</sup>, so die Rhetorikerin Arline Karen Votruba. Eine weiterführende Definition formulieren Jana Kopelent Rehak und Susanna Trnka in *The Politics Of Joking*: „Significantly, while stand-up

---

<sup>26</sup> Cox, Lara: *Standing Up against the Rape Joke. Irony and Its Vicissitudes*. *Signs*, Vol. 40, No. 4, Sommer 2015, S. 964/965.

<sup>27</sup> Koziski, Stephanie: *The Standup Comedian as Anthropologist*. In: *Journal of Popular Culture*, No. 18, Herbst 1984, S. 57-76.

<sup>28</sup> Mintz: *Standup Comedy as Social and Cultural Mediation*, 1985, S. 75.

<sup>29</sup> Votruba, Arline Karen: *Redefining feminist rhetoric in stand-up comedy: Offering cultural critique through subversion and silence*. Iowa State University, Ames, 2018, S. 17.

comedians do more than simply tell jokes, their main objective is to make people laugh.“<sup>30</sup> Grundsätzlich ist sich die Fachliteratur also über zumindest einen Fakt einig: Stand-up Comedy ist eine performative Form der Unterhaltung, die darauf abzielt, ein Publikum zum Lachen zu bringen. „The purpose of stand-up comedy is entertainment and its aim is laughter: it is in the form of verbal play and utilizes humor.“<sup>31</sup>, so Brodie. Der Aufbau einer Stand-up Comedy Performance weist mindestens ein wiederkehrendes Merkmal auf: „All writers on stand-up comedy, without exception, specifically emphasize that a stand-up comedian is on a stage talking with an audience.“<sup>32</sup> Dabei sei das Wort ‚with‘ betont, denn Stand-up Comedy ist Brodie zufolge nicht nur eine Person, die auf der Bühne steht und ‚zu‘ einem Publikum spricht – also ein eindimensionaler Vortrag – sondern ‚mit‘ einem Publikum spricht. Obgleich das Publikum selbst nicht verbal zu Wort kommt, artikuliert es sich doch mit Reaktionen wie Applaus und Lachen. Stand-up Comedians interagieren mit ihrem Publikum, indem sie diese Reaktionen aktiv in die Performance einbeziehen. Es handelt sich dabei also um eine Form des Dialogs zwischen Performer\_in und Zuschauer\_innen:

Stand-up comedy is a form of talk. It implies a context that allows for reaction, participation, and engagement on the part of those to whom the stand-up comedian is speaking. When it is mediated through broadcasting and recording, an audience present to the performer is included in that mediation. However heavily one-sided, it is nevertheless a dialogic form, performed not to but with an audience. The form stand-up comedy takes, therefore, is very much the same form of intimate talk that occurs in face-to-face encounters.<sup>33</sup>

Auch Sophie Quirk versteht Stand-up Comedy als Dialog und schreibt in ihrer Publikation *Why Stand-Up Matters* Comedians die Rolle derer zu, die die Stimmung im Raum orchestrieren und kontrollieren. „Stand-up comedy is not a monologue but a conversation. The primary aim of any stand-up performance is to make the audience laugh. For the performer, stand-up comedy is really about crowd control; causing a group of strangers behave in a certain way.“<sup>34</sup> Das Publikum, eigentlich eine Ansammlung von Einzelpersonen, wird durch die Performance zu einer Gruppe, die gemeinsam auf das, was ihnen auf der Bühne präsentiert wird, reagiert und dadurch beeinflusst wird. Ein\_e Stand-up Comedian ist, Brodie zufolge, „engaged in the task of establishing an intimate exchange between himself or herself and the audience, or, in other words, creating a group through

---

<sup>30</sup> Kopelent Rehak, Jana & Trnka, Susanna (Hrsg.): *The Politics Of Joking. Anthropological Engagements*. Routledge, London, 2018, S. 170.

<sup>31</sup> Brodie: *A Vulgar Art*. 2014, S. 6.

<sup>32</sup> Ebd. S. 32.

<sup>33</sup> Ebd. S. 5.

<sup>34</sup> Quirk, Sophie: *Why Stand-Up Matters. How Comedians Manipulate and Influence*. Bloomsbury Methuen Drama, London, 2015, S. 13.

talk.“<sup>35</sup> Er fügt jedoch auch hinzu, dass diese intime Form des Dialogs nichtsdestotrotz von Distanz geprägt ist, eine Distanz zwischen Performer\_in und Publikum, die sich in verschiedenen Situationen, in denen Stand-up Comedy stattfinden kann, unterscheidet:

[...] whether that is the proxemic distancing of the performer being on a stage and the audience not, the indeterminate spatiotemporal distancing of stand-up recording being listened to or viewed, or the sociocultural distance between a performer from one ‚social category‘ group and an audience from another.<sup>36</sup>

Die Performance ist durchgehend während ihres Vorgangs abhängig vom Publikum, ist auf dessen volle Aufmerksamkeit und unmittelbare Reaktionen angewiesen. Stand-up Comedy ist ein Dialog zwischen Comedian und Publikum, bei dem Erstere das Ziel verfolgen Letztere zum Lachen zu bringen. Dies kann als Form der Kontrolle verstanden werden. Diese Kontrollsituation wird insbesondere in Szenarien sichtbar, in denen das Ziel verfehlt wird: Das Publikum hört nicht zu, lacht nicht, oder an der falschen Stelle.

The importance of controlling audience responses is demonstrated by the many examples in which the audience reacts ‚incorrectly‘. In the worst case scenario, the audience does not laugh, or does not laugh often enough, and the comedian has simply ‚failed‘. There are other, less dramatic, instances of incorrect responses. [...] an audience member laughing when no jokes has been made [...] they are to laugh when, and only when, he [sic!]<sup>37</sup> wants them to.<sup>38</sup>

Quirk verwendet für dieses Vorhaben den Begriff der Manipulation – Stand-up Comedians manipulieren ihr Publikum. Ob diese Manipulation absichtlich geschieht oder nicht und ob sich das Publikum dessen bewusst ist oder nicht kann, je nach Witz, variieren und ist situationsbedingt. In der Stand-up Comedy-Szene wird das, was Quirk Manipulation nennt, eher als ‚skill‘ oder ‚craft‘, also als Talent, Handwerk oder Fähigkeit bezeichnet.<sup>39</sup>

By using the term ‚manipulation‘ instead of more neutral words like ‚craft‘ and ‚skill‘, I aim to highlight some important truths about the nature of stand-up as an interaction. Stand-up is a dialogue: it requires the active

---

<sup>35</sup> Brodie: A Vulgar Art. 2014, S. 18.

<sup>36</sup> Ebd. S. 5.

<sup>37</sup> Quirk gesteht, dass auch sie der sexistischen Konvention folgt Comedians mit dem generischen Maskulinum zu beschreiben, obgleich sie mit der Implikation ‚Comedian = Mann‘ selbst nicht einverstanden sei. Sie betont sogar, dass weibliche\* Comedians erschreckend unterrepräsentiert seien, geht aber auf diese problematischen Situation in ihrem Text bedauerlicherweise trotzdem nicht weiter ein: „[...] women remain strikingly under-represented in the world of stand-up. Indeed, they are so outnumbered by men that many writers – faced with the inevitable confusion that results from using the same pronoun to refer to both comedians and audiences in gender-neutral terms – consider it natural to refer to the comedian as ‚he‘. I have followed the convention, here, but although I consider it far from natural.“ (Quirk, Why Stand-Up Matters. 2015, S. 6.)

<sup>38</sup> Ebd. S. 13.

<sup>39</sup> Ebd. S. 2.



participation of its audience, and therefore the comedian has a responsibility to orchestrate and manage those responses. The term also points to the ways in which comedy has an impact.<sup>40</sup>

Obwohl der Begriff Manipulation laut Quirk mit negativen, boshaften, intriganten Vorhaben assoziiert wird, findet sie diesen Begriff passend, da das Ziel dieser Techniken letztendlich die Kontrolle des Publikums und dessen Reaktionen ist. Stand-up Comedy kann sogar mittels dieser Manipulation sozialen Einfluss ausüben und ein Publikum hinsichtlich seiner Weltanschauungen beeinflussen.

„Influence‘ is the term [...] to signify an ongoing alteration in the beliefs, attitudes of behaviour of audience members that continues after they leave the gig. Influence differs from manipulation in the duration of its effect and in its profundity: where manipulation causes momentary behaviours, such as laughter or applause, influence seeks to have an effect upon the real, internal attitudes and beliefs of the individual: hence it affects the way they interact with the world around them. [...] manipulation has an affinity with influence, the one often creating opportunities for the other.<sup>41</sup>

Manipulation und Einfluss sind Quirks Argumenten zufolge jedoch zwei verschiedene Effekte der Stand-up Comedy: Manipulation ruft flüchtige, augenblickliche Verhaltensweisen des Publikums während der Comedy-Show hervor wie beispielsweise Lachen, Raunen, Jubeln oder Applaus. Einfluss hingegen führt zu einer über die Show hinaus nachwirkenden Veränderung der Einstellungen von Personen aus dem Publikum, also von grundlegenden Meinungen, Weltanschauungen, Glauben oder Werten. Manipulation und Einfluss gehen miteinander einher und kurzfristige Manipulation ebnet oft den Weg für nachhaltigen Einfluss. Aber bereits vor der Performance, so Quirk, findet eine Art Manipulation statt: „Before the material is performed, though, a more subtle form of manipulation is already taking place through the very selection and arrangement of the comedian’s ideas.“<sup>42</sup> Quirk betont in ihrem Text noch einmal, wieso es sich lohnt, diese Effekte, die Stand-up Comedy auf ein Publikum haben kann, zu beachten und zu untersuchen:

[...] comedy serves an important prosocial function by testing those ideas that we take for granted, but also that it can coax us into behaving in a way we would not normally countenance. A prolific medium like stand-up can do harm, but it also does important and fundamental good. The important thing is to recognize this and be alert to the difference.<sup>43</sup>

Die zuvor beschriebene Art der Präsentation von Stand-up Comedy als schlichte, unkomplizierte Show, die ohne Kostüme, Requisiten oder Bühnenbild auskommt, soll einen zwanglosen, spontanen

---

<sup>40</sup> Quirk: Why Stand-Up Matters. 2015, S. 2.

<sup>41</sup> Ebd. S. 2.

<sup>42</sup> Ebd. S. 14.

<sup>43</sup> Ebd. S. 2.

Eindruck erwecken, obgleich der Inhalt sehr wohl im Detail vorgeschrieben und akkurat eingeübt wird. Um diesen Eindruck zu perfektionieren sind auf der Bühne präzises Timing und sprachliche Artikulation essentiell. Das Material muss verständlich erzählt werden, Geschichten müssen spannend konzipiert und Pointen zum richtigen Zeitpunkt eingesetzt werden, damit die Interaktion mit dem Publikum funktioniert. „The performer must demonstrate high levels of skill, including exceptional powers of communication and audience management.“<sup>44</sup>, so Quirk. Unnötige Details gehören dabei ausgelassen, alles was gesagt wird muss in irgendeiner Weise einem Ziel dienen: die Pointe zu liefern. Je besser Stand-up Comedians es schaffen, einen thematischen roten Faden innerhalb ihrer Routinen erkennbar zu machen und dabei trotzdem einen Eindruck von Spontaneität zu vermitteln, desto beeindruckender wirkt eine Performance auf das Publikum.

Stand-up Comedians versuchen während ihrer Shows einen Eindruck von Intimität zu herzustellen. Dafür wird oft die erste Person Singular als Erzählperspektive genutzt. „First-person narratives have an explicit connection between the narrator and the protagonist: the convention is that they are one and the same. The narrator is the narrative’s referent, and events refer to his or her history or worldview.“<sup>45</sup> Die Performance in der Ersten Person Singular zu vollziehen ist ein so simples wie effektives Mittel, um Authentizität und Intimität herzustellen. Comedians nutzen auch die direkte Ansprache des Publikums in der zweiten Person im Singular und im Plural, um eine Art Dialogsituation zu gestalten. „Lastly, stand-up comedians often speak in the second person: they project events or opinions onto the audience, sometimes passively (asking, ‚Have you ever...?’ or ‚Has this ever happened to you?’) and sometimes directly (‚You’re going to be driving home tonight...‘).“<sup>46</sup> Solche Fragen und direkte Anreden, wie Brodie sie hier beispielhaft nennt, stellen Comedians ihrem Publikum jedoch meist ohne eine verbale Antwort zu erwarten – beziehungsweise ohne überhaupt eine Gelegenheit dafür zu bieten, denn das Publikum wird nur an einem vermeintlichen Dialog beteiligt, der einen Eindruck von Intimität und Ehrlichkeit vermitteln und eine Verbindung zwischen Comedian und Publikum suggerieren soll. „This direct engagement brings the audience even more fully into the performance, as their worldview is being either validated or impugned.“<sup>47</sup> Eine Ausnahme ist jedoch denkbar, wenn Comedians beispielsweise einzelnen Personen aus dem Publikum, meistens aus der ersten Sitzreihe, eine direkte Frage stellen und die Antwort in ihre Performance einbauen.

---

<sup>44</sup> Quirk: Why Stand-Up Matters. 2015, S. 4.

<sup>45</sup> Brodie: A Vulgar Art. 2014, S. 23.

<sup>46</sup> Ebd. S. 24.

<sup>47</sup> Ebd. S. 24.

Eine intime Atmosphäre kann zudem durch die thematische Auswahl des Materials hergestellt werden. Oft basiert das Material von Stand-up Comedians auf alltäglichen Beobachtungen aus dem eigenen Leben und dem sozialen Umfeld.<sup>48</sup> Indem sowohl soziale Beobachtungen als auch autobiografische Anekdoten als Vorlagen genutzt werden, kann eine vorgeblich intime Atmosphäre, eine vermeintlich persönliche Verbindung zwischen Comedian und Publikum hergestellt werden. Meinungen und Anekdoten, die üblicherweise eher mit privaten Situationen assoziiert werden, beispielsweise Beziehungen, Sexualität oder Familienleben, können im Rahmen einer Stand-up Performance den Eindruck von Nähe vermitteln.

[...] there are opinions that one may express – or implicitly proclaim through joking and humor – among friends that one would not express in a public forum: the stand-up comedian expresses them in a public forum by turning that forum into an intimate venue. This negotiation is a continuous process with the specific audience to which he or she is performing, and thus the stand-up comedy performance is a collaborative act.<sup>49</sup>

Stand-up Comedy verkleidet also mit Humor eine eigentlich öffentliche Situation als eine vermeintlich private, so Brodie. Auch Marianna Keisalo, Anthropologin und Stand-up Comedian, formuliert dieses Argument in ihrem Artikel *The Invention of Gender in Stand-up Comedy*:

Comedy creates a liminal space set apart from everyday life, entailing certain freedoms in what is said and how, allowing exaggeration, reversals and speaking about things that would normally be kept quiet. Yet the freedom and the transgressive and subversive potential of stand-up comedy are shaped and curtailed by many factors. One notable aspect is how stand-up comedy as a genre crosses and questions the boundary between private and public.<sup>50</sup>

Es ist an dieser Stelle zu betonen, dass nur der Eindruck von Wahrheit und Intimität entstehen soll. Autobiografischer Inhalt einer Stand-up Comedy Performance muss nicht zwingend wahrheitsgemäß sein, sondern kann durchaus zu Teilen oder gar komplett fiktiv sein. Die Sozialanthropologinnen Jana Kopelent Rehak und Susanna Trnka argumentieren in *The Politics Of Joking*, dass die auf der Bühne präsentierten Geschichten nicht real sein müssen, solange sie halbwegs glaubwürdig aber vor allem unterhaltsam und nachempfindbar sind.

In order to achieve this intimate relationship with the audience, the comedian will often present his or her jokes as if based on autobiographical or observed material. In so doing, the audience is introduced to a comedic persona that is constructed as a composite hyper-exaggerated version of some of the comedian's most pronounced character traits.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Brodie: A Vulgar Art. 2014, S. 15.

<sup>49</sup> Ebd. S. 6.

<sup>50</sup> Keisalo, Marianna: The Invention of Gender in Stand-up Comedy: Transgression and Digression. In: Social Anthropology, Vol. 26, Issue 4, November 2018, S. 557.

<sup>51</sup> Kopelent Rehak & Trnka (Hrsg.): The Politics Of Joking. 2019, S. 170.

Teil dieser Persona, von der Rehak und Trnka hier sprechen, ist aber nicht nur der Inhalt der Performances, also die Witze und Anekdoten. Auch die körperliche Präsenz von Stand-up Comedians ist ein essentieller Teil dieser Persona. Kleidung, Körpersprache, Gestik und Mimik können ebenso Aussagen treffen und Inhalte transportieren wie Stimmlage, Betonung, Akzent, Dialekt oder sonstige Sprachnuancen:

Before stand-up comedians even open their mouths, they are seen. As such, their appearance already sends a set of stimuli to the audience that frames how the subsequent performance is to be interpreted. [...] As an embodied being, the stand-up comedian's physical appearance can immediately locate him or her within a particular interpretive framework for the audience. The comedian can either use this to advantage or introduce a qualification.<sup>52</sup>

Auch physische Eigenschaften wie Körperform, Hautfarbe, Frisuren oder das Alter können sozio-politische Positionierungen und Herkünfte kommunizieren und Weltanschauungen suggerieren. Gleichzeitig sind die Reaktionen des Publikums auf diese körperlichen Eigenschaften Hinweise auf gesellschaftliche Normen. „Body type further influences how the comedian is perceived, although it is mostly those types that diverge from cultural standards of ‚normal‘ [...].“<sup>53</sup> Brodie setzt in diesem Zitat den Begriff ‚normal‘ zu Recht in Anführungszeichen, beschreibt er doch ein sozial konstruiertes Etikett zur Kategorisierung und Bewertung von Personen und deren Körpern. Dies ist eine wesentliche Erkenntnis für diese Arbeit und soll deshalb detailliert anhand von Hannah Gadsbys Thematisierung ihrer eigenen körperlichen Erscheinung in ihrer Show besprochen werden.

An dieser Stelle soll zuvor noch ein Blick auf den Arbeitsprozess von Comedians geworfen werden. Rehak und Trnka beschreiben diesen Prozess ihrem Text wie folgt: „The comedian may have spent months working on his or her jokes at ‚open mic‘ venues before presenting them to a paying audience in a formal comedy club but the routine is delivered causally so as to imitate an informal conversation between peers who have overlapping or similar worldviews.“<sup>54</sup> Besonders wichtig ist dabei, dass Stand-up Comedians ihr eigenes und vor allem selbstgeschriebenes Material präsentieren. Ob nun auf wahren Gegebenheiten basierend oder nicht, ob real oder fiktiv, die Witze und Anekdoten müssen original und vor allem originell sein. Es ist höchst unüblich, gar ein Tabu, Witze anderer Comedians vorzutragen – dies gilt in der Stand-up Comedy-Szene als Plagiat und Betrug – anders als beispielsweise in der Musik, wo Cover von Liedern anderer Musiker\_innen bei Liveauftritten nicht unüblich sind und vielmehr als Hommage verstanden werden.

---

<sup>52</sup> Brodie: A Vulgar Art. 2014, S. 70.

<sup>53</sup> Ebd. S. 71.

<sup>54</sup> Kopelent Rehak & Trnka (Hrsg.): The Politics Of Joking. 2019, S. 170.

Liveauftritte an sich werden von Stand-up Comedians nicht unbedingt als finale Ziele verstanden, sondern sind Teil ihres Arbeitsprozesses. Nichtsdestotrotz gibt es für den Prozess, bei dem das Material während zahlreicher Auftritte angepasst und verändert wird, durchaus ein Ziel in Form eines besonderen Auftrittes – eine perfekt abgestimmte, endgültige Version, die für die meisten Lacher sorgt und somit für eine Aufzeichnung geeignet ist.<sup>55</sup> Dies wiederum kann durchaus als größeres Ziel in der Karriere von Stand-up Comedians verstanden werden. „The final version is privileged and intentionally considered the definitive version and, as it gets committed to a recording and becomes a potential source of inspiration for subsequent comedians, it is the version that enters the canon.“<sup>56</sup> Die zuvor beschriebenen finalen, aufgenommenen Versionen werden oft als eigenes Produkt vermarktet.<sup>57</sup> Dies war in Anbetracht der Ursprünge der Stand-up Comedy als Live-Event parallel zur Verbreitung des Fernsehens in den 1950er Jahren jedoch nicht immer so. Die Vermarktung von beispielsweise VHS-Kassetten an Privathaushalte begann in den späten 1970er Jahren und wurde erst in den 1980er Jahren wirklich erschwinglich und alltagstauglich – nicht zuletzt durch die Vermietung von VHS-Kassetten in Videotheken. Seit den späten 1990er Jahren, spätestens aber seit der Jahrtausendwende folgte die Verbreitung von digitalen Videospeicherformaten wie DVD, was letztlich ab Mitte der 2000er Jahre den Weg für Videoportale und Streamingplattformen im Internet wie YouTube oder Netflix ebnete. Insbesondere Netflix investiert seit ca. 2016/2017 verstärkt in die Aufzeichnung und Verbreitung von Stand-up Comedy-Shows. Arline Karen Votruba erläutert, welche Bedeutung ein sogenanntes ‚Comedy Special‘ auf Netflix heutzutage für Comedians haben kann:

Today, comics can reach millions by recording their specials and streaming them online. Netflix has shown a major influx of available comic material, adding new stand-up comedy specials every month. While in the early days a spot at a New York City comedy club would have marked that they had ‚made it‘, many comedians today strive to have their own Netflix Original comedy special.<sup>58</sup>

Obgleich Netflix zahlreiche ‚Specials‘ von weltweit bekannten und etablierten Comedians präsentiert, bietet die Streamingplattform auch viel Raum für Comedians, die (noch) nicht zum Mainstream gezählt werden und noch wenig bekannt sind, wie Linda Holmes feststellt:

Netflix has been producing a fire hose of content of all kinds over the last several years, and they have fixed their gaze hard upon the world of stand-up. This has meant they’ve landed specials from the very famous side

---

<sup>55</sup> Brodie: A Vulgar Art. 2014, S. 20.

<sup>56</sup> Ebd. S. 20.

<sup>57</sup> Ebd. S. 14.

<sup>58</sup> Votruba: Redefining feminist rhetoric in stand-up comedy. 2018, S. 13.

of American comedy – people like Jerry Seinfeld, Chris Rock, Patton Oswalt, and Amy Schumer. But Netflix has also allowed space for comics who aren't yet superstars when they first arrive there: Ali Wong, Hasan Minhaj and others. Still, this is different. Not a little different, but totally different.<sup>59</sup>

Die Streamingplattform präsentiert also nicht selten auch solche Comedy-Shows, die experimentell mit dem Genre umgehen und bietet auch weiblichen\* Comedians die Möglichkeit sich auszuprobieren, wie die Comedians Brittani Nichols in einem Interview erklärt: „I think Netflix actually houses some other abnormal specials. Whereas a lot of the others play with form more than content (thinking of specials from Maria Bamford, Chelsea Peretti, and Tig Notaro specifically), Netflix has been a great platform for women to do weird shit.“<sup>60</sup> So ist es auch bei *Nanette* der Fall, die Stand-up Comedy-Show der tasmanischen Comedian und Kunsthistorikerin Hannah Gadsby, auf die in dieser Arbeit der Fokus gelegt wird. Die Aufzeichnung einer Live-Performance von *Nanette* im Sydney Opera House wurde im Juni 2018 auf Netflix als sogenanntes Special veröffentlicht. Dadurch erhielt Gadsby internationale Aufmerksamkeit und Preise, darunter beispielsweise einen Peabody-Award in der Kategorie Entertainment<sup>61</sup> sowie einen Primetime Emmy Award for Outstanding Writing for a Variety Special.

Until now, Gadsby has been relatively unsung outside of Australia, where she won a national comedy contest in 2006 and has combined tours and TV work ever since. But *Nanette*, which has won multiple festival awards since it debuted last year, is arriving into a culture that's more receptive to learning from stories about misogyny and abuse than it might have been a few years ago.<sup>62</sup>

*Nanette* ist ein bedeutungsvoller kultureller Beitrag hinsichtlich der Definition von Stand-up Comedy. Gadsbys Werk erfüllt durchaus die eben vorgestellten Kriterien und entspricht zunächst den Erwartungen an eine Stand-up Comedy-Show auf Netflix. Gleichsam dekonstruiert Gadsby im Laufe ihrer Show ihre eigene Arbeit, eröffnet dem Publikum die Mechaniken und Methoden, die sie benutzt, um Lachen zu evozieren und bricht auf unerwartete Weise mit Normen des Genres. Laut Marina Watanabes Rezension ist Gadsbys Show eindrücklich und einzigartig unter Stand-up Specials, die auf Netflix zu sehen sind:

In one of the most unique, sharp, and impactful stand-up specials I've ever seen, Gadsby takes aim at comedy itself, and targets the inherent weaknesses of the structure of stand-up. In a little more than an

---

<sup>59</sup> Holmes, Linda: Hannah Gadsby's *Nanette* Is A Scorching Piece On Comedy And Trauma. In: NPR, 2. Juni 2018.

<sup>60</sup> Osworth, A. E.: The Transformative Comedy of Hannah Gadsby's *Nanette*: An Autostraddle Roundtable. In: Autostraddle, 29. Juni 2018.

<sup>61</sup> Der Peabody-Award ist ein US-Amerikanischer Preis für herausragende Leistungen aus Rundfunk und Online-Medien. Gewonnen haben diesen Preis auch schon Serien wie beispielsweise *Orange Is The New Black* oder Dokumentationen wie *Surviving R. Kelly*. (Siehe: Peabody Awards – Hannah Gadsby: *Nanette* (Netflix). In: [www.peabodyawards.com](http://www.peabodyawards.com), 2018.)

<sup>62</sup> Gilbert, Sophie: *Nanette* Is a Radical, Transformative Work of Comedy. In: The Atlantic, 27. Juni 2018.

hour, Nanette offers a masterclass in tension and release as Gadsby expertly utilizes and controls the audience's tension and refuses to release it as it builds to a crescendo.<sup>63</sup>

## 2.2 | Humortheorie

Um Stand-up Comedy zu untersuchen, bedarf es nicht nur einer formalen Definition des Genres, sondern auch einer theoretischen Auseinandersetzung mit Humor. Im wissenschaftlichen Diskurs um Humor, Komik, Witze und Lachen stehen drei Theorien im Vordergrund: die Superiority Theory (Überlegenheitstheorie), die Relief Theory (Entspannungstheorie) und die Incongruity Theory (Inkongruenztheorie). Ansätze für diese drei Theorien finden sich bereits in der Antike und alle drei eignen sich – in ihren mehr oder weniger ausdifferenzierten oder aktualisierten Versionen – bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt, um verschiedene humoristische Formate zu analysieren. Im Folgenden werden diese drei Theorien näher betrachtet und in Bezug zur Stand-up Comedy gesetzt. Diese Theorien sind die Grundlage für die nachfolgende Untersuchung von feministischer Stand-up Comedy und dienen später als Werkzeuge für die Analyse von Hannah Gadsbys *Nanette*.

### 2.2.1 | Superiority Theory

Die Superiority Theory basiert auf der psychologischen Annahme, es sei dem Menschen inhärent dominieren zu wollen. Humor ist dieser These nach auf ein Überlegenheitsgefühl des Publikums zurückzuführen. Die Geste des Lachens stellt hierbei eine soziale Funktion dar, die der Korrektur abweichenden Verhaltens durch Erniedrigung oder Peinlichkeit dient. Zu dieser Theorie gehören auch spezifische Formen von humoristischer Praxis wie beispielsweise Schadenfreude aber auch selbstironischer Humor, auf den später noch näher eingegangen wird. Essentiell für diese Theorie ist das Verhältnis des Publikums zur dargestellten Figur. Verdeutlicht wird dies im Vergleich der Komödie zur Tragödie: „The audience of a tragedy shares the pain of its characters. By contrast, the audience of a comedy laughs, not cries, when a character falls over or suffers a misfortune.“<sup>64</sup>, so der Sozialwissenschaftler Michael Billig. Im aristotelischen Verständnis der Superiority Theory ist es Billig zufolge üblich, dass der oder die Komiker\_in als fehlerhafte, unterdurchschnittliche,

---

<sup>63</sup> Watanabe, Marina: Woke Jokes. 7 Comedy Specials That Transformed Stand-Up in the 2010s. In: Bitch Media, 18. Dezember 2019.

<sup>64</sup> Humortheorien, die den Kriterien der Superiority Theory entsprechen, sind unter anderem auch bei Plato, Aristoteles, Thomas Hobbes und Henri Bergson zu finden. (Siehe: Billig, Michael: *Laughter and Ridicule. Towards a Social Critique of Humour*. Sage Publications, London, 2005, S. 43.)

hässliche oder ungeschickte Figur dargestellt wird. „[I]n comedies people are normally depicted as ,worse than the average and the comic is a sub-species of the ugly‘.“<sup>65</sup> Die Konsequenz daraus lautet wie folgt: „If comic figures are depicted as ugly or deformed, then the average audience can feel superior to these below average figures of fun.“<sup>66</sup> Billig erläutert in seiner Analyse auch, dass es sich bei dem entscheidenden Gefühl, das durch diese Art des Humors vermittelt wird, vielmehr um ein „feeling of degradation, rather than superiority“<sup>67</sup> handelt. Damit liefert er einen beachtenswerten Hinweis auf etwaige sadistische Tendenzen, die dieser auf Machtgefälle basierenden Theorie innewohnen. Obgleich diese Theorie durch ihre Begründung des Überlegenheitsgefühls und der Verbindung zur Schadenfreude eher Assoziationen zu Slapstick-Comedy veranlasst, lässt sich die Superiority Theory durchaus auf Stand-up Comedy anwenden, wie die Rhetorikerin Grace F. Greene erörtert:

The superiority theory can be found in stand-up through stories in which we laugh at a comedian because the aftermath of a story being told has never happened to us; we feel that we are above such humiliation. It could also be argued, though, that a stand-up comic tells a story because it is one through which he or she feels superior.<sup>68</sup>

### 2.2.2 | Relief Theory

Die Relief Theory fokussiert sich in ihren Ursprüngen eher auf die Untersuchung des Lachens und weniger auf Witze oder komische Darstellungen. Sie nimmt einen physiologischen Fokus ein und schreibt dem Lachen eine Rolle als Ventil für innerlichen Druck zu. Lachen wird als gesunde, stressreduzierende und sogar blutdrucksinkende Praxis verstanden, die für ein optimales soziales Miteinander nötig ist. Nach John Morrealls *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor* geht die Relief Theory ihrer ursprünglichen Version von einer „hydraulic theory of the mind“<sup>69</sup> aus, bei der im wortwörtlichen Sinne Druck abgebaut werden muss: „A good analogy is the way excess steam builds up in a steam boiler. These boilers are fitted with relief valves to cent excess pressure, and, according to the Relief Theory, laughter serves a similar function in the nervous system.“<sup>70</sup> In

---

<sup>65</sup> Billig: *Laughter and Ridicule*. 2005, S. 43.

<sup>66</sup> Ebd. S. 43.

<sup>67</sup> Ebd. S. 96.

<sup>68</sup> Greene, Grace F.: *Rhetoric in Comedy: How Comedians Use Persuasion and How Society Uses Comedians*. In: *The Corinthian*, Vol. 13, Article 11, 2012, S. 136.

<sup>69</sup> Morreall, John: *Comic Relief. A Comprehensive Philosophy of Humor*. Wiley-Blackwell, Hoboken, 2009, S. 23.

<sup>70</sup> Ebd. S. 12.



ihrer weiterentwickelten Form erkennt die Relief Theory, dass Lachen vielmehr der mentalen Spannungsentladung dient – auch in ernsthaften oder traurigen Situationen. Lachen wird in solchen Situationen zu einer akzeptablen Form des Umgangs mit gesellschaftlichen Tabus, wie beispielsweise Sexualität, Tod, Aggression oder Ungerechtigkeiten, die soziale Spannung erzeugen. Durch die Verlagerung der Verhandlung tabuisierter Themen in den Bereich des Humors wird eine gesellschaftliche Akzeptanz generiert – frei nach dem Motto ‚es ist ja nur ein Witz‘. Frances Gray illustriert im folgenden Zitat treffend die Verknüpfung zwischen den beiden Vorstellungen von Lachen als physischem und psychischem Ventil:

Laughter has also been defined as a species of relief or release, sometimes tied to the bodily functions; Kant located it in the intestine and the diaphragm, Spencer in the muscles, Koestler in the glandular system which produces adrenalin. The classic exponent of the concept of relief was of course Freud. Freud saw society as subject to various forms of needful repression, involving us in the expenditure of psychic energy; a joke allows the feelings which are repressed to emerge into the open in a socially acceptable disguise; thus the energy needed to maintain the repression is saved, and is discharged in laughter.<sup>71</sup>

Sigmund Freuds Argumenten zufolge tritt sogar eine gesellschaftlich akzeptierte Wehr gegen disziplinarische und unterdrückende Kräfte in Form von Witzen auf. Auch Billig sieht in Freud einen Vertreter der Relief Theory im Diskurs über Humor. „Freud’s theory depicts repression as the means by which unruly human nature is socially disciplined. The unconscious rebels against this discipline in dreams, slips of the tongue and jokes.“<sup>72</sup> Je mehr Gefühle in einer Gesellschaft tabuisiert und unterdrückt werden, desto größer ist die Entladung der Anspannung beim Lachen über die entsprechenden Themen. Mit Blick auf Stand-up Comedy ist die Relief Theory insofern interessant, als dass dort mit dem Aufbau eines Witzes künstlich Spannung aufgebaut wird, die mit der Pointe wieder entladen wird – ein Prinzip, dass während einer Stand-up Comedy-Show permanent wiederholt wird. Darauf wird in einem späteren Kapitel über Gadsbys Show noch einmal Bezug genommen, da die Comedian diese Technik einsetzt und gleichzeitig dem Publikum einen Einblick in ihre Funktionsweise gibt.

---

<sup>71</sup> Gray: Women and Laughter. 1994, S. 27.

<sup>72</sup> Billig: Laughter and Ridicule. 2005, S. 146.

### 2.2.3 | Incongruity Theory

Im Vergleich zur Superiority Theory und zur Relief Theory finden sich zur Incongruity Theory die meiste Fachliteratur und die ausführlichsten Abhandlungen. Diese Theorie wird zudem am häufigsten in Bezug zu Stand-up Comedy erwähnt. Bereits im 18. Jahrhundert von James Beattie geprägt<sup>73</sup>, beschreibt der Begriff zunächst eine Witzform, die auf der vermeintlichen Unvereinbarkeit zweier Teile einer Geschichte basiert – also eine Inkongruenz zwischen einer Ausgangssituation und ihrer unerwarteten Auflösung.<sup>74</sup> Mary Douglas greift in ihrem in den 1990er Jahren erschienenen Text *Jokes* diesen Grundsatz der Incongruity Theory ebenfalls auf: „A joke is a play upon form. It brings into relation disparate elements in such a way that one accepted pattern is challenged by the appearance of another which in some way was hidden in the first.“<sup>75</sup> Sie fügt hinzu: „[...] any recognisable joke falls into this joke pattern which needs two elements, the juxtaposition of a control against that which is controlled, this juxtaposition being such that the latter triumphs.“<sup>76</sup> Der Triumph, den Douglas hier beschreibt, ist die Pointe – also ein überraschendes und unkonventionelles Ende einer zunächst unscheinbaren Anekdote, die das Publikum zum Lachen bringt. Im Bereich der Stand-up Comedy werden die Pointen von Witzen als sogenannte Punchlines bezeichnet und ihnen wird ein großer Wert beigemessen. Stand-up Comedy-Routinen sind um Punchlines herum aufgebaut. Die Komposition eines Witzes ist gänzlich auf die Punchline ausgerichtet, jede narrative Wendung soll ein Lachen erzeugen. Laut Kopelent Rehak und Trnka ist die Punchline auch ein ausschlaggebendes Element in der Unterscheidung von Stand-up Comedy zu anderen Unterhaltungsformaten:

Unlike other narrative performance formats, such as monologues, dramatic plays and comedies, which do not require continuous laughs from the audience in order to work, stand-up routines are therefore structured almost exclusively around the punchline, which is what gives to the joke or comedic anecdote the humoristic and often surprising twist.<sup>77</sup>

Die Autorinnen beschreiben zudem, dass das Element der Überraschung ein entscheidender Faktor für dieses Stilmittel ist: „The punch line should therefore ideally come as a surprise to the listener to whom it befalls to interpret the joke by filling in the vacuous conceptual space between set-up and

---

<sup>73</sup> Die Incongruity Theory ist zudem geprägt von Immanuel Kants und Arthur Schopenhauers Auseinandersetzungen mit Humor. (Siehe: Caliskan, Sevda: Is There Such a Thing as Women's Humor? In: American Studies International, Vol. 33, No. 2, 1995, S. 50.)

<sup>74</sup> Morreall: *Comic Relief*. 2009, S. 12.

<sup>75</sup> Douglas, Mary: *Jokes*. In: Douglas, Mary: *Implicit Meanings Selected Essays*. Routledge, London, 1999, S. 150.

<sup>76</sup> Ebd. S. 150.

<sup>77</sup> Kopelent Rehak & Trnka (Hrsg.): *The Politics Of Joking*. 2019, S. 170.

punch line that is created by the puzzling incongruity.“<sup>78</sup> Dem Publikum wird die Aufgabe zuteil die Rätsel zu lösen, die es während einer Stand-up Comedy Performance in Form von inkongruenten Narrationen präsentiert bekommt. Auch Morreall greift auf den Vergleich mit einem Puzzle oder Rätsel zurück und erläutert: „Experiencing something incongruous can also evoke puzzlement or incredulity: we may go into a problem-solving mode to figure out how the stimulus might actually fit into our conceptual frameworks.“<sup>79</sup> Der Witz wird, sofern er erfolgreich ist, von Comedians selbst also gar nicht explizit artikuliert – im Gegenteil: Den Witz erklären zu müssen, zeugt von dessen Misserfolg. Die Inkongruenz des Witzes verbleibt unausgesprochen und diese Lücke muss vom Publikum mit Assoziationen gefüllt werden. Ein gelungener Witz ruft laut Greene beim Publikum ein Gefühl der Befriedigung hervor, da das Puzzle erfolgreich gelöst, die Inkongruenz erkannt und verstanden wurde.

When stand-up comics begin to tell their audiences a story or ‚bit‘, as it is technically named, they are proposing some kind of intellectual challenge with which the audience must keep up. When the bit has ended, the audience experiences relief in the knowledge that they have successfully solved the challenge. [...] This argument is supported through stand-up in that comics will tell intricate stories that force the audience to think. The audience is only allowed to enjoy the joke when they understand it.<sup>80</sup>

Greene verdeutlicht hier, dass Stand-up Comedy keine belanglose oder simple Form der Unterhaltung ist, sondern gewisse intellektuelle Fähigkeiten des Publikums voraussetzt. Das Publikum leistet seinen eigenen Teil der Arbeit damit, den Witz zu verstehen. „Stand-up is a complicated interaction. It requires high interpretative competence from an audience who must keep up with a deeply convoluted medium of communication, distinguishing between truth and irony and navigating the grey areas in between.“<sup>81</sup> Diese Interpretationsfähigkeit, die Quirk hier anspricht, ist im Prinzip die Fähigkeit, sogenannte Comedy-Codes zu dechiffrieren, also beispielsweise eine Inkongruenz in einer Geschichte zu erkennen, die Pointe darin zu finden und auf den Rest des Gesagten zu beziehen. Aber allein ein Puzzle, welches das Publikum überrascht und mit dessen Erwartungen und erlernten Denkmustern spielt, reicht nicht immer aus, damit ein Witz entsteht – nicht jede inkongruente Situation ist zwangsläufig lustig. Morreall erklärt, dass in einer erweiterten Auseinandersetzung mit dieser Humortheorie deutlich wird, dass das Kriterium der Inkongruenz allein nicht zulänglich ist:

---

<sup>78</sup> Kopelent Rehak & Trnka (Hrsg.): The Politics Of Joking. 2019, S. 170.

<sup>79</sup> Morreall: Comic Relief. 2009, S. 12.

<sup>80</sup> Greene: Rhetoric in Comedy. 2012, S. 138.

<sup>81</sup> Quirk: Why Stand-Up Matters. 2015, S. 3.

In the late twentieth century, one serious flaw in several older version of the theory came to light: they said or implied that the mere perception of incongruity is sufficient for humor. That is clearly false, since negative emotions like fear, disgust, and anger are also reactions to what violates our mental patterns and expectations. Coming home to find your family murdered, for example, is incongruous but not funny.<sup>82</sup>

Das Publikum muss sich letztlich auf das inkongruente Narrativ beziehen können und ein mehr oder weniger positives, im besten Fall unterhaltsames Verhältnis zum dargestellten Szenario aufbauen können. Dies wäre bei dem von Morreall genannten Beispiel regulär nicht der Fall und würde keine Belustigung, sondern Angst und Schrecken evozieren. Die Art der Performance und der explizite Kontext der Comedy-Show sind dementsprechend für die gelungene Kommunikation einer inkongruenten Situation mit dem Zweck der Belustigung von großer Bedeutung.

Moreall erläutert, dass das Konzept der Incongruity Theory auf der menschlichen Eigenschaft fußt, aus der Vergangenheit lernen zu können: „The core concept in incongruity theories is based in the fact that human experience works with learned patterns. What we have experienced prepares us to deal with what we will experience.“<sup>83</sup> Das menschliche Denken in Mustern ist die Basis der Incongruity Theory. Wie zuvor beschrieben, markiert die Punchline die Inkongruenz der Narrative, die das Publikum verfolgt.

Most of the time, most experiences of most people follow such mental patterns. The future turns out like the past. But sometimes we perceive or imagine a thing whose parts or features violate our mental patterns [...]. The core meaning of ‚incongruity‘ in standard incongruity theories is that some thing of event we perceive or thing about violate our normal mental patterns and normal expectations.<sup>84</sup>

Bewusste Brüche mit Erwartungen des Publikums sind für Stand-up Comedians ein essentielles Werkzeug. Nichtsdestotrotz muss dem Publikum auch die Möglichkeit geboten werden, sich auf eine gewisse Art mit dem Gesagten zu identifizieren. Wenn der Bruch mit mentalen Mustern im Moment der Punchline stattfindet, so muss der Aufbau des Witzes, das sogenannte Setup, Raum für Identifikation bieten. Nachvollziehbarkeit ist ein wichtiges Kriterium für die Komposition von Stand-up Routinen. Nur wenn ein Publikum sich auf das Gesagte beziehen kann, können entsprechend dessen Erwartungen gebrochen und eine unerwartete Pointe geliefert werden. Diese Nachvollziehbarkeit kann auch, so argumentiert Greene, beispielsweise darauf aufbauen, dass Personen im Publikum zu den besprochenen Themen und vorgestellten Szenarien zuvor selbst bereits Gedanken hatten, die in eine ähnliche Richtung der Pointe gehen:

---

<sup>82</sup> Morreall: *Comic Relief*. 2009, S. 12.

<sup>83</sup> Ebd. S. 10.

<sup>84</sup> Ebd. S. 11.

It can also be argued that the incongruity theory works when comedians bring to our attention thoughts we ourselves have had before but we were unable to turn into a joke. In some way, it surprises us that the joke works because we were not able to build it, but it is successful because we connect with it.<sup>85</sup>

Comedians können in solchen Momenten ihre Fähigkeiten unter Beweis stellen und dem Publikum entsprechend das Gefühl vermitteln, verstanden und repräsentiert zu werden. Damit die Pointe eines Witzes, also die Inkongruenz einer Geschichte, überhaupt erst entstehen kann, muss zwischen Comedian und Publikum bis zu einem gewissen Grad eine ähnliche Weltanschauung vorherrschen. Die mentalen Muster, von denen zuvor die Rede war, sind nicht universell. Geteilte Weltanschauungen können als Rahmen verstanden werden, innerhalb dessen Witze, die auf dem Schema der Incongruity Theory basieren, entstehen können. Comedian und Publikum, so Brodie, müssen Denkweisen teilen, damit der Witz Sinn ergibt:

What critics often leave unsaid is that the identification of the incongruous implies a more or less shared worldview. The stand-up comedian and his or her audience negotiate a claim of incongruity. Simultaneously, there is a negotiation of the appropriate response to the incongruity and of the interwoven nexus of commonly held assumptions that constitutes the worldview of the group. The more the assumption is exposed as incongruous, the more the reaction elicited can be terror or grief instead of laughter.<sup>86</sup>

Wie ein Witz beim Publikum ankommt, spiegelt also auch die kulturellen Voraussetzungen und Standpunkte der jeweiligen Gruppe wider. Diese können beispielsweise ideologischer oder politischer Natur sein, aber auch sprachliche Fähigkeiten oder soziale Umfelder sind dafür ausschlaggebend. Im Vergleich zur Relief Theory oder Superiority Theory setzt sich die Incongruity Theory viel detaillierter mit der Konstruktion von humorvollen Situationen auseinander. Insbesondere gesellschaftliche Rahmen, Umstände oder Kontexte, in denen Witze erzählt und vorgetragen werden, sind hinsichtlich der Incongruity Theory von großer Bedeutung, wie Douglas argumentiert:

We must ask what are the social conditions for a joke to be both perceived and permitted. [...] My hypothesis is that a joke is seen and allowed when it offers a symbolic pattern of a social pattern occurring at the same time. [...] The one social condition necessary for a joke to be enjoyed is that the social group in which it is received should develop the formal characteristics of a ‚told‘ joke: that is, a dominant pattern of relations is challenged by another. If there is no joke in the social structure, no other joking can appear.<sup>87</sup>

Der soziale Kontext der Comedy-Show ist eine wichtige Komponente bei der Untersuchung dessen, was ein Publikum zum Lachen bringt. Ebenso trägt der Aufbau eines Witzes wesentlich zu seinem Erfolg bei. Ein Witz ist nicht einfach eine lustige Geschichte mit einem unerwarteten Ende. Die Art

---

<sup>85</sup> Greene: Rhetoric in Comedy. 2012, S. 137.

<sup>86</sup> Brodie: A Vulgar Art. 2014, S. 6.

<sup>87</sup> Douglas: Jokes. 1999, S. 152.

wie, aber auch wo, wem und von wem er erzählt wird – also die Performance des Textes, die Art wie er vorgetragen wird, die örtlichen Umstände, die Verfassung des Publikums und das grundsätzliche Auftreten der\_des Comedians – trägt massiv zu seiner Wahrnehmung und auch zu seinem Erfolg bei. Diesem Argument stimmt auch Quirk zu:

When we speak of a ‚joke‘ we often think we are simply referring to a text: the actual word said by the joker. However, every joke needs a decent telling, and someone to hear it. Thus the act of performance and the reception of the joke by its hearer are also indispensable elements of any definition. To make matters more complicated, many theorists ‚define‘ the joke not by what it is but by what it does.<sup>88</sup>

Der Incongruity Theorie nach entsteht ein Witz also durch eine Pointe, die dem anfänglichen Narrativ einer Geschichte zufolge nicht voraussehbar ist und die soziale Konventionen bricht, vorführt oder verdreht. Humor im Sinne der Incongruity Theory ist als Spiel mit den Erwartungen des Publikums innerhalb eines abgesteckten Rahmens von Weltanschauungen zu verstehen.

Obgleich diese drei hier beschriebenen Theorien – die Superiority Theory, die Relief Theory und die Incongruity Theory – durchaus als eigenständige Ansätze zur Untersuchung von Humor und Lachen gelten, so sind sie dennoch nicht ganz voneinander zu trennen. Ihre Effekte bringen einander an vielen Stellen gegenseitig hervor. Das Gefühl der Überlegenheit, das laut der Superiority Theory hervorgerufen wird, kann auch mit einer Erleichterung einhergehen. Auch die Lösung eines auf Inkongruenz basierenden Rätsels ruft Befriedigung und Erleichterung nach einer Anspannung hervor. Die Repräsentation der eigenen Weltanschauung wiederum kann zur Selbstbestätigung und zu einem Überlegenheitsgefühl führen. Demnach bietet es sich für die Untersuchung eines konkreten Beispiels durchaus sogar an, diese drei Theorien nicht getrennt, sondern miteinander kombiniert zu verwenden, wie in dieser Arbeit bewiesen werden soll.

## **2.3 | Humor, Macht & Identität**

Den Kriterien der Incongruity Theory folgend bricht Stand-up Comedy durch überraschende Pointen mit sozialen Konventionen. Dadurch wird das Publikum zunächst überrascht und zum Lachen gebracht, darüber hinaus werden aber in diesen Momenten auch gesellschaftliche Normen und Werte kenntlich gemacht:

---

<sup>88</sup> Quirk: Why Stand-Up Matters. 2015, S. 4.

An alternative theory of humour – known as the incongruity theory – sees laughter as arising from the conception of something that fails to match up to people’s expectations, according to how they have been conditioned to experience the world. Though this might seem like a relatively apolitical theory of laughter – there is little that is subversive in laughing at a cat walking on its hind legs, for example – it can speak volumes about the norms and conventions of a given society.<sup>89</sup>

Ogleich Humor die Werte und Normen einer Gesellschaft aufdecken und in Frage stellen, gar anfechten kann, reproduziert er diese gleichzeitig. Dieser Mechanismus kann existierende Hierarchien wiederum festigen, wie Janet Bing feststellt: „Some types of humor reflect and reinforce existing hierarchies. That is, humor can help maintain the status quo.“<sup>90</sup> Dieser Mechanismus erklärt sich dadurch, dass Witze in beiden Fällen durch das Argument verteidigt werden können, sie seien ja nicht ernst gemeint. „Jokes are effective ways of reinforcing existing hierarchies without seeming to do so because they are ambiguous and fictional. When challenged, an offender can deny the offense in both cases.“<sup>91</sup> Nichtsdestotrotz kann Humor als ein effektives Mittel für die Kritik an existierenden Hierarchien und Machtverhältnissen eingesetzt werden. „Paradoxically, humor can also subvert the status quo, or at least challenge it.“<sup>92</sup>

Aber bei der Untersuchung von Humor auf Basis der Incongruity Theory stellt sich nicht nur die Frage danach, welche Erwartungen des Publikums gebrochen und welche gesellschaftlichen Konventionen, sozialen Strukturen und Normen dadurch zu Tage treten können, sondern ob und inwiefern Comedians selbst diese überhaupt kritisch hinterfragen. Die reine Thematisierung dieser Motive führt nicht zwangsläufig zu einer subversiven Kritik ihrer strukturellen Hintergründe. In der erweiterten Auseinandersetzung mit der Incongruity Theory, besonders in der Literatur der letzten Dekade, wird häufig das Thema Identität in die Fragestellung nach subversivem Potential von Stand-up Comedy mit einbezogen. Dabei wird ein besonderes Augenmerk auf Identitätsfragen hinsichtlich der Performance und Autor\_innenschaft von Comedians gelegt. Helen Davies und Sarah Ilott bekräftigen in *Mocking the Weak? Contexts, Theories, Politics* die Bedeutsamkeit von Identität im Bereich der Stand-up Comedy, da sich diese Shows oft auf kontemporäre politische, soziale und gesellschaftliche Umbrüche und Geschehnisse beziehen, die in Bezug zu Identitätskonzepten stehen:

Comedy is an ambivalent mode of expression when it comes to the representation of identity; it can range from the reactionary and conservative to the radical and subversive. Questions related to comedy and the

---

<sup>89</sup> Davies, Helen & Ilott, Sarah: *Mocking the Weak? Contexts, Theories, Politics*. In: Davies, Helen & Ilott, Sarah (Hrsg.): *Comedy and the Politics of Representation. Mocking the Weak*. Palgrave Macmillan, London, 2018, S. 9.

<sup>90</sup> Bing: *Is Feminist Humor an Oxymoron?* 2004, S. 22.

<sup>91</sup> Ebd. S. 23.

<sup>92</sup> Ebd. S. 23.

representation of gender, sexuality, ethnicity, religion, class, and disability are becoming increasingly prominent in contemporary political debate and news journalism.<sup>93</sup>

Die Autorinnen betonen nachdrücklich die Relevanz von Repräsentation in der Stand-up Comedy und sehen die Identität von Comedians selbst als ausschlaggebenden Faktor für subversiven Humor. Oft schlagen dargestellte Charaktere oder Situationen in ihren Extremen in Stereotype um – was zunächst kein Problem darstellt, aber dennoch abhängig von der Identität der Darstellenden ist: „[...] representation matters, and this is nowhere more clearly the case than in comedy, wherein power relations are confirmed, negotiated, or undermined. Whether stereotypes are reiterated or subverted through comedy comes down to questions of representation.“<sup>94</sup> Die zuvor von Davies und Illott genannten Beispiele der Identitätsmerkmale wie Gender, Sexualität, Ethnizität, Religion, Klasse oder Behinderung können – müssen aber nicht – auf der Bühne evident werden. Zahlreiche Comedians sprechen ihre derartigen Identitätsmerkmale durchaus selbst in ihren Comedy-Shows an, nutzen diese als Ausgangspunkt für Anekdoten und als Basis ihrer Witze und bauen darauf ihre Comedy-Persona auf. Dabei ist nicht auszuschließen, dass Comedians ihre marginalisierenden Charakteristika offensiv zur Schau stellen und sie für klischeehafte, überspitzte oder stereotype Darstellungen nutzen. Marginalisierung und Normabweichung sind historisch gesehen beständige Themen in der Unterhaltungsindustrie und damit auch im Bereich der Stand-up Comedy. In den USA beispielsweise ist Humor aus marginalisierten Gruppen, traditionell insbesondere von jüdischen und Schwarzen Comedians, sehr erfolgreich, wie die feministische Autorin und Medienkritikerin Andi Zeisler erläutert:

Being an outsider is not automatically a negative thing in the realm of comedy. Much of the most celebrated American wit has its roots in the realm of marginalized and oppressed folks – most notably Jews and African Americans – whose traditions of identity-based humor helped to temper the racism and ostracism they historically faced. Over time it has been assimilated into the larger lexicon of funny.<sup>95</sup>

Der Humor dieser Comedians bietet oft ein großes Potential zur Identifikation für ein Publikum, das die entsprechenden Identitätsmerkmale teilt. Zudem können Comedians damit bisweilen sogar gesellschaftlichen Einfluss auf beispielsweise rassistische, antisemitische oder xenophobe Normen nehmen. Entscheidend bei der Frage, wie Humor dabei potentiell subversiv, kritisch und einflussreich sein kann, ist die Perspektive der Comedians als Sprachrohre ihrer eigenen Position,

---

<sup>93</sup> Davies & Illott (Hrsg.): *Mocking the Weak?* 2018, S. 1.

<sup>94</sup> Ebd. S. 2.

<sup>95</sup> Zeisler, Andi: *Laugh Riot. Feminism and the Problem of Women's Comedy.* In: Jervis, Lisa & Zeisler, Andi: *BITCHfest. Ten Years of Cultural Criticism from the Pages of Bitch Magazine.* Farrar, Straus and Giroux, New York, 2006, S. 149.



als Teile des Comedy-Diskurses sowie auch als Meinungsmacher\_innen in beziehungsweise Teilnehmenden an gesellschaftlichen Diskussionen. Die Repräsentation der Comedians, ihre Position im Diskurs und die Konstruktion ihrer Personas spielen eine entscheidende Rolle: „How characters are represented structures audiences’ responses to laugh with or laugh at them. When characters are constructed as failures, it is down to their representation to illustrate whether the satirical attack is directed at a flawed character or a flawed system.“<sup>96</sup>, erklären Davies und Illott. Anders gesagt: Stand-up Comedians, die Witze über sich selbst machen und dabei die eigene Marginalisierung thematisieren, werden ihr Material eher subversiv und systemkritisch gestalten (können), als solche, die von privilegierten Positionen aus verallgemeinernde und stereotypisierende Witze über marginalisierte Gruppen machen. Die Sprecher\_innenposition ist dementsprechend ein entscheidender Faktor bei der Verhandlung von sozialen und politischen Machtstrukturen oder Ungerechtigkeiten in einer Stand-up Comedy-Show. Zur Unterstreichung dieser These stellen Davis und Illott folgende Fragen, die auch an einer späteren Stelle in dieser Arbeit eine Rolle spielen:

[W]hat are the limits of free speech in relation to humour aimed at marginalised social groups? What are the limits of free speech with regards to comedy that pokes fun at those who hold social power? Can taboo joking be used towards politically progressive ends? Can stereotypes be mocked by being re-invoked? And what are the hierarchies of power that shape the multiple, often contradictory answers to such questions?<sup>97</sup>

Wenn in Comedyshows hierarchische Machtverhältnisse auf inhaltlicher Ebene verhandelt werden, wird deutlich wie eng das Material und die Performance miteinander verwoben sind. Der Inhalt von Comedy ist untrennbar mit der privaten Identität der Comedians verknüpft. An diese Stelle lässt sich eine These von Lauren Berlant & Sianne Ngai anschließen: „Comedy theory has tended to foreground detachment, but we think proximity deserves particular attention. In the comedic scene things are always closer to each other than they appear.“<sup>98</sup> Konträr zu der in der Humorthorie vorherrschenden Vorstellung also, es herrsche ein distanzierendes Verhältnis zwischen Comedians und dem von ihnen auf der Bühne präsentierten Material, sind Berlant und Ngai vielmehr gegenteilig der Meinung, dass deren Nähe ein essentieller Faktor in der Beurteilung von Stand-up Comedy ist. Anders gesagt: Witze lassen sich nicht unabhängig von der Identität der\_des performenden Comedians konsumieren oder interpretieren, Künstler\_in und Werk können nicht einfach strikt getrennt voneinander betrachtet werden – ebenso wie für sonstige künstlerische Felder gilt diese Regel auch für den Bereich der Stand-up Comedy.

---

<sup>96</sup> Davies & Illott (Hrsg.): *Mocking the Weak?* 2018, S. 2.

<sup>97</sup> Ebd. S. 1.

<sup>98</sup> Berlant & Ngai: *Comedy Has Issues.* 2017, S. 248.

### 3 | Ein feministischer Blick auf Stand-up Comedy

*Humourless: the cliché ‚she lacks a sense of humour‘ is applied by men to every threatening woman when she does not find the following funny: rape, big breasts, sex with little girls. On the other hand there is no imputation of humourlessness if she does not find impotence, castration and vaginas with teeth humorous.<sup>99</sup>*

Die Benennung von Problemen stellt stets einen Kernpunkt feministischer Aktivität dar. „Most feminist activity has been centrally concerned with silence, and with its breaking. Areas of oppression have not only to be identified but named, because only through naming can they become part of public knowledge.“<sup>100</sup> Diese Aufgabe, derer sich Feminist\_innen seit Beginn der Bewegung angenommen haben, stellt sich schon immer als eine unangenehme und undankbare heraus. Seit jeher artikuliert sich der Feminismus gegen normative Strukturen und diese Anstrengungen treffen nicht selten wiederum auf Abwehr und Ignoranz, wie Lauren Berlant beschreibt:

[The] person who names the problem becomes the problem. And if the person who names the problem is a kind of subject like a feminist, a person of color, a politicized queer, or/and a trans person, the privileged devalue them because they're used to being deferred to and not tortured by a refusal of recognition.<sup>101</sup>

Im Bereich der Comedy gilt diese Aufgabe nicht nur für den Kampf gegen eine sexistische und machistische Humorkultur, sondern auch für die Anerkennung und Wertschätzung des Humors von Frauen\*. Andi Zeisler zufolge bedarf es hinsichtlich dieser Aufgabe noch einigen Fortschritts: „Feminism has slowly, incrementally widened the cultural lens through which society views women – their ideals, their accomplishments, and even (though admittedly, not often enough) their appearance. That lens needs a lot more broadening, especially when it comes to humor.“<sup>102</sup> Die Benennung und Besprechung spezifisch weiblichen\* Humors ist notwendig für seine gesellschaftliche Anerkennung. Dafür ist auch eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Beispielen von weiblichen\* Comedians, Autor\_innen und Performer\_innen nötig.

Humor ist immer ein kulturelles Produkt seines Kontextes und damit auch explizit zeitlich geprägt, demnach sind Witze weder objektiv lustig noch allgemeingültig verständlich. Dieses Kapitel widmet sich zunächst der Frage, inwiefern Genderidentitäten sowohl die Darbietung als auch die Wahrnehmung von Witzen beeinflussen und wirft einen Blick auf die Positionen von

---

<sup>99</sup> Kramarae, Cheri; Russo, Ann; Treichler, Paula A.: The Feminist Dictionary. Pandora Press, London, 1985.

<sup>100</sup> Gray: Women and Laughter. 1994, S. 13.

<sup>101</sup> Markbreiter, Charlie: Can't Take a Joke. An interview with Lauren Berlant. In: The New Inquiry. 22. März 2019.

<sup>102</sup> Zeisler: Laugh Riot. Feminism and the Problem of Women's Comedy. 2006, S. 153.

Sprecher\_innen und Hörer\_innen während Stand-up Comedy-Performances. Misogynie, Heterosexismus und Heteronormativität sind allgegenwärtig in der Stand-up Comedy Szene, werden in Witzen stetig repetiert und dadurch wiederum reproduziert.<sup>103</sup> Solche Denkmuster werden durch das Verständnis von Stand-up Comedy als vermeintlich spontan vorgetragene Unterhaltungsform auch weiter normalisiert und deren gesellschaftliche Auswirkungen bagatellisiert. „It is often through humor (say through irony or satire) that people can keep making sexist and racist utterances. Humor creates the appearance of distance; by laughing about what they repeat, they repeat what they laugh about.“<sup>104</sup>, schreibt Sara Ahmed.

Auf die Untersuchung von Genderidentitäten als Faktor in der Präsentation und im Verständnis von Humor folgt eine historische Untersuchung von Frauen\* im Bereich der Stand-up Comedy sowie eine Auseinandersetzung mit spezifisch weiblichem\* Humor. Anschließend wird ein Fokus auf feministischen Humor und dessen Kriterien gesetzt. Anhand von Gadsbys Show *Nanette* wird schließlich eruiert, wie sich feministische Einstellungen in einer Stand-up Comedy Show artikulieren und dadurch sexistische Normen dekonstruiert und patriarchale Strukturen unterlaufen werden können.

### 3.1 | Gegenderte Witze

Ähnlich wie Davis und Ilott, schreiben auch Berlant und Ngai der Frage nach Identität einen hohen Stellenwert in der Analyse von Comedy zu. Anhand von Witzen, die Sexualität oder Gender thematisieren, lässt sich diese These gut verdeutlichen – insbesondere bei solchen, die auf klischeehaften Vorstellungen von Genderrollen basieren. „Although there is no humorous activity, which is exclusively the domain of either women or men, joking styles still play a part in social typification [...]“<sup>105</sup>, erklärt Helga Kotthoff in ihrem Text *Gender and Humor*. Ihre darin enthaltenen Anmerkungen bezüglich ihres Verständnisses von Gender sollen hier nicht unerwähnt bleiben und spiegeln sich in dieser Arbeit entsprechend wider:

This is not the place to rehearse the debate on whether gender should be understood more in terms of habitus in Bourdieu's sense, or as ‚doing gender‘ in the sense of West and Fenstermaker, or as ‚indexing gender‘ in Ochs' sense. Since the relevance of gender seldom takes center stage in humorous interactions, and strategies of

---

<sup>103</sup> Siehe: Cox: Standing Up against the Rape Joke, 2015.

<sup>104</sup> Ahmed: Living a Feminist Life. Durham, 2017, S. 261.

<sup>105</sup> Kotthoff, Helga: Gender and Humor. The State of the Art. In: Journal of Pragmatics, Vol. 38, Issue 1, 2006, S. 6.

joking very often remain largely unconscious, it makes sense to view a person's humor as a component of his or her habitus and a way of indexing multifaceted gendered identities.<sup>106</sup>

Kotthoff bekräftigt, dass Gender großen Einfluss auf Darbietungen von Humor hat. Stand-up Comedians können ihre Genderidentität sowohl als performatives Mittel als auch als inhaltliches Thema ihrer Routine nutzen. Mit beiden Strategien können sie Vorstellungen von Genderidentitäten bestätigen oder negieren und somit ein bestimmtes Image kommunizieren und vermarkten – ob offenkundig oder subtil: „In specific humorous activities, a particular type of femininity and/or masculinity can be stylized as an interactional byproduct. Stereotypes in joke content can bring gender issues to the foreground of attention – in an affirmative or in a subversive way.“<sup>107</sup> Gender muss auf einer Stand-up Comedy-Bühne nicht immer eine explizite Rolle spielen. Trotzdem kann die Genderidentität der performenden Person das Comedymaterial und die Performance beeinflussen und tut es oft – sowohl mit als auch ohne Intention der Comedians. Was Kotthoff hier anspricht bestätigt sich auch durch Carol A. Mitchells Untersuchungen aus ihrem Text *The Sexual Perspective in the Appreciation and Interpretation of Jokes*. Mitchell untersucht dort, welche Rolle Gender<sup>108</sup> bei der Wahrnehmung und Wertschätzung von Witzen spielt, die auf bestimmten Vorstellungen oder Darstellungen dieser Identitätskategorie basieren. Sie erkennt, dass sich durchaus Trends festmachen lassen, die auf die Identifikationsmöglichkeiten mit den in den Witzen verhandelten Rollen zurückzuführen sind. „For instance, men are less likely to appreciate a joke that seems extremely derogatory to the male sex, and women are less likely to appreciate a joke that seems extremely derogatory to the female sex. This, of course, should be expected since no one wants to be the butt of a joke.“<sup>109</sup> Witze auf Kosten der eigenen Genderidentität werden laut Mitchell seltener als lustig empfunden, als solche auf Kosten anderer Genderidentitäten. Mitchell betont zudem, dass auch die Perspektive der Witze-erzählenden Person, also deren Genderidentität, ebenso wie die der verschiedenen Individuen im Publikum ausschlaggebend sind:

In determining the degree of appreciation of jokes, the sex of the performer and the audience is probably as important as the content of the joke itself. For instance, a joke that is primarily derogatory to men is more likely

---

<sup>106</sup> Kotthoff: Gender and Humor. 2006, S. 6.

<sup>107</sup> Ebd. S. 6.

<sup>108</sup> Mitchell verwendet in ihrem Text von 1977 den Begriff ‚sex‘, statt ‚gender‘ bei der Kategorisierung von Frauen\* und Männern\*. Nur zwei Jahre zuvor, 1975, veröffentlichte Gayle Rubin ihren Text *The traffic in women*, in dem sie erstmals explizit die Unterscheidung zwischen dem biologischen Geschlecht (sex) und dem sozial konstruierten Gender vollzieht. Dieser Theorie wurde wiederum erst durch die in den frühen 1990er Jahren entstehende Queer Theory größere Aufmerksamkeit geschenkt.

<sup>109</sup> Mitchell, Carol A.: The Sexual Perspective in the Appreciation and Interpretation of Jokes. In: Western Folklore, Vol. 36, No. 4, Oktober 1977, S. 305.

to be appreciated by men when it is told by one man to other men, but it seems less funny to men if it is told to them by a woman, and the reverse holds true of jokes that are primarily derogatory to women.<sup>110</sup>

Hier wird verstärkt deutlich, dass Genderidentität und deren Repräsentation ausschlaggebend für verschiedene Szenarien sind, in denen darauf bezogene Witze entsprechend gut oder schlecht angenommen werden. Demnach ist nicht nur die Sprecher\_innenposition ausschlaggebend, sondern auch die Hörer\_innenposition. So einflussreich die jeweils unterschiedlichen Perspektiven bei der Wahrnehmung von Witzen auch sind, Mitglieder eines Publikums reflektieren diese selten, erläutert Mitchell:

[...] especially in the case of sexual jokes, men appreciate the joke for one set of reasons and women appreciate the joke for a somewhat different set of reasons. Rarely, however, do people realize this when they are telling and hearing the jokes since no one asks, ‚Why did you think that joke was funny?‘ Each person simply assumes that everyone is laughing for the same reason.<sup>111</sup>

Witze über Ehefrauen, Hausfrauen, Mütter, Blondinen, Lesben, Schwarze oder asiatische Frauen\*, über sexuell aktive oder inaktive, gender-konforme oder -nonkonforme Frauen\*, über junge, alte, dumme, naive, eitle, dicke, dünne, nervige, schöne oder hässliche Frauen\* etc. – eine große Bandbreite an klischeehaften Witzen über Frauen\* findet sich in der Geschichte der Stand-up Comedy wieder. Selten stammen diese jedoch von Frauen\*, die etwa derlei Charaktereigenschaften aufweisen, sondern meist von männlichen\* Comedians, wie Kotthoff erläutert: „In the past, women were often the objects, but only rarely the subjects of jokes, especially not in public.“<sup>112</sup>. Um zu verdeutlichen, welche Auswirkungen dieser Umstand auf die Selbstwahrnehmung von Frauen\* sowohl auf der Bühne als auch im Publikum hat, zieht Gray ein wertvolles Werkzeug aus der feministischen Filmtheorie zu Rate: den male gaze. 1975 prägt die Filmtheoretikerin Laura Mulvey diesen Begriff mit ihrem Text *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, der als Wendepunkt feministischer Filmtheorie gilt. Indem sie klassische Hollywoodfilme der 1930er bis 1950er Jahre nicht, wie bis dahin üblich, hinsichtlich ihrer Narrative untersucht, sondern die filmische Bildsprache in den Fokus ihrer Analyse nimmt, zeigt Mulvey auf, inwiefern Filme patriarchal geprägte Vorstellungen von Geschlechterverhältnissen unausgesprochen und oft unentdeckt transportieren. Sie beschreibt eine Aufteilung von Charakteren in weibliche\* Blickobjekte und männliche\* -subjekte: „In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the

---

<sup>110</sup> Mitchell: *The Sexual Perspective in the Appreciation and Interpretation of Jokes*. 1977, S. 305.

<sup>111</sup> Ebd. S. 305.

<sup>112</sup> Kotthoff: *Gender and Humor*. 2006, S. 5.

female figure, which is styled accordingly.“<sup>113</sup> Der Blick der Zuschauer\_innen auf diese weiblichen\* Objektfiguren wird von dem des männlichen\* Charakters geprägt und findet parallel dazu statt. Mulveys ‚male gaze‘ aus der Filmwissenschaft entsprechend existiert Grays Argumenten zufolge in der Comedywelt ein ‚male laugh‘. Damit beschreibt Gray eine Tendenz vieler männlicher\* Comedians klischeehafte Witze auf Kosten von Frauen\* zu schreiben, die an ein vermeintlich exklusiv männliches\* Publikums adressiert sind. Dabei bewerten diese Comedians ihren eigenen Humor und ihre Perspektive auf die Welt fälschlicherweise als universell gültig und objektiv lustig.

Much useful feminist critical work on cinema and theatre has been done on the concept of ‚the male gaze‘ – the way in which women are positioned on stage or screen as objects to be looked at by a spectator who is, or who is forced to adopt the vantage point of, a man. Comedy positions the woman not simply as the object of the male gaze but of the male laugh – not just to-be-looked-at but to-be-laughed-at – doubly removed from creativity.<sup>114</sup>

Solche Comedyshows, die weibliche\* Figuren nur als lachhafte Karikaturen darstellen, oktroyieren Frauen\* im Publikum einen ‚male laugh‘ auf, ähnlich wie es ihnen im Kinosaal mit dem ‚male gaze‘ ergeht. Kontexte, in denen Frauen\* diese normalisierte Art von vermeintlich objektiv lustigem, tatsächlich aber sexistischem, misogynem, objektifizierendem Humor konsumieren und sich damit identifizieren, führen dazu, dass sich die Rezipient\_innen zwangsläufig selbst abwerten. „To be amused (or amusing) she must discount and devalue her own experience.“<sup>115</sup>, stellt Lisa Merrill in ihrem in den 1980er Jahren erschienenen Text *Feminist Humor. Rebellious and Self-Affirming* fest. Sowohl der ‚male gaze‘ als auch der ‚male laugh‘ bestärken patriarchal geprägte Perspektiven von Frauen\* auf sich selbst, ihren Körper und ihre Identitäten. Klischeehafte, flache Stereotype werden hierdurch reproduziert und erscheinen als legitime Schablonen für die Selbstwahrnehmung von Frauen\*. „Hence the relentless stereotyping of women into roles which permit them to be looked at, judged, and laughed at as sexual objects: the dumb blonde, the wisecracking tart, the naive virgin, the dragon who doesn’t realise she is sexually past it.“<sup>116</sup> Diese altbekannten und abgegriffenen Witze sind selten innovativ oder subversiv und bestätigen bloß bestehende Machtverhältnisse und sexistische Strukturen. In ihrem Essay *Is There Such a Thing as Women’s Humor?* beleuchtet Sevda Caliskan die gesellschaftlichen Machtposition, von der

---

<sup>113</sup> Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Mulvey, Laura: Visual and Other Pleasures. Language, Discourse, Society. Palgrave Macmillan, London, 1989, S. 19.

<sup>114</sup> Gray: Women and Laughter. 1994, S. 9.

<sup>115</sup> Merrill, Lisa: Feminist Humor. Rebellious and Self-Affirming. In: Women’s Studies, Vol. 15, No. 1-3, 1988, S. 279.

<sup>116</sup> Gray: Women and Laughter. 1994, S. 9.

ausgehend solche Witze formuliert und vorgetragen werden, die Frauen\* als lächerliche Karikaturen imaginieren. „The comic imagination is subversive by definition, but the difference between men and women is that men write from a position of power while women’s discourse is unauthorized discourse.“<sup>117</sup> Insbesondere Darstellungen von körperlich normabweichenden Frauen\* werden in der Unterhaltungsindustrie oft als Comic Relief genutzt – ein Stilmittel, mit dem mittels lachhafter stereotyper Figuren Spannung abgebaut wird. Feministische Kritik an solchen klischeehaften, stereotypischen Witzen, die den von Gray beschriebenen male laugh bedienen, wird oft als humorlos abgetan und jene kritischen feministischen Stimmen als Spielverderber\_innen bezeichnet.

Indeed, the road to feminist consciousness is for many women paved with multiple instances of other people whining, ‚Can’t you take a joke?’ when we refuse to laugh at the many references to women – smart women, dumb women, sexually stereotyped women, fat women, nagging women, strong women, and off women – that have always peppered our pop culture as comic relief. If only we crazy, wild-eyed buzzkillers would just let people have their jollies without getting all whiny about it, all would be well, right?<sup>118</sup>

Dem von Zeisler hier aufgeführten Stichwort ‚buzzkill‘ schließen sich Argumente aus Sara Ahmeds Text *Living a Feminist Life* an. Die Autorin stellt darin ihr *Killjoy Manifesto* vor, eine Sammlung feministischer Forderungen, wie beispielsweise die Verweigerung der Teilnahme an misogynen, sexistischen, patriarchal geprägten Alltagspraxen oder die Akzeptanz solcher Anfeindungen oder Mikroaggressionen. Ahmed bezieht sich mit ihrer Figur der\_des feminist killjoy auf ein, ähnlich wie von Zeisler beschriebenes, Bild der\_des humorlosen Feminist\_in: „A close kin of the figure of the feminist killjoy is the figure of the humorless feminist: the one who cannot or will not get the joke; the one who is miserable. Oh the proximity of kinship! Of course, we refuse to laugh at sexist jokes. We refuse to laugh when jokes are not funny.“<sup>119</sup> Die Verweigerung des Lachens über sexistische Witze ist eine von Ahmeds expliziten Forderungen. Feminist killjoys, so Ahmed, lehnen es ab, über sexistische Witze zu lachen, nur um Sympathie zu erlangen, die Autor\_innen sexistischer Witze nicht zu kränken oder eine vermeintlich existierende Harmonie nicht zu verderben. Wie zuvor bereits beschrieben, geht die Entscheidungsgewalt über Humor mit einer sozialen Machtposition einher. In einem Interview betont auch Lauren Berlant diese These. Die eigene soziale (hierarchische) Position ist der Autorin nach ausschlaggebend dafür, ob einer Person ein Sinn für Humor oder aber auch Humorlosigkeit zugestanden wird. Marginalisierten Personen beispielsweise

---

<sup>117</sup> Caliskan: *Is There Such a Thing as Women's Humor?* 1995, S. 54.

<sup>118</sup> Zeisler: *Laugh Riot. Feminism and the Problem of Women’s Comedy.* 2006, S. 153.

<sup>119</sup> Ahmed: *Living a Feminist Life.* 2017, S. 245.

wird nicht zugestanden, über erniedrigende Witze nicht zu lachen, die auf ihre Kosten gehen und sich dieser Form von Humor zu verweigern.

[...] one's structural location in hierarchies of difference and value shape the consequences of being seen as humorless. If you already have structural power your humorlessness increases your value and your power, and if you seem beneficent (a nice cop or boss or teacher, say) then you seem even more so, because structurally you are humorless, and just decided not to force your interlocutors (your neighbors, loved ones, workers, clients, whoever's exposed to your judgment) to submit to your will.<sup>120</sup>

Bei Personen, die strukturelle Macht besitzen, wird Humorlosigkeit als Ernsthaftigkeit verstanden und als wertvolle, respektable Eigenschaft angesehen. In Kombination mit Nettigkeit wird diese Ernsthaftigkeit bei machthabenden Personen sogar als Güte verstanden und ebenso als positive Eigenschaft anerkannt. Marginalisierte Personen erfahren diese Zugeständnisse nicht, wodurch deutlich wird, wie stark Humor von Machtverhältnissen geprägt ist. „Meanwhile, the privileged demand that the less privileged not be humorless.“<sup>121</sup> Auf Sara Ahmeds Thesen und ihr *Killjoy Manifesto* wird in einem späteren Teil dieser Arbeit in Bezug auf Hannah Gadsbys Comedy näher eingegangen, denn Gadsby artikuliert in ihrer Show *Nanette* ganz konkret ihre Verweigerung der Teilnahme an einer sexistischen, misogynen Comedykultur.

### 3.2 | Lustige Frauen\*

Wie zu Beginn dieses Kapitels bereits erörtert, bedarf es an kontinuierlicher feministischer Arbeit in der Bekämpfung von gegenderten Ungerechtigkeiten in der Comedy. Die stete Erweiterung des Diskurses um Comedy von beispielsweise weiblichen\* Autor\_innen und Performer\_innen ist dabei unerlässlich – auch auf akademischer Basis. Dabei sei an dieser Stelle noch einmal an das in Kapitel 1.1 formulierte feministische Selbstverständnis dieser Arbeit erinnert: Begriffe wie ‚weiblich\*‘ und ‚männlich\*‘ markieren Identitätskategorien, die auf einem sozial konstruierten, binären Gendermodell basieren. In dieser Arbeit wird an zahlreichen Stellen auf die Unterscheidung dieser sozial konstruierten Kategorien zurückgegriffen, auch wenn dieser Praxis ein exkludierender Gestus innewohnt, der das binäre Gendermodell reproduziert. Dies begründet sich darin, dass diese Begriffe trotz ihrer Konstruiertheit Lebensumstände repräsentieren, die konkrete Auswirkungen und reale Konsequenzen für Individuen haben.

---

<sup>120</sup> Markbreiter: Can't Take a Joke. An interview with Lauren Berlant. 2019.

<sup>121</sup> Ebd.



Kotthoff weist auf die lückenhafte Repräsentation von Frauen\* insbesondere im theoretischen Diskurs um Humor hin und kritisiert den Mangel an Beachtung und Anerkennung, den weiblicher\* Humor bis heute erfährt:

The humorous activities of females in high comedy, mass media comedy, and everyday banter have neither been adequately portrayed, nor researched with suitable categories. Authors such as Schopenhauer, Bergson, and Freud reinforced the exclusion of women from the comic arena. Up until about fifteen years ago, female humorists were almost completely absent from literary humor anthologies [...].<sup>122</sup>

Kotthoff nennt zwei historische Faktoren als Ursachen für die dürftige theoretische Repräsentation, Dokumentation und Untersuchung weiblichen\* Humors: „This marginalization is surely related to the low status of humor down to the present day. What was already controversial for men, was especially so for women. [...] It was not regarded as wellbehaved for women to play the clown and fool around.“<sup>123</sup> Comedy beziehungsweise Stand-up Comedy, so Kotthoff, wurde historisch gesehen selbst schon nicht als vollwertige Kunstform akzeptiert und erst recht nicht, wenn sie aus der Feder oder dem Mund einer Frau\* stammte. Sie sieht diese Strukturen bis in die Gegenwart andauernd: „In western culture, the comical domain has been marginalized for centuries concludes that surveys of the history of genre theory have located the genres of amusement and fun on a low level of intellectual activity. To some extent, this historically recurring devaluation of humor continues even today.“<sup>124</sup> Es wurden jedoch schon seit der Antike und bis heute zahlreiche sowohl akademische als auch journalistische Texte über Humor und Comedy publiziert und eine durchaus respektable Menge an Theorien über Humor verfasst. Diese Tatsache zeigt, dass das Image von Comedy als vermeintlich marginalisierte Kunstform, das Kotthoff hier beschreibt, nicht allein ein Grund dafür sein kann, weibliche\* Perspektiven auszulassen. Sevda Caliskan nennt ein gängiges sexistisches Vorurteil gegenüber dem Humor von Frauen\* als Grund für dessen Ausschluss: „[...] there is a myth behind the concept of womanhood and the myth proclaims that women do not have a sense of humor. This myth is reflected in classical theories of humor, which, as if by a silent agreement, all neatly exclude women.“<sup>125</sup> Caliskan kritisiert konkret die bereits in Kapitel 2 besprochenen Humorthorien hinsichtlich ihrer durchgängigen Ignoranz gegenüber weiblichen\* Perspektiven und Beispielen. Da die Relief Theory, Superiority Theory und Incongruity Theory aus männlich\*-zentrierten Sichtweisen verfasst sind, ist dort kein Raum für Frauen\*, denn deren Erfahrungen und

---

<sup>122</sup> Kotthoff: Gender and Humor. 2006, S. 5.

<sup>123</sup> Ebd. S. 5.

<sup>124</sup> Ebd. S. 5.

<sup>125</sup> Caliskan: Is There Such a Thing as Women's Humor? 1995, S. 49.

Wahrnehmungen werden in diesen männlich\*-zentrierten Weltkonzeptionen oftmals gar durchweg ausgeschlossen. „As is the practice in many other forms of so called ‚universal‘ theorizing about human affairs, universal means ‚male‘, and women are asked to identify with this universal which excludes them – a very difficult position to maintain.“<sup>126</sup> Mit Blick zurück auf die philosophischen und psychoanalytischen Grundeinstellungen von beispielsweise der Superiority Theory werden die misogynen Färbungen dieser Theorien deutlich: In humorvollen Situationen empfinden die lachenden Personen laut der Superiority Theory ein Gefühl der moralischen Überlegenheit, welches Frauen\* – in Anbetracht ihrer sozial konstruierten Unterlegenheit in einer patriarchalen Gesellschaft – nicht in der Lage seien zu empfinden.

It is clear that both of these theorists see the social foundations of humor but are loath to admit that (neither in the seventeenth century of Hobbes nor at the turn of the century when Bergson published his work on laughter) were women in a position to assume superiority of any kind in society nor could they venture to move beyond ‚woman’s proper sphere‘.<sup>127</sup>

Ähnlich argumentiert Freud, dessen Auseinandersetzung mit Humor und Lachen der Relief Theory zugeordnet wird. Dieser Theorie zufolge ist Lachen ein Ausbruch verdrängter Gefühle und Humor ein Ventil für unterdrückte Impulse. Wie Nancy Walker in ihrer Publikation *A Very Serious Thing. Women’s Humor in American Culture* erläutert, basiert die freudsche Humorthorie auf dessen Idee des Über-Ichs, das derartige gesellschaftlich inakzeptable Gefühle und Impulse unterdrücke – eine Fähigkeit, die Frauen\* grundsätzlich weniger zugetraut wurde als Männern\*: „Freudian theorists argue that the need to control the super-ego is greater in men than in women because of the severe threat of castration posed by the male super-ego whereas the female super-ego cannot make this threat and therefore does not maintain such rigid control.“<sup>128</sup> Dass Freuds Theorien generell von einer extrem misogynen Mentalität durchzogen sind, ist in der feministischen Theorie jedoch keine neue Erkenntnis. An dieser Stelle sei nur an die Psychoanalytikerin Julia Kristeva erinnert, eine der schärfsten Kritiker\_innen Freuds, die ihn als „an irritating phallocrat... a man who fantasized women as sub-men, castrated men“<sup>129</sup> beschreibt.

Caliskan entlarvt auch Autoren der Incongruity Theory wie Kant und Schopenhauer als solche, die Humor von einer vermeintlich universellen, objektiven Perspektive untersuchen und dabei

---

<sup>126</sup> Caliskan: *Is There Such a Thing as Women’s Humor?* 1995, S. 50.

<sup>127</sup> Ebd. S. 50.

<sup>128</sup> Walker, Nancy: *A Very Serious Thing. Women’s Humor and American Culture*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988, S. 82.

<sup>129</sup> Kristeva, Julia: *Women’s Time*. In: Adams, Hazard & Searle, Leroy: *Critical Theory Since 1965*. Tallahassee, Florida, 1989, S. 476.

weibliche\* Perspektiven ausschließen. „This theory, too, naturally excludes women on the basis of the differences between the intellectual capacities of men and women. [...] the theory of incongruity, though assumed to be universal, actually theorizes only about male humor.“<sup>130</sup> Die hier beschriebenen vermeintlich verschiedenen intellektuellen Fähigkeiten basieren auf dem Verständnis von Frauen\* als körperlichen und Männern\* als geistigen Wesen. Auch Walker kritisiert diese misogynen Unterscheidung der mentalen Kapazitäten von Männern\* und Frauen\*, die der Incongruity Theory zu Grunde liegt. Sie erläutert, dass die intellektuelle Eigenständigkeit und Unabhängigkeit, die Menschen zugestanden wird, direkten Einfluss auf deren Sinn für Humor und die Fähigkeit für Gedankenspiele hat, die es für ein Verständnis von Witzen basierend auf der Incongruity Theory hat.

The creation and perception of humor are above all the activities of an intellect that can perceive irony and incongruity, and a consciousness that is sufficiently detached from self-effacement to be able to play. The humorous vision requires the ability to hold two contradictory realities in suspension simultaneously – to perform a mental balancing act that superimposes a comic version of life on the observable ‚facts‘. The intuition of illogic requires a prior perception of accepted logic, and those who deny woman the sense of humor thus have begun by denying her the capacity for logical thought.<sup>131</sup>

An dieser Stelle lohnt es sich, noch einmal an die formalen Kriterien der zuvor vorgestellten Humorthorien zu erinnern: Humor bricht durch überraschende Pointen mit den Erwartungen des Publikums und lässt dadurch Normen, Werte und Konventionen sichtbar werden. Humor kann sogar zur Kontrolle sozialer Situationen instrumentalisiert werden. Angespannte Momente können durch einen Witz entschärft werden, kontroverse Aussagen durch einen lustigen Kommentar gesellschaftlich akzeptabler wirken. Mit Humor können gesellschaftliche Probleme verschleiert artikuliert werden, um offensichtliche Konfrontation zu vermeiden. Auch bei Kotthoff findet sich der Gedanke wieder, dass Humor normative Werte einer Gesellschaft zwar bekräftigt. Sie erläutert in diesem Zusammenhang, inwiefern dies ausschlaggebend für den historischen Mangel weiblicher\* Perspektiven in der Comedy ist: „Connected with the double marginalization of female humor is the norm violation, which always underlies the comical act. Humorous communication plays an important role in the production of normality and normativity.“<sup>132</sup> Kotthoffs Ansicht nach exponiert Humor nicht nur Konventionen und Normen, sondern kann diese sogar beeinflussen und verändern, indem neue Perspektiven vermittelt werden:

---

<sup>130</sup> Caliskan: *Is There Such a Thing as Women's Humor?* 1995, S. 50.

<sup>131</sup> Walker: *A Very Serious Thing*. 1988, S. 82.

<sup>132</sup> Kotthoff: *Gender and Humor*. 2006, S. 5.

By violating norms and creating unconventional perspectives, humor certainly influences norms. It creates new, unusual perspectives on the object and thereby communicates sovereignty, creative power, and the freedom to intervene in the world. Such demonstrative displays of subjectivity and their potential to define normality have been less accepted by women.<sup>133</sup>

Dabei gilt: Wer es wagen kann, Normen in Frage zu stellen, zu kritisieren, zu verletzen oder gar zu verändern, ohne dafür sanktioniert zu werden, hat eine Machtposition inne. Der Einsatz von Humor als kontrollierendes Instrument bedarf also auch der entsprechenden sozialen Situierung. Daraus lässt sich Bing zufolge ableiten, wieso im Bereich des Humors und der Comedy das Vorurteil herrscht, Männer\* seien lustiger als Frauen\* – es basiert auf der Grundlage, dass soziale Machtpositionen öfter männlich\* besetzt sind. „The frequent claim that males make more jokes than females can be at least partially explained by the unequal status of males and females in many situations, since in a public situation, jokes tend to reinforce the values of the group in power.“<sup>134</sup> Zudem ist es der Machtposition vorbehalten zu bestimmen, worüber gelacht werden kann und soll. Gray veranschaulicht diesen Umstand mit zwei alltäglichen Szenarien:

We have all at some time been put down – usually in the classroom – with the words, ‚I suppose you think that’s funny‘, and – usually in the pub – with the words, ‚Can’t you take a joke?‘. While the tone of voice differs in each case, both remarks in their context assume a specific power – that of defining and thus controlling the immediate area of discourse. [...] to define a joke, to be the class that decides what is funny, is to make a massive assumption of power. Small wonder that it has seemed prudent to shut women out of the comic arena altogether.<sup>135</sup>

Humor zu praktizieren bedeutet also Macht auszuüben und demnach ist auch Stand-up Comedy ein Akt der Machtausübung. Die Evokation von Lachen und Applaus in einem Raum voller Menschen ist eine Form der Kontrolle. Diese Ausübung von Macht und Kontrolle findet jedoch auch abseits der Bühne statt: Stand-up Comedians entscheiden sich schon bei der Konzeption ihrer Shows – einem wesentlichen Teil ihrer Arbeit – für oder gegen bestimmte Themen und legen einen bestimmten Ton der Performance fest. So gestalten sie den Diskurs um die besprochenen Themen mit. Frauen\* müssen sich diese machtvollen Position im Bereich Humor und Comedy bis heute Stück für Stück erkämpfen und ihre Berechtigung stets neu beweisen. „Why, then, the cultural representation of women as humorless? [...] Men may need to convince women that women have no sense of humor because the alternative is too dangerous.“<sup>136</sup>

---

<sup>133</sup> Kotthoff: Gender and Humor. 2006, S. 5.

<sup>134</sup> Bing: Is Feminist Humor an Oxymoron? 2004, S. 23.

<sup>135</sup> Gray: Women and Laughter. 1994, S. 7.

<sup>136</sup> Bing: Is Feminist Humor an Oxymoron? 2004, S. 23.

Walker sieht die Ursache dafür in traditionellen Rollenbildern für Frauen\*, deren Ursprünge sie im 19. Jahrhundert verortet: „Put simply, the strict, official gender-role definitions that prevailed in the nineteenth century identified the woman as genteel and the man as inherently vulgar. With responsibility for culture delegated to women, men were left free to play, to joke, knowing that the women would pull them into line soon enough.“<sup>137</sup> Dieses Argument findet sich auch in Danielle Russells Text *Self-deprecatory Humour and the Female Comic*, sie bezieht es direkt auf die Untersuchung von Stand-up Comedy. Dabei richtet sie ihren Blick zwar ausschließlich auf US-amerikanische Normen, ihre Beobachtungen lassen aber durchaus Rückschlüsse auf ein allgemein kulturell geprägtes Frauen\*bild zu.

Stand-up comedy is an aggressive act; to elicit laughter is to exert control, even power. To stand on a stage and initiate humour in an attempt to evoke laughter (and applause) is to reject the submissive, passive role determined for women by North American social conventions. For female comics, gender-based behavioral norms collide with comedic methods.<sup>138</sup>

Einen Raum voller Menschen emotional zu kontrollieren, Lachen und Applaus zu evozieren, stellt sich gegen die soziale Erwartung an Frauen\*, sich zurückhaltend und passiv zu verhalten. Russell zitiert diesbezüglich auch die US-amerikanische Comedian Beth Littleford:

Traditional gender expectations thwart women's comedic efforts on yet another level: conventional definitions of ‚femininity‘ and ‚lady-like‘ behavior render the stance of superiority inherent in stand-up comedy ‚inappropriate‘ for women. ‚Society gyeps women‘, complains comedian Beth Littleford, ‚because comedy is seen as boys' territory... Women have to undo society's ‚lady-izing‘.<sup>139</sup>

Einen Witz zu erzählen kann auf mehrfache Weise als Ausübung von Macht verstanden werden, dieses Argument stellt auch Zeisler vor: „To tell a joke is to flex power – the power to make someone laugh, the power to make someone feel exposed, the power to hurt. This goes some way toward explaining why it's so easy to deny women the ability to be funny – by dint of gender socialization, we're not supposed to be.“<sup>140</sup> Zeisler bezieht sich für ihre Argumentation auf Erziehungsmuster, denen Mädchen\* oft ausgesetzt sind: „With the acquisition of their first doll baby or stuffed animal, young girls are encouraged to play nice, be nurturing, and not hurt anyone's feelings.“<sup>141</sup> Mädchen\* wird schon früh beigebracht, fürsorglich zu sein und niemanden zu

---

<sup>137</sup> Walker: *A Very Serious Thing*. 1988, S. 42.

<sup>138</sup> Russell, Danielle: *Self-deprecatory Humour and the Female Comic: Self-destruction or Comedic Construction?* In: *Third Space. A Journal of Feminist Theory & Culture*. Vol. 2, Issue 1, November 2002.

<sup>139</sup> Russell: *Self-deprecatory Humour and the Female Comic*. 2002.

<sup>140</sup> Zeisler: *Laugh Riot. Feminism and the Problem of Women's Comedy*. 2006, S. 152.

<sup>141</sup> Ebd. S. 152.

verletzen oder zu kritisieren – sprich auch keine Witze über jemand anderes zu machen, da Witze potentiell verletzend sein können. Dadurch ergibt sich ein Verhaltensmuster, das sich auf die Entwicklung des Humors von Frauen\* beziehen lässt, wie Zeisler ausführt: „A pattern emerges: Discouraged from training their wit on others, girls grow up to aim it at themselves, building up a repertoire of their social failures, physical shortcomings, and general inadequacies and inviting others to relate, to laugh with, but also, maybe, to laugh *at*.“<sup>142</sup> Humor, der Kritik transportiert, wird dementsprechend eher selbstreflexiv praktiziert und nach innen ausgerichtet. Die eigene Unzulänglichkeit, die eigenen Fehler werden betont, nicht die anderer. Das eigene Scheitern dient als Narrativ zur Unterhaltung anderer. Daraus resultiert eine strukturelle Unterdrückung weiblichen\* Ausdrucks von Humor, der auf kontroverse Weise Kritik nach Außen richtet. „To be funny is to be assertive, aggressive, and forceful; that is, everything a ‚good girl‘ is not supposed to be. The capacity for wit and humor in females is curbed in early life by social pressure. There are many instances of this in the lives of women humorists.“<sup>143</sup> Weiblicher\* Humor beziehungsweise Humor von Frauen\* existiert und existierte aber ungeachtet seiner gesellschaftlichen Unterdrückung und Außerachtlassung schon immer. Woran es hingegen durchaus mangelt ist dessen historische und zeitgenössische Anerkennung. Dafür ist auch eine umfassende und vor allem konstante Untersuchung auf akademischer Basis notwendig. Caliskan beschreibt, wieso weiblicher\* Humor dafür eine eigene, explizite Kategorisierung benötigt:

But, the fact is women did write and continue to write humorously despite the misogynistic attempts to exclude them from all theories of humor, national as well as universal. So, yes! Women do have a sense of humor and there is such a thing as women’s humor, but it does not fit in any of the known categories of humor and comedy. Because humor has been defined as a masculine realm for such a long time, it is necessary to conceptualize ‚women humorists‘.<sup>144</sup>

Mit dieser These Caliskans geht auch Zeislers Forderung nach der Anerkennung von weiblichem\* Humor als eigenständigem Kanon einher: „[...] women’s humor does not lack a canon. It’s the recognition of the canon that’s the problem – and the problem behind that is the lack of recognition of women as funny in the first place.“<sup>145</sup>, so Zeisler. Auch in Walkers Text findet dieses Argument Einzug. Aus dem Mangel an expliziten Plattformen für Frauen\*, um ihren Humor öffentlich zu performen und Anerkennung dafür zu finden, und aus Angst vor gesellschaftlichen Sanktionen

---

<sup>142</sup> Zeisler: *Laugh Riot. Feminism and the Problem of Women’s Comedy*. 2006, S. 152.

<sup>143</sup> Caliskan: *Is There Such a Thing as Women’s Humor?* 1995, S. 52.

<sup>144</sup> Ebd. S. 52.

<sup>145</sup> Zeisler: *Laugh Riot. Feminism and the Problem of Women’s Comedy*. 2006, S. 150.

resultiert auch eine selbstaufgelegte Unterdrückung des eigenen Humors: „[...] instead of lacking a sense of humor, women have lacked opportunities for free expression of that sense because of cultural expectations regarding their status and behavior. As a result, women have typically masked their humorous utterance with a pose of anxious adherence to cultural norms.“<sup>146</sup> Die Vorstellung, Frauen\* seien nicht komisch, ist eine tief patriarchal geprägte und wird unter anderem durch den sexistischen Zweifel an der Intelligenz und Kompetenz von Frauen\* konstruiert, so Walker:

The issue of women's sense of humor [...] is part of a complex web of cultural assumptions about woman's intelligence, competence, and 'proper role'. As long as woman is viewed as helpmate, sex object, and domestic servant, she cannot at the same time be allowed the capacity for humor, with its implication of superiority and its fundamental critique of social reality.<sup>147</sup>

Diese im Patriarchat vorherrschenden gegenderten Hierarchien, die Walker hier illustriert, basieren auf dem Prinzip des biologischen Determinismus, also der Vorstellung, dass biologische Eigenschaften schicksalshafte und unvermeidbare Faktoren sind. Konkret ist hierbei das binäre Geschlechtermodell gemeint, also die Vorstellung, dass Menschen erstens in zwei binäre Kategorien einteilbar seien – nämlich ‚Männer‘ und ‚Frauen‘ – und zweitens, dass diese sich grundlegend in ihren Eigenschaften und Fähigkeiten unterscheiden. Diese spezifische Form von biologischem Determinismus bezeichnet die Psychologin Sandra Bem in ihrer Publikation *The Lenses of Gender: Transforming the Debate on Sexual Inequality* als Gender-Polarisation: „[...] gender polarization homogenizes women and men, rather than allowing either the diversity that naturally exists within each sex or the overlap that naturally exists between the two sexes to flower in social and psychological life.“<sup>148</sup> Bem beschreibt Gender-Polarisierung, also die Unterscheidung zwischen Mann\* und Frau\*, als eine omnipräsente Struktur, nach der sich soziales Leben organisiert und die sich in jeden Aspekt menschlichen Lebens einschreibt – beispielsweise auch in Humor:

Gender polarization is the organizing of social life around the male-female distinction, the forging of a cultural connection between sex and virtually every other aspect of human experience, including modes of dress, social roles, and even ways of expressing emotion and experiencing sexual desire. [...] gender polarization dichotomizes not only people but also ways of relating to the world into masculine and feminine types [...].<sup>149</sup>

Bem beschreibt unter anderem, inwiefern (nicht nur) Frauen\* auf Grund von Gender-Polarisierung ihre Rechte verweigert wurden und werden, da sie nicht auf Grund individueller Eigenschaften und

---

<sup>146</sup> Walker: *A Very Serious Thing*. 1988, S. 86.

<sup>147</sup> Ebd. S. 98.

<sup>148</sup> Bem, Sandra: *The Lenses of Gender. Transforming the Debate on Sexual Inequality*. Yale University Press, New Haven, 1993, S. 193.

<sup>149</sup> Ebd. S. 192-193.

Kompetenzen, sondern entsprechend ihrer sozialen Kategorie beurteilt und behandelt – und entsprechend auch diskriminiert – werden. Für Stand-up Comedians, die von solch struktureller Diskriminierung betroffen sind, gehören Erfahrungen zum professionellen Alltag, in denen ihnen humoristische Kompetenz abgesprochen wird.

Leah Dennison argumentiert, dass Frauen\* durchaus komisch sind, ihnen lange Zeit bloß die Gelegenheit verwehrt wurde dies zu beweisen: „[...] clearly women *are* funny, they just haven't been offered the same opportunities as their male counterparts to illustrate this due to historical and cultural boundaries imposed on women throughout time.“<sup>150</sup> Die Medienwissenschaftlerin verweist in ihrer Publikation *Do I Look Funny In This?* auf einen konkreten und entscheidenden Hinderungsfaktor in der Karriere weiblicher\* Comedians: sogenannte Gatekeeper, also beispielsweise Personen, die in Veranstaltungshäusern für das Planen und Bewerben des Programms verantwortlich sind.

The real problem is not that audiences are intrinsically antithetical to female comics, but that promoters misguidedly *think* they are. By being scared to book or promote them for fear of negative audience response, the gatekeepers of the comedy industry are the primary obstacle to female talent coming through.<sup>151</sup>

Das Problem, so Dennison, ist das Vorurteil vieler Booker und Promoter, es gäbe kein Publikum für weibliche\* oder sonstig marginalisierte Comedians. Dementsprechend werden oft Comedians nach bewährtem Schema gebucht – sprich größtenteils cis-männlich\*-heterosexuell – statt Risiken einzugehen und diverseren Newcomer\_innen eine Plattform zu geben. Diese These findet auch in Rebecca Kreftings Text *All Joking Aside: American Humor and Its Discontents* Bestätigung.

This male-driven economy of comedy reveals itself in a number of ways, not the least of which is a host of people who perceive men to be funnier than women, a phenomenon that is hardly surprising when popular discourse augments and perpetuates this belief and when each subsequent generation is exposed to humor and comic devices generated by men, but marketed to men and women alike. [...] Contemporary laugh-makers hail from diverse backgrounds, cultures, nationalities, and race/ethnicities. They are able-bodied and differently-abled; they are men and women; they are heterosexual and queer. Yet, national notoriety and success as a comic favors able-bodied, heterosexual men. In this instance, correlation indicates causation [...].<sup>152</sup>

Darin verdeutlicht sich die institutionelle Manifestation eines strukturellen Problems. Die Benachteiligung weiblicher\* Comedians resultiert in einem Mangel an Auftrittsmöglichkeiten für Frauen\* und hindert sie gleichzeitig daran, diese Strukturen zu beeinflussen und zu ändern.

---

<sup>150</sup> Dennison, Leah: *Do I Look Funny In This? An investigation into the perception and representation of female comedians on the stand-up circuit and their audiences*. Anchor Academic Publishing, Hamburg, 2015, S. 45.

<sup>151</sup> Ebd. S. 42.

<sup>152</sup> Krefting, Rebecca: *All Joking Aside: American Humor and Its Discontents*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2014, S. 8.



Increasingly however it becomes apparent that these ‚natural‘ and ‚inevitable‘ aspects of our world are ideological constructs, unconscious practices dictated by unconscious assumptions, which paper over the cracks made by divisions of class and race and gender to disguise the structures of power as ‚common sense‘. We cannot retire into our private selves, those intimate parts of our being from which laughter, sexuality and desire spring, because our private selves are the places on which power builds its base.<sup>153</sup>

Diese und viele weitere diskriminierende Strukturen sind normalisiert, alltäglich und oft unsichtbar. Die aktive und mutwillige Verkennung beziehungsweise Ablehnung weiblichen\* Comedy-Potentials ist, wie zuvor bereits erörtert, historisch gesehen als Kontrollmechanismus über weibliche\* Körper zu verstehen: „Comedy plays with the distortion of the body, and grimaces distort the face. All this was incompatible with a societal politics of femininity, which required women to be pretty, modest, and decent.“<sup>154</sup> Obgleich diese Erwartungen an Frauen\* heutzutage in vielen Bereichen gelockert sind, sind sie doch nicht ganz verschwunden. Dementsprechend muss der Aspekt des Körperlichen auch bei der theoretischen Auseinandersetzung mit weiblichem Humor und Comedy von Frauen\* Beachtung finden. Viele der zuvor erwähnten klischeehaften Witze über Frauen\*, die den ‚male laugh‘ bedienen, basieren auf körperlichen Eigenschaften. Aber Frauen\* stellen oft auch selbst ihren eigenen Körper in den Vordergrund ihrer Comedy-Routinen. Die Wahrnehmung des eigenen Körpers, gesellschaftliche Erwartungen an weibliche\* Körper, bestimmten Idealen zu entsprechen und auch das Scheitern daran, Erfahrungen mit Diäten und Kleidung sowie die eigene Sexualität sind körperbezogene Motive, die in Stand-up Routinen weiblicher\* Comedians oft Einzug finden. Die inhaltliche Thematisierung von Motiven dieser Art steht jedoch auch immer in Bezug zur physischen Präsenz der jeweiligen Comedians und ist davon kaum zu trennen. Während Comedians ihren eigenen Körper auf der Bühne inhaltlich verhandeln nimmt das Publikum jenen Körper parallel zum Gesagten auch visuell wahr. Diese visuelle Wahrnehmung fließt in die Rezeption der auf Körper bezogenen Witze unmittelbar ein. Ian Brodie verweist auf einen wichtigen Punkt, der auch für die Untersuchung von Hannah Gadsbys *Nanette* von Bedeutung sein wird. „As an embodied being, the stand-up comedian’s physical appearance can immediately locate him or her within a particular interpretive framework for the audience. The comedian can either use this to advantage or introduce a qualification.“<sup>155</sup> Gadsby thematisiert ihre körperliche Erscheinung schon gleich zu Beginn ihrer Show und greift sie im Laufe dieser immer wieder auf. Ihre Identität, die sich unter anderem in körperlicher, physischer Form äußert, ist

---

<sup>153</sup> Gray: *Women and Laughter*. 1994, S. 5.

<sup>154</sup> Kotthoff: *Gender and Humor*. 2006, S. 5.

<sup>155</sup> Brodie: *A Vulgar Art*. 2014, S. 70.

zentraler Bestandteil von *Nanette*, wie Aja Romano in ihrer Rezension der Show feststellt: „Gadsby uses her identity – the reality of her physical presence, and the literal wear and tear of discrimination on her body – to deconstruct what it means to be a comedian who has been failed by comedy.“<sup>156</sup> Gadsby bezieht ihr Verhältnis zum eigenen Körper auch auf ihre Profession als Comedian und beschreibt die Mechanismen, mit denen normabweichende Körper durch Stand-up Comedy zu Witzen verarbeitet werden. Diese Strategie wendet die Comedian auch auf ihre Genderidentität und ihre sexuelle Orientierung an. „*Nanette*’s uneasy relationship to comedy is a reflection of what it means to exist as a queer, butch woman (or in Gadsby’s phrasing, ‚gender not-normal‘) in a social system that has always made you the punchline to the joke.“<sup>157</sup>

### 3.3 | Feministischer Humor

Nicht jede Stand-up Routine einer weiblichen\* Comedian dreht sich um ‚weibliche\*‘ Themen – also solche, die ihre Genderidentität und die damit assoziierte soziale Rolle in den Fokus nehmen. Nicht alle weiblichen\* Comedians verarbeiten die gleichen Themen, nur weil sie sich mit dem gleichen Gender identifizieren. „Many women ground their humour in non-gendered material and use a stage persona and jokes which could also be used by a man. The effect, however, is often coloured by the fact of their gender in interesting ways.“<sup>158</sup> Die Genderidentität, so Gray, kann jedoch eine entscheidende Komponente bei Stand-up Comedy-Routinen sein, auch wenn sie inhaltlich nicht permanent thematisiert oder aktiv versucht wird, sie zu vermeiden. Caliskan stellt hingegen die viel stärkere Behauptung auf, dass Gender ein grundsätzlich nicht zu verleugnender Faktor sei, der unvermeidbaren Einfluss auf die kulturellen Produkte weiblicher\* Künstler\_innen hat. „For, despite the annoyance some women writers clearly express at being classified as ‚women writers‘, both writing and humor are gender-marked. Woman’s perception of the world is inevitably conditioned by her gender.“<sup>159</sup> Genderidentität beeinflusst jeweils eigene Perspektiven auf kulturelle, soziale und politische Umstände, erklärt auch die Science-Fiction-Autorin Joanna Russ:

---

<sup>156</sup> Romano, Aja: Why Hannah Gadsby’s searing comedy special *Nanette* has upended comedy for good. In: Vox, 5. Juli 2018.

<sup>157</sup> Ebd.

<sup>158</sup> Gray: *Women and Laughter*. 1994, S. 157.

<sup>159</sup> Caliskan: *Is There Such a Thing as Women’s Humor?* 1995, S. 53.

„Part of life is obviously common to both sexes – we all eat, we all get stomach-aches, and we all grow old and die – but a great deal of life is not shared by men and women.“<sup>160</sup>

Im Folgenden soll die Frage beantwortet werden, was, im Kontrast zu weiblichem\* Humor, feministischen Humor ausmacht. Das oben bereits formulierte Prinzip bezüglich der Gleichsetzung von weiblichen\* Comedians und weiblichem\* Humor gilt auch im Fall der feministischen Comedy: Nicht alle weiblichen\* Stand-up Comedians machen feministische Comedy und feministisches Comedymaterial stammt nicht immer zwangsläufig von einer Frau\*. Eine Überlappung dieser beiden Kategorisierungen – Humor von Frauen\* und feministischer Humor – geschieht jedoch nichtsdestotrotz häufig. Ähnlich wie die Kategorien ‚feministischer Humor‘ und ‚weiblicher\* Humor‘ ließen sich unzählige weitere Unterkategorien finden, die sich jeweils auf verschiedene Identitätsmerkmale beziehen, die sich auf unterschiedliche Lebensrealitäten dieser Personen fokussieren und auch ein entsprechendes Publikum ansprechen, beispielsweise queerfeministischer Humor, Humor von weiblichen\* People of Colour, von queeren People of Colour, von behinderten Frauen\* oder lesbischer Humor. Eine umfassende Aufzählung und Beschreibungen dieser Unterkategorien soll an dieser Stelle nicht geschehen, da dies einerseits wie eine unerfüllbare Aufgabe erscheint, andererseits den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Letzteres Beispiel jedoch, lesbischer Humor, soll an dieser Stelle eine kurze Ausführung finden, da dessen Definition von Janet Bing aufschlussreich für die Untersuchung von feministischem Humor ist. Bing setzt in ihrem Text *Is Feminist Humor an Oxymoron?* folgenden grundsätzlichen Rahmen für das Verständnis von lesbischem Humor im Vergleich zu feministischem Humor, indem sie erläutert, wie sie diese beiden entsprechenden Gruppen begreift:

As numerous writers have pointed out, neither feminists nor lesbians are easily defined groups, partly because these groups are so diverse. Feminists have often been self-defined as people who work toward equal opportunity for women, a definition that includes males as well as females. Although there are many possible definitions of feminists and lesbians, and although the two groups often overlap, [...] I will assume that feminists and lesbians are those who self-identify as such.<sup>161</sup>

Diese vornehmlich tautologisch anklingende Definition basierend auf Selbstbezeichnung hat durchaus ihre Berechtigung, da eine selbstgewählte Identifikation mit einer Gruppe und deren Werten und Überzeugungen als Akt der Selbstermächtigung verstanden werden kann. Bing erforscht in ihrem Text verschiedene Formen feministischen Humors. Sie untersucht diese Formen hinsichtlich ihres subversiven Potentials und kontrastiert ihre Ergebnisse bezüglich feministischen

---

<sup>160</sup> Russ, Joanna: *What Can a Heroine Do? Or Why Women Can't Write*. In: Koppelman, Susan: *Images of Women in Fiction. Feminist Perspectives*. Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, 1972, S. 10.

<sup>161</sup> Bing: *Is Feminist Humor an Oxymoron?* 2004, S. 22.

Humors mit Formen des lesbischen Humors. Daraus ergibt sich für Bing auch folgende Definition von feministischem und lesbischem Humor, die auf dem Selbstverständnis der jeweiligen Person und ihrer Identifikation mit den entsprechenden Gruppen basiert:

I define feminist joke as a joke created by a feminist that assumes the shared values of most feminists; similarly, I define lesbian joke as a joke created by a lesbian that assumes the shared values of most lesbians. These definitions exclude jokes that would belittle or be hostile to feminists and lesbians, or to women in general.<sup>162</sup>

In *How Many Lesbians does it Take to Screw in a Light Bulb?* konzentriert sich Bing gemeinsam mit Dana Heller allerdings auf lesbischen Humor und formuliert dafür viel konkretere und inhaltlich aussagekräftigere Kriterien:

Contrary to the common stereotype of lesbians as man-hating – which would require energy – lesbian humor suggests that lesbians have invested their energies in other lesbians. As a group, lesbian jokes [...] are indifferent to men and to the heterosexual community altogether, including the oppression, harassment and violence that have historically been directed against lesbians.<sup>163</sup>

Explizit lesbischer Humor fokussiert sich Bing und Heller nach ausschließlich auf Homosexualität, lesbische Lebensweisen und Erfahrungen von Lesben miteinander, Insiderwitze aus der eigenen Community sowie lesbische Popkultur. Dabei wird jegliche Erwähnung von Männern\* außen vor gelassen – nicht nur Männer\* als individuelle Personen, sondern auch patriarchale Strukturen und die damit einhergehenden Diskriminierungen, die Lesben in ihrem Alltag durchaus erleben. „Unlike feminist jokes, which often point out the foibles and deficiencies of men, lesbian jokes make little or no reference to men or to injustices imposed by a heterosexual and male-dominated society.“<sup>164</sup> An dieser Stelle wird deutlich, wie Bing und Heller feministischen Humor in Kontrast zu lesbischem Humor verstehen, nämlich als solchen, der sehr wohl auf gegenderte Ungerechtigkeiten, maskuline Unterdrückung und das Patriarchat Bezug nimmt. Die Bedeutung, die feministischer Humor diesen Themen, wenn auch kritisch, einräumt, kommt Männern\* jedoch gleichermaßen in Form von Aufmerksamkeit zugute, was bei lesbischem Humor nicht der Fall ist. „[...] these jokes criticize men, challenging male illusions of superiority, but by doing so, they also make men central. [...] By making men central, even in a negative, derogatory way, feminist humor directs its energies toward men and maintains an aggressive connection.“<sup>165</sup> Feministischer Humor bezieht sich oft auf das Verhältnis zwischen Frauen\* und Männern\*, thematisiert Sexualität, Beziehungen

---

<sup>162</sup> Bing: *Is Feminist Humor an Oxymoron?* 2004, S. 22.

<sup>163</sup> Bing, Janet & Heller, Dana: *How Many Lesbians does it Take to Screw in a Light Bulb?* In: *Humor. International Journal of Humor Research* Vol. 16, Issue 2, 2003, S. 171.

<sup>164</sup> Bing & Heller: *How Many Lesbians does it Take to Screw in a Light Bulb?* 2003, S. 170.

<sup>165</sup> Ebd. S. 170.

sowie Liebe zwischen Menschen verschiedener Gender und zeigt auf, welchen Einfluss patriarchale Strukturen darauf haben. „Much of feminist humor makes fun of male behavior and thus emphasizes differences between males and females [...]“<sup>166</sup> Diesbezüglich stellt Bing eine konkrete Forderung an nicht-lesbische feministische Comedians: „I suggest that straight feminists who create and tell jokes can learn from their lesbian sisters to stop focusing on males and start making women and women’s concerns central.“<sup>167</sup> An dieser Stelle muss betont werden, dass sich lesbischer und feministischer Humor nicht gegenseitig ausschließen. Lesbischer Humor basiert oft auf feministischen Grundeinstellungen und hat damit auch das Potential, die Konstruktion sozialer Rollen in Bezug auf Gender, auf Hetero- und Cisnormativität und die daraus resultierende Einteilung in gegenderte Hierarchien zu reflektieren und Vorstellungen von Normalität in Frage zu stellen und zu explizit zu kritisieren.

[...] ‚lesbian humor‘ may be defined by the positing of the lesbian as subject, an agent who claims the right of self-definition. Lesbian jokes proceeding from this definition acknowledge and reject the definition of lesbian as ‚other‘, and by noting the self-sufficiency of lesbians, judge society’s standards of normality to be irrelevant and artificial.<sup>168</sup>

Um zu formulieren, was feministischen Humor ausmacht, zitiert Nancy Walker die Psychologin und Neurowissenschaftlerin Naomi Weisstein. In ihrem Essay *Why We Aren’t Laughing... Anymore* setzt sich Weisstein mit der Vereinbarkeit von Humor und Feminismus auseinander und nimmt das Klischee der humorlosen Feminist\*in in ihren Fokus. Frau\*-sein an sich ist Weisstein zufolge ein ‚ridiculous state of being‘, ein lächerlicher Daseinszustand auf Grund unrealistischer und oft widersprüchlicher gesellschaftlicher Erwartungen, die unmöglich zu erfüllen sind, an denen Frauen\* immer wieder scheitern.

It is quite a feat to turn what is defined as a ridiculous state of being into your own definition of the ridiculous, to take control of the quality of the absurdity, to turn it away from yourself. We must at the same time show that... nobody is either WOMAN or ‚lady‘, and that all this is very funny indeed.<sup>169</sup>

Laut Weisstein ist der Rolle von Frauen\* aufgrund dieses absurden Zustandes eine Absurdität inhärent, die sie sich zu Nutzen machen und über die sie Kontrolle ergreifen sollten, um die soziale Konstruktion von Genderrollen aufzuzeigen. „Believed to be sinful yet admired for their purity, women have steered their way through such ludicrous incongruity by means of a subversive

---

<sup>166</sup> Bing & Heller: How Many Lesbians does it Take to Screw in a Light Bulb? 2003, S. 170.

<sup>167</sup> Bing: Is Feminist Humor an Oxymoron? 2004, S. 22.

<sup>168</sup> Bing & Heller: How Many Lesbians does it Take to Screw in a Light Bulb? 2003, S. 159.

<sup>169</sup> Weisstein, Naomi: Why We Aren't Laughing... Anymore. In: Ms. Magazine, November 1973, S. 143.

laughter.“<sup>170</sup> So führt Walker diesen Gedanken von Weisstein fort und ergänzt, dass Stand-up Comedy eine passende Plattform sein kann, um diesem feministischen Gedanken in Form von Humor Ausdruck zu verleihen und subversivem Gelächter über solch absurde und unrealistische Erwartungen Raum zu geben: „Feminist humor, this suggests, would turn upon and make plain the very absurdity of the culture’s views and expectations of women, and by so doing would make clear that it is not women who are ridiculous (in the sense of being easy targets for ridicule), but the culture that has subjugated them.“<sup>171</sup> Feministischer Humor klärt laut Walker und Weisstein darüber auf, dass nicht Frauen\* selbst lachhafte Figuren sind, sondern die unerfüllbaren Ansprüche einer patriarchalen Gesellschaft etwas Lächerliches sind. „Instead of bowing to circumstances, the feminist humorist assumes that the circumstances are wrong and refuses to be bound by them.“<sup>172</sup> Dieses Argument vertritt auch Lisa Merrill: „Oppressive contexts and restrictive values would be ridiculed, rather than the characters who are struggling against such restrictions. [...] the point-of-view represented in feminist comedy is one that affirms women’s experience, rather than denigrating it.“<sup>173</sup> Feministischer Humor ist Merrills Definition nach nicht einer, der aus Unterdrückung heraus entsteht, sondern aus Selbstermächtigung. Ganz konkret formuliert es Bing folgendermaßen: „[...] the most empowering feminist jokes are not those that frame males as oppressors and females as victims, but those that celebrate the values and perspectives of feminist women.“<sup>174</sup> Die bewusste Repräsentation und Artikulation der eigenen, feministischen, systemkritischen Perspektive ist dafür von größter Bedeutung. „The perspective in this kind of feminist humor is that of the person who knows herself to be right and who can therefore adopt an overt stance of superiority even as the culture seeks to tell her that she is breaking its rules.“<sup>175</sup> Diese aktive Einnahme der Rolle als Regelbrecher\_innen stellt für feministische Comedians eine Möglichkeit des Empowerments dar. Ein ähnliches Verständnis von feministischem Humor findet sich in der Publikation *Pulling Our Own Strings. Feminist Humor and Satire*, in der die Mitherausgeberin Gloria Kaufman eine revolutionäre und visionäre Attitüde feministischer Comedians beschreibt:

---

<sup>170</sup> Walker: *A Very Serious Thing*. 1988, S. 86.

<sup>171</sup> Ebd. S. 143.

<sup>172</sup> Ebd. S. 143.

<sup>173</sup> Merrill: *Feminist Humor. Rebellious and Self-Affirming*. 1988, S. 275.

<sup>174</sup> Bing: *Is Feminist Humor an Oxymoron?* 2004, S. 22.

<sup>175</sup> Walker: *A Very Serious Thing*. 1988, S. 157.

The persistent attitude that underlies feminist humor is the attitude of social revolution – that is, we are ridiculing a social system that can be, that must be changed. Female humor may ridicule a person or a system from an accepting point of view („that’s life“), while the nonacceptance of oppression characterizes feminist humor and satire.<sup>176</sup>

Kaufman unterscheidet hier auch zwischen ‚female humor‘ und ‚feminist humor‘, wobei die erste dieser Formen Ungleichheiten und Ungerechtigkeiten hinnehme und sich lediglich darüber amüsiere, die zweite hingegen jene Ungleichheiten und Ungerechtigkeiten nicht akzeptiere, sondern angreife. Kaufman zufolge steht feministischer Humor für die Ansicht, dass patriarchale Gesellschaften auf Unterdrückung und Ausbeutung fußen und dass in diesen Systemen Frauen\* die größte (aber durchaus nicht einzige) unterdrückte Gruppe darstellen. „It is also based on conviction that such oppression is undesirable and unnecessary. It is a humor based on visions of change.“<sup>177</sup> Diese Visionen wandeln sich entsprechend feministischer Kämpfe und deren Errungenschaften. Dabei gilt bis heute stets ein Motto, das in der zweiten Welle des Feminismus in den 1960er Jahren entstand: Das Persönliche ist politisch. Ursprünglich ein Essaytitel der feministischen Aktivistin Carol Hanisch, erfasst dieses Motto das Argument, dass politische Strukturen und gesellschaftliche Machtverhältnisse das Privatleben einzelner Personen beeinflussen und formen. Gray beispielsweise greift dieses Motto in ihrem 1994 publizierten Text auf: „Feminism has taught us that the personal is political; it has brought into the political arena aspects of our lives traditionally shut out as irrelevant – sexuality, domesticity, family life [...]“<sup>178</sup> Auch Walker zählt in ihrem in den 1980er Jahren erschienenen Text ähnliche vermeintlich private aber tatsächlich politische Belange auf, die feministische Comedy thematisiert und nennt konkrete Beispiele wie reproduktive Rechte, Elternschaft, Diskriminierung am Arbeitsplatz, ökonomische beziehungsweise finanzielle Abhängigkeiten von Frauen\* in heterosexuellen Beziehungen von ihren männlichen\* Partnern und einen Mangel an politischem Einfluss.<sup>179</sup> Diese Themen sind bis heute relevant. Zu derzeit aktuellen Motiven feministischer Comedy gehören mitunter aber auch toxische Männlichkeit, Rape Culture, LGBTQ+-Rechte, Queer- und Transfeindlichkeit, intersektionale Diskriminierung, der Gender Pay Gap sowie Debatten über sexuelle Gewalt – jüngst durch die #MeToo-Bewegung in einen größeren medialen Fokus geführt. Feministische Comedy spiegelt diese Probleme jedoch nicht nur wider, sondern prangert sie explizit an und fordert strukturelle Veränderung. „Instead of merely *recording*

---

<sup>176</sup> Kaufman, Gloria & Blakely, Mary Kay: Pulling Our Own Strings. Feminist Humor and Satire. Bloomington, Indiana, 1980, S. 13.

<sup>177</sup> Ebd. S. 13.

<sup>178</sup> Gray: Women and Laughter. 1994, S. 5.

<sup>179</sup> Walker: A Very Serious Thing. 1988, S. 149.

women's problems with life in a sexist culture, this humor challenges the assumptions that underlie that culture and reveals their fundamental absurdity."<sup>180</sup>

Der Ton von feministischer Comedy kann, je nach individueller Einstellung der Comedians, wütend und zynisch, aber durchaus auch hoffnungsvoll klingen, stellt Walker fest.<sup>181</sup> „The anger in overtly feminist humor is directed, not surprisingly, at men and male-created institutions [...].“<sup>182</sup> Diesen hoffnungsvollen Anklang feministischer Comedy, den Walker bei Kaufman findet, fundiert diese wiederum selbst auf der Idee, dass Sarkasmus, Ironie und Satire didaktische Stilmittel sind, die Comedians erlauben, kritische Äußerungen gegenüber politischen Themen verständlich und greifbar zu kommunizieren:

Feminist satire, like other satire, is didactic and often overtly so. No matter how pessimistic it sounds, it seeks to improve us by demonstrating – through devices of irony, of exaggeration, of sarcasm, and of wit – our human folly. It exposes realities not merely out of love for truth but also out of desire for reform. Whether or not reforms are achieved, they are implicit ideals. In this sense, feminist satire, like feminist humor, is founded on hope and predicated on a stance of nonacceptance.<sup>183</sup>

Dabei spielen für Kaufman der Glaube an Veränderung und die Hoffnung auf Verbesserung eine essentielle Rolle. Feministische Comedy ist, wie auch feministischer Aktivismus, auf gesellschaftliche Transformation durch die Sichtbarmachung von Problemen ausgerichtet. Grundsätzlich zeigen diese Beschreibungen von feministischem Humor beziehungsweise Comedy verschiedene Möglichkeiten mit humorvollen Mitteln auf gesellschaftliche Missstände zu reagieren und diese zu kritisieren. Die Annahme jedoch, feministischer Humor beziehungsweise als feministisch gelesener Humor sei grundlegend subversiv und widerständig, ist zu unterkomplex. Die Ausblendung von intersektionalen Perspektiven auf oft thematisierte Comedy-Motive, wie beispielsweise Sexismus, kann zu einer verkürzten Darstellung jener kritisierten Systeme führen. Auch die Kulturwissenschaftlerin Rebecca Krefting warnt vor einer durchgehend unkritischen und rein loberfüllten Betrachtung feministischer Comedy und erläutert in ihrem Artikel *Hannah Gadsby Stands Down*:

When feminist comedy studies focuses exclusively on elements of resistance, transgression, and subversion, it neglects considering how such rhetorical gestures of empowerment ring hollow when compared to women's or

---

<sup>180</sup> Walker: A Very Serious Thing. 1988, S. 148.

<sup>181</sup> Ebd. S. 149.

<sup>182</sup> Ebd. S. 149.

<sup>183</sup> Kaufman & Blakely: Pulling Our Own Strings, 1980, S. 14.



any marginalized person's experiences. What of the ways that comedy reinforces narrow conceptions of gender performance, or traffics in sexism, racism, and homophobia?<sup>184</sup>

Krefting kritisiert an dieser Stelle einerseits die binäre Einteilung von weiblichem\* Humor – wie er zuvor von beispielsweise Kaufman und Blakely beschrieben wurde – in entweder fortschrittlich oder rückläufig – und andererseits die grundsätzliche Rezeption von weiblichem\* Humor als grundlegend subversiv in einer patriarchalen Gesellschaft: „Attention to the liberatory elements of comedy skews analyses to eclipse the vast amount of women's jokes that foment aggression toward marginalized identities, reinforce compulsory heterosexuality, and naturalize the subordination of women.“<sup>185</sup> Sie präsentiert in ihrer Analyse von Gadsbys Show *Nanette* eine vielschichtige und komplexe Sichtweise auf feministischen Humor: „One solution would be to examine comedy as a performance mode – *Nanette*, for example – that is alternately transgressive and regressive, or both, or neither of these things.“<sup>186</sup> In ihrer Kritik an Sexismus und Misogynie reproduziert Gadsby diese patriarchalen Mechanismen an einigen Stellen durchaus, obgleich sie sie an späteren Stellen ihrer Show dekonstruiert. Im folgenden Kapitel wird *Nanette* im Detail analysiert, um die feministische Kritik der Show herauszuarbeiten und Gadsbys selbstkritischen Umgang mit Stand-up Comedy zu besprechen.

---

<sup>184</sup> Krefting, Rebecca: Hannah Gadsby Stands Down: Feminist Comedy Studies. In: *Journal of Cinema and Media Studies*, Vol. 58, No. 3, Frühling 2019, S. 168.

<sup>185</sup> Ebd. S. 168.

<sup>186</sup> Ebd. S. 168.

## 4 | Hannah Gadsbys feministische Stand-up Comedy

[...] *it's in order to smash everything, to shatter the framework of institutions, to blow up the law, to break up the 'truth' with laughter.*<sup>187</sup>

Hannah Gadsbys Stand-up Comedy-Show *Nanette* wurde im Juni 2018 auf der Streamingplattform Netflix veröffentlicht. Das 69-minütige Comedy-Special ist eine Aufnahme eines Liveauftritts im Sydney Opera House und verschaffte der tasmanischen Comedian internationale Aufmerksamkeit. In ihrer Show spricht Gadsby über ihre Erfahrungen als Frau\*, die den gesellschaftlichen Erwartungen an diese Rolle nicht gerecht wird. Sie bezeichnet sich selbst als „a fat, ugly dyke“<sup>188</sup> – eine dicke, hässliche Lesbe – und beschreibt, welche Auswirkungen die patriarchale Gesellschaft und die Normen, die sich aus diesen patriarchalen Strukturen ergeben, auf sie haben. Neben persönlichen Anekdoten aus ihrer Kindheit und Jugend über traumatische Erlebnisse, wie körperliche, psychische und sexuelle Gewalt aufgrund ihres Aussehens und ihrer sexuellen Orientierung, diskutiert sie die rechtliche und soziale Diskriminierung von queeren Menschen in ihrer Heimat Tasmanien, wo Homosexualität bis 1997 illegalisiert war.

Gadsby nutzt ihren akademischen Hintergrund als Kunsthistorikerin, um in *Nanette* Themen wie den ‚male gaze‘ und die Darstellung weiblicher\* Körper in der Kunstgeschichte zu besprechen und auf diese Weise auf die Normalisierung von Sexismus und Misogynie in einer patriarchalen Gesellschaft hinzuweisen. Diese Kritik verdeutlicht sie am Beispiel von Pablo Picasso. Sie hinterfragt dessen Einfluss auf das heutige Verständnis moderner Kunst aus einer queeren feministischen Perspektive und prangert den Geniekult um den Maler an, der trotz seines öffentlich bekannten sexistischen und misogynen Verhaltens existiert. Damit schafft sie eine Verbindung zwischen der Geschichte der Modernen Kunst und aktuellen feministischen Diskursen, beispielsweise durch die Verknüpfung zur #MeToo-Bewegung. Mit ihrer unkonventionellen Kunstkritik dekonstruiert sie zudem am Beispiel von Vincent van Gogh die romantisierte Idee, Künstler\_innen müssten leiden, um daraus Inspiration für ihre Kunst zu ziehen und zieht daraus Rückschlüsse auf ihre eigenen Erfahrungen mit Depressionen.

Während der gesamten Show thematisiert Gadsby auch ein wiederkehrendes Thema in der Welt der Stand-up-Comedy: ‚self-deprecating‘ Humor, also selbstironischen oder selbstherablassenden Humor. Witze auf eigene Kosten zu machen, stellt Gadsby fest, ist eine Strategie des Selbstschutzes,

---

<sup>187</sup> Cixous, Hélène: The Laugh of the Medusa. In: Signs, Vol. 1, No. 4. The University of Chicago Press, Chicago, Sommer, 1976, S. 888.

<sup>188</sup> Hannah Gadsby: *Nanette*. Netflix, 2018, 00:26:10.

die sie seit Beginn ihrer Comedy-Karriere verfolgt hat: besser Witze über sich selbst machen, bevor es andere tun. Wie Matt Baume in seiner Rezension *Queer Comedians Share What They Love (And Hate) About Nanette* feststellt sind selbstironische Witze als Strategie „a move that seems to have come as a relief to many queer comedians“<sup>189</sup>. Er fährt fort: „Jokes at one’s own expense can take a toll, and as Gadsby points out in *Nanette*, can further entrench negative feelings about marginalized groups.“<sup>190</sup> Selbstironie als Comedy-Methode kann mehr bedeuten, als nur Witze über sich selbst zu machen. Wenn eigene Traumata als Vorlage für Comedy-Material benutzt werden, dann werden jene traumatischen Geschichten nicht einfach nacherzählt, sondern alteriert, verspottet und zu Gunsten leicht verdaulicher Witze beschnitten. Gadsby formuliert in *Nanette* an zahlreichen Stellen Kritik am Status Quo der Stand-up Comedy und an der Normalisierung solcher selbsterniedrigender Techniken, wofür sie konkrete Beispiele aus ihrer eigenen Karriere als Comedian nutzt. Dementsprechend verkündet Gadsby in *Nanette* sich von dieser verletzenden Praxis der Selbstironie befreien zu wollen und konsequenterweise ihre Karriere als Comedian gänzlich zu beenden.<sup>191</sup>

Im Folgenden wird *Nanette* mit Hinblick auf feministische Kritik analysiert und die Mittel untersucht, die Gadsby nutzt, um diese Kritik zu äußern. Strategien im konzeptuellen Aufbau ihrer Show, mittels derer sie dem Publikum diese Kritik nachhaltig vermittelt, werden in den Fokus genommen. Ebenso wird ihr Umgang mit den für Stand-up Comedy üblichen Stilmitteln untersucht, die Gadsby einsetzt und gleichsam reflektiert und dekonstruiert, wie beispielsweise selbstironischen Humor. Einige dieser Strategien lassen sich auch durch feministische Texte – unter anderem von Sara Ahmed oder J. Halberstam – theoretisch untermauern und spiegeln sich in den zuvor beschriebenen Werkzeugen feministischer Praxis wider, wie im weiteren Verlauf dieses Kapitels verdeutlicht werden soll. Die aufgeführten Beispiele und Zitate aus *Nanette* werden nicht in der chronologischen Reihenfolge der Show besprochen, sondern thematisch den Unterkapiteln dieser Arbeit zugeordnet.

---

<sup>189</sup> Baume, Matt: *Queer Comedians Share What They Love (And Hate) About Nanette*. In: *Them*, 29. August 2018.

<sup>190</sup> Ebd.

<sup>191</sup> Am 26. Mai 2020 wurde auf Netflix Hannah Gadsbys zweites Stand-up Comedy Special mit dem Titel *Douglas* veröffentlicht. Gadsbys Aussage aus *Nanette*, sie wolle ihre Comedy-Karriere beenden, ist jedoch, wie im Folgenden erläutert wird, im Rahmen der Show und zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung trotzdem ernst zu nehmen und zog auch reale Konsequenzen hinsichtlich beispielsweise der Rezensionen über *Nanette* nach sich. In dieser Arbeit wird, abgesehen von einem Ausblick zum Ende hin, nicht weiter auf *Douglas* eingegangen.

## 4.1 | Autobiografie als Material / Performing Marginality

Die eigene Biografie als Material zu verarbeiten ist im Bereich der Stand-up Comedy nichts Ungewöhnliches. Oft nutzen Comedians Erinnerungen aus der Kindheit, Situationen aus dem privaten Alltag oder auch Geschehnisse aus ihrem professionellen Leben auf und hinter der Bühne als Vorlage für Witze. Persönliche Anekdoten werden humorvoll nacherzählt und fungieren als intime, verbindende Elemente in einer Comedy-Routine, die dem Publikum die Personen auf der Bühne nahbarer erscheinen lassen. Gleichsam werden auch rein fiktive Geschichten oft im Stil einer persönlichen Anekdote erzählt, um einen wahrheitsgemäßen Eindruck zu vermitteln. Ein tatsächlicher Wahrheitsgehalt von autobiografischem Material ist zwar nicht zwingend notwendig, damit die Routinen erfolgreich sind, kann aber doch in verschiedenen Situationen von großer Bedeutung sein – beispielsweise, wenn Comedians ihre Marginalisierung oder entsprechende Diskriminierungserfahrungen in ihre Routinen einfließen lassen und sich Personen aus dem Publikum, die diese Erfahrungen teilen, wiederum damit identifizieren können. Solche Erfahrungen können eine große Rolle in der Darstellung von Identität auf einer Stand-up Comedy-Bühne spielen. Gadsby beginnt<sup>192</sup> ihre Show direkt mit einer solchen Darstellung ihrer marginalisierten Identität, indem sie ihre Homosexualität sowie ihr äußeres Erscheinen thematisiert:

I don't feel comfortable in a small town. I get a bit tense. Mainly because I am this situation. [zeigt auf sich selbst, ihren Körper] And in a small town, that's all right from a distance. People are like, 'Oh, good bloke!' And then get a bit closer and it's like 'Oh no! Trickster woman, what are you doing?' I get a lot of side-eye. So I feel quite tense in a small town.<sup>193</sup>

Ihr Gefühl des Unwohlseins in Kleinstädten erklärt sie anhand ihrer eigenen Biografie, es entstammt ihrer eigenen Herkunft aus einer tasmanischen Kleinstadt, wie sie ausführt:

Now, I'm from a small town, a very small town in... I'm from Tasmania. [...] I love Tasmania. I loved growing up there. I felt right at home, I did. But I had to leave as soon as I found out I was a little bit lesbian. And you do find out, don't you? Yeah. I got a letter. 'Dear Sir/Madam.' Wasn't a great letter to receive in mid-'90s Tasmania. [...] the wisdom of the day was that, if you chose to be gay, then you should just get yourself a one-way ticket to the mainland, and don't come back. Gays – why don't you just pack your AIDS up into a suitcase there and fuck off to Mardi Gras? Because homosexuality was a crime in Tasmania 'til 1997. Not long enough ago. And I took a long time to come to terms with my sexuality. There's a few reasons for that.<sup>194</sup>

---

<sup>192</sup> Streng genommen beginnt sie mit einer Erklärung des Titels der Show: *Nanette*. Dieser Name ist nicht etwa, wie zu vermuten wäre, Gadsbys Comedy-Persona, sondern der Name einer Person, die ursprünglich die Vorlage ihrer Stand-up Comedy-Show werden sollte: „Welcome to my show. My show is called Nanette. And the reason my show is called Nanette, is because I named it before I wrote it. I named it at around the time I'd met a woman called Nanette, who I thought was very interesting. So interesting. 'Nanette', I thought, 'I reckon I can squeeze a good hour of laughs out of you, Nanette, I reckon'. But... turns out... no.“ (Siehe: Gadsby: *Nanette*. Netflix, 2018, 00:01:10.)

<sup>193</sup> Ebd. 00:01:50.

<sup>194</sup> Ebd. 00:02:12.

Sie beschreibt darauf folgend zwei Gründe, wegen derer sie lange Zeit brauchte, um mit sich und ihrer Sexualität ins Reine zu kommen. Die erste dieser Begründungen bezieht sich auf die limitierte Präsenz von lesbischen Identifikationsfiguren:

[...] in all the debate about homosexuality no one ever really talked about the lesbians. You know? It was all the gay men. They're the problem! Anal sex. That's when the devil will get you! But lesbians, they're like ‚No... What even are they? What they do, though, really? Do they even exist if no one's watching, really? No, don't worry about them. No harm in a cuddle.‘ For a long time, I knew more facts about unicorns than I did about lesbians.<sup>195</sup>

Hier beschreibt Gadsby einen Mangel an Repräsentation von Lesben und an Information über Homosexualität in ihrem Umfeld als Jugendliche in Tasmanien und thematisiert dabei zudem den Umstand, dass weibliche\* Homosexualität einerseits in Kämpfen gegen Diskriminierung und für Anerkennung oftmals nicht ernst genommen wird – ‚What even are they? What they do, though, really?‘ – und andererseits parallel dazu als voyeuristisches Objekt im Bereich der Pornografie<sup>196</sup> fetischisiert wird – ‚Do they even exist if no one's watching, really?‘. Den zweiten Grund sieht Gadsby in der Unvereinbarkeit ihres persönlichen Lebensstils mit dem, der ihr medial über queere Menschen – ‚my people‘ – vermittelt wurde:

Another reason I struggled to identify as gay was the Sydney Gay and Lesbian Mardi Gras. [...] I watched it on my TV in my little living room in my small town. That was my first introduction to my people. The Mardi Gras. My people... flaunting their lifestyle in a parade! I used to watch it, going ‚There they are, my people. They're busy, aren't they? Gosh. Don't they love to dance and party?‘ I used to sit there and watch it and go ‚Where... where do the quiet gays... go?‘ [...] The pressure on my people to express our identity and pride through the metaphor of party is very intense. Don't get me wrong, I love the spectacle, I really do, but I've never felt compelled to get amongst it. You know? I'm a quiet soul. My favorite sound in the whole world is the sound of a teacup finding its place on a saucer. Oh, it's very, very difficult to flaunt that lifestyle in a parade. I don't even like the flag. Controversial! But there, I've said it. Now... the Pride flag – I love what it means, that is perfect. Pride. Wonderful. But the flag itself? Bit busy. It's just six very shouty, assertive colors, stacked on top of each other – no rest for the eye. An afternoon of that waving in my face, I need to express my identity through the metaphor of a nap.<sup>197</sup>

Gadsby präsentiert an dieser Stelle Teile ihrer Persönlichkeit: Sie stellt sich als ruhige, zurückhaltende Person vor, die gerne Tee trinkt und Nickerchen hält. Sie positioniert sich als introvertierte Lesbe, die von der expressiven Partykultur der LGBTQ+-Community überfordert ist. Sie vermittelt dem Publikum ein Gefühl der Nähe durch die charmante, intime Natur dieser Erzählungen. Ob nun teilweise fiktiv oder gänzlich faktisch, Stand-up Comedians selektieren Teile

---

<sup>195</sup> Gadsby: Nanette. 2018, 00:04:55.

<sup>196</sup> Laut einer Statistik der Plattform Pornhub.com aus dem Jahr 2017 beispielsweise besetzt der Suchbegriff ‚lesbian‘ weltweit den ersten Platz der letzten zehn Jahre bis dahin. (Siehe: Pornhub Insights: Celebrating 10 Years of Porn.. and Data! In: [www.pornhub.com](http://www.pornhub.com), 25. Mai 2017.)

<sup>197</sup> Gadsby: Nanette. 2018, 00:05:49.

ihrer eigenen Biografie und präsentieren sie ihrem Publikum in einer spezifischen Form. „Performing autobiography is, in one sense, something we all do every day. When creating a staged, public autobiographical performance, however, we select bits and pieces of ourselves to share with an audience.“<sup>198</sup>, stellt die Kommunikations- und Medienwissenschaftlerin und ehemalige Stand-up Comedian Joanne R. Gilbert in ihrem Artikel *Performing Marginality: Comedy, Identity and Cultural Critique* fest. Das Dargestellte ist demnach letztlich immer eine Mischung aus fiktiver Persona und realer Identität. „In the genre of stand-up comedy, performers present a pastiche of observations and characters both real and imagined. At bottom, however, is the autobiographical self – a multifaceted, protean entity that encompasses both onstage and offstage personae.“<sup>199</sup> Entscheidend dafür, welche Teile für die Präsentation der eigenen Biografie auf einer Stand-up Comedy-Bühne selektiert werden, ist die grundsätzliche Thematik der gesamten Show. Gadsby greift ihre Schwierigkeiten bei der Identifikation mit der LGBTQ+ Community auf, um die Relevanz ihrer Identität als Lesbe für die Show zu verdeutlichen:

I don't think I'm very good at gay. I'm not the only who thinks that. I've been getting a bit of negative feedback of late from my people, the lesbians. Bit of negative feedback. 'Cause, gosh, don't my people love the feedback. Not shy! Not shy with the feedback. One of our spokespeople last year – self-appointed – one of our spokespeople approached me straight after one of my shows to give me a bit of feedback, and that's my favorite time for feedback. Straight after a show? Yes, please! That is when my skin is at its thickest. The feedback? Apparently, she said ‚I was very disappointed in your show this year, Hannah. I just don't think there was enough lesbian content.' I'd been on stage the whole time. I didn't... even straighten up halfway through, you know?<sup>200</sup>

An dieser Stelle demonstriert Gadsby ihr Verhältnis, das sie als lesbische Comedian zur LGBTQ+ Community hat: Für ihre Comedy ist ihre Sexualität inhaltlich durchaus relevant, beschränkt sich jedoch nicht auf diese Facette ihrer Identität. „With this joke, Gadsby seamlessly juxtaposes two paradoxical but interrelated ideas: the centrality of her identity to her comedy, and the inability of comedy to ever fully address the complexity of that identity.“<sup>201</sup>, analysiert Aja Romano. Gadsby selbst verdeutlicht dieses paradoxe Verhältnis an einem weiteren Beispiel:

Not enough lesbian content. I don't think I've been representing my people as much as I should be. [...] Do you know what I reckon my problem is? I don't lesbian enough. Not in the scheme of my existence. [...] I mean, if

---

<sup>198</sup> Gilbert, Joanne R.: *Performing Marginality: Comedy, Identity and Cultural Critique*. In: *Text and Performance Quarterly*, Vol. 17, Issue 4, 1997, S. 317.

<sup>199</sup> Ebd. S. 317.

<sup>200</sup> Gadsby: *Nanette*. 2018, 00:08:00.

<sup>201</sup> Romano: *Why Hannah Gadsby's searing comedy special Nanette has upended comedy for good*. 2018.

you were to plot my week, I don't... Not a lot. Not a lot of lesbian-ing... gets done. I cook dinner more. I cook dinner way more than I lesbian. But nobody every introduces me as that chef comedian, do they?<sup>202</sup>

Stand-up Comedians stellen eine kuratierte Form ihrer selbst sowie der Kultur da, die sie repräsentieren. Innerhalb dieses Kontextes können Comedians, wie bereits in Kapitel 2.3 dargelegt, beispielsweise Kritik an sozialer Ungleichheit äußern und dabei Gehör finden, ohne Sanktionen befürchten zu müssen. Dieses Argument findet sich auch in Gilberts Text:

Because of the ‚us against them‘ nature of marginal humor (humor performed by any marginal group, e.g. African-American, gay/lesbian, Jewish comics etc.), marginal comics often construct themselves as victims. In so doing, however, they may subvert their own status by embodying the potential power of powerlessness. Their social critique is potent and, because it is offered in a comedic context, safe from retribution as well.<sup>203</sup>

Gilbert zufolge verkörpern weibliche\* Comedians auf der Bühne mit der performativen Darstellung ihrer im Patriarchat marginalisierten Genderidentität die Tatsache, dass ihr Dasein stets in Machtstrukturen verwickelt ist. „Because they represent a group marginalized by the dominant (male) culture, female comics rhetorically construct and perform their marginality onstage. In so doing, they perform both self and culture, exemplifying for audiences the inevitable interdependence between personal and social identities.“<sup>204</sup> Gilbert schreibt der Performance weiblicher\* Comedians Potential für Subversivität zu, gleichsam sieht sie darin die Gefahr der Reproduktion von Stereotypen.<sup>205</sup> Auch Gadsby reproduziert in *Nanette* stellenweise Stereotypen ihrer Marginalisierung – sie erzählt beispielsweise anschließend an ihre Auseinandersetzung mit ihrer vermeintlichen Unzulänglichkeit als lesbische Comedian, die negatives Feedback von ihrem Publikum für den Mangel an lesbischem Gehalt ihrer Shows erhält, einen klischeehaften Witz: „I should quit. I'm a disgrace. What sort of comedian can't even make the lesbians laugh? Every comedian ever!“<sup>206</sup> Dieser Teil stellt jedoch nicht den eigentlichen Witz dar, sondern ist zunächst eine Reproduktion des Vorurteils über die angebliche Humorlosigkeit von Lesben. Sogleich entkräftet sie das Klischee mit einer Analyse dieses Vorurteils:

That's a good joke, isn't it? Classic. It's bulletproof, too. [...] The only people who don't think it's funny... are us lezzers. But we've got to laugh, because if we don't... proves the point. Checkmate. Very clever joke. I didn't write that. That is not my joke. It's an oldie. Oldie but a goldie. A classic. It was written, you know, well before even women were funny. And back then, in the good old days, lesbian meant something different than it does now. Back then, lesbian wasn't about sexuality, a lesbian was just any woman not laughing at a man. ‚Why

---

<sup>202</sup> Gadsby: *Nanette*. 2018, 00:14:25.

<sup>203</sup> Ebd. S. 317.

<sup>204</sup> Ebd. S. 317.

<sup>205</sup> Ebd. S. 318.

<sup>206</sup> Gadsby: *Nanette*. 2018, 00:15:24.

aren't you laughing? What are you? Some kind of lesbian?' Classic. ,Go on. You gotta laugh. Lighten up. Stop taking everything so seriously! Fucking learn to take a joke. You need to lighten up. I'll tell you what you need to lighten up. You need a good dicking. Get a cock up you! Drink some jizz!'<sup>207</sup>

Der klischeehafte Witz über die humorlose Lesbe ist also lediglich eine Einleitung in einen ausführlicheren Teil, in dem Gadsby die zwickmühlenartige Situation vorführt, in denen sich Lesben befinden, sobald sie mit solchen als Witze getarnten Beleidigungen konfrontiert werden. An dieser Stelle wird deutlich, wie sich bei lesbischen Frauen\* zwei Diskriminierungsformen verschränken, nämlich basierend auf ihrem Gender und auf ihrer Sexualität. Der Witz basiert auf dem Klischee, Lesben seien eigentlich nur männer\*hassende, militante, spielverderbende Feministinnen, denen es an einem männlichen\* Ausgleich in ihrer Sexualität mangelt und die keinen Spaß verstehen. Gadsby verdreht diese Situation an einer späteren Stelle auf überspitzt ironische Weise, indem sie die Rollen derer, die derartige ‚Witze‘ erzählen mit denen, die das Ziel dieser Beleidigungen sind, vertauscht:

It is not a good time to be a straight white man. I wouldn't want to be a straight white man. Not if you paid me. Although the pay would be substantially better. But, no... I don't think it's an easy time for you fellas, I do feel for you. [...] And you're not coping. Because, for the first time ever, you're suddenly a sub-category of human. Right? ,No, we invented the categories. We're not supposed to play! We're human-neutral.' Not anymore. I've always been judged by what I am. Always been a fat, ugly dyke. I'm dead inside. I can cope. But you fellas... Bit soft in the belly? You hear *straight white man*, you're like, ,No. No, that's reverse sexism.' No, it's not. You wrote the rules. Read them. Just jokes. Banter. Don't feel intimidated. It's just locker room talk. Jokes aside, if I may just give you a little human-to-human advice. [...] may I just, you know, suggest that you learn to, sort of, move beyond your defensiveness. Right? That's your first point, you're stuck on it, but you need to get some space around it, learn to develop... try and develop a sense of humor about it, or you need to lighten up, learn to laugh. Tell you what might help. How about a good dicking? Get a cock up ya, drink some jizz! You gotta laugh! That's weird advice, isn't it?<sup>208</sup>

Um tatsächlich einen produktiven, kritischen Diskurs über soziale Ungleichheiten auf einer Stand-up Comedy-Bühne führen zu können, muss die Performance die zugrunde liegenden Machtstrukturen beleuchten und dem Publikum die daraus resultierenden Konsequenzen vermitteln. Dies vollbringt Gadsby an der eben zitierten Stelle, indem sie auf aktuelle Debatten hinweist, in denen *der weiße Cis-Hetero-Mann* zu einer Art Kategorie wird, mit der jene Personengruppe beschrieben wird, die die meisten systematischen Privilegien und Machtpositionen innehat und dementsprechend in einem globalen feministischen Kontext häufig in Kritik gerät. Dieser Witz beziehungsweise die damit vermittelte soziale Kritik gelingt jedoch nur, wenn das Publikum zumindest im Ansatz ein Verständnis über diese gegenderten Machtstrukturen besitzt. Hier geht

---

<sup>207</sup> Gadsby: Nanette. 2018, 00:15:37.

<sup>208</sup> Ebd. 00:25:37.



Gadsby also davon aus, dass ihr Publikum ihre Weltanschauung teilt – was wie zuvor beschrieben ein essentielles Element für den Erfolg von Stand-up Comedy-Shows darstellt.

Stand-up comedy employs autobiography almost exclusively in the service of social critique. Female comics negotiate myriad selves as they commodify both insights and insults, reminding audiences that to be human is to be involved in power relationships – a reality that shapes and defines who we are, what we believe and even why we laugh.<sup>209</sup>

Ogleich ihrer Fürsprache für diese Form der auf Selbstdarstellung als marginalisierte Person basierenden Kritik, bemängelt Gilbert einen weiteren Aspekt in deren humorvollen Präsentation: jene berechtigterweise oft bittere, scharfe Kritik werde eben auf Grund ihrer humorvollen Hülle ‚nur‘ als Unterhaltung verstanden und laufe demnach Gefahr in größeren Kontexten über die Shows hinaus nicht ernst genommen zu werden. „Stand-up comics simultaneously perform self and culture, offering an often acerbic social critique sanctioned as entertainment because it is articulated in a comedic context.“<sup>210</sup> Gilbert sieht die Kategorisierung von Comedy als ‚nur‘ Unterhaltung als Abwertung, gar Sanktion dieser Kunstform an und bemängelt eine fehlende gesellschaftliche Anerkennung von Stand-up Comedians als ernst zu nehmende kritische Sprachrohre.

What are the politics of performing marginality? They are social. They are economic. They are rhetorical. When a female comic performs her marginality, is she challenging the existing power structure? Yes. By the very act of standing onstage speaking about any topic and getting paid, a female comic is empowered rhetorically and economically – by most standards, a ‚feminist‘ triumph. Does her behavior change existing power structures in any way? Perhaps not visibly – not immediately. No single joke is likely to precipitate the decline of prevailing ideologies. Still, given the inherently subversive power of humor, jokes may be a place to begin.<sup>211</sup>

In Kate Fox' Text *Standing Up to False Binaries in Humour and Autism* finden sich ähnliche Argumente. Die Autorin führt in ihrem Text ein imaginiertes Gespräch mit sich selbst. Ihre *Dialogic Voice* stellt hinsichtlich des kritischen Potentials von Stand-up Comedy folgende Frage: „But I'm still not sure I see what you're saying about the political possibilities for stand-up. Are you implying that stand-ups are basically doing political commentary?“<sup>212</sup> Die *Dialogic Voice* stellt zudem fest „So many of them reject that and emphasise that their main aim is to make people laugh.“<sup>213</sup> Fox antwortet sich selbst mit folgender Forderung: „I am suggesting that the rhetoric in which humour is normalised as being the lowest in the hierarchy of serious and comic discourse needs a stronger

---

<sup>209</sup> Gilbert: *Performing Marginality*. 1997, S. 328.

<sup>210</sup> Ebd. S. 317.

<sup>211</sup> Ebd. S. 328.

<sup>212</sup> Fox, Kate: *Standing Up to False Binaries in Humour and Autism. A Dialogue*. In: Davies, Helen & Illott, Sarah (Hrsg.): *Comedy and the Politics of Representation. Mocking the Weak*. Palgrave Macmillan, London, 2018, S. 183.

<sup>213</sup> Ebd. S. 183.

challenge so that everybody, including comedians, can stop thinking in such either/or terms about this stuff.“<sup>214</sup> Obgleich einige Comedians ihr eigenes kritisches Potential leugnen und behaupten, ihre Plattform nur zur Unterhaltung nutzen zu wollen, plädiert Fox in ihrem Dialog mit sich selbst dafür, die Trennung zwischen ernstem politischen Kommentar und alberner oder trivialer Comedy aufzuheben. Dafür muss das begrenzte Verständnis von Stand-up Comedy als humorvolles Unterhaltungsmedium auch für andere Formen der Präsentation und Performance geöffnet werden. Fox illustriert, was dies in ihrem Fall als Autistin, Aktivistin, Comedian und Akademikerin in der Praxis bedeuten kann:

I am suggesting that if I perform stand-up in contexts in which it could also be read as autistic activism, such as at an autism and the arts festival, an autism conference, a public lecture, or even a chapter about autism and comedy in a book about comedy and the politics of representation, then I am not only challenging the cultural and conceptual confinement of autism in disidentifying from it, but I am also challenging the humour/seriousness hierarchy and separation.<sup>215</sup>

Was sie darunter auf theoretischer Ebene versteht, fasst Fox als „[...] feminist critique of dominant modes of comedy with their confrontational, monologic nature and their masculine rhythms of tensionbuilding and climactic release.“<sup>216</sup> zusammen. Fox betont zudem, dass Comedians als dezidierte Narren – „licensed fools“<sup>217</sup> –, die auf soziale Missstände hinweisen und politische, gesellschaftliche Stellungnahme beziehen, ihre Arbeit mittlerweile über ihre üblichen Plattformen hinaus erfüllen können: „[...] they are now able to do this outside the licenced, liminal space of cultural performances such as comedy clubs. The boundaries are blurring.“<sup>218</sup> Soziale Medien oder offene Streamingplattformen wie YouTube bieten dafür beispielsweise verschiedene Möglichkeiten sich unabhängig von Stand-up Comedy-Clubs selbst zu etablieren.

Fox Ansatz funktioniert ganz im Sinne von J. Halberstams Anspruch der low theory, sich durch ungewöhnliche Techniken, nicht etablierte Methoden oder unerwartete Kombinationen den gängigen Bewertungsmechanismen der eigenen Disziplin zu entziehen und zu Erkenntnissen zu gelangen, die auf etablierten Wegen nicht erreichbar wären. Ähnlich vollzieht auch Gadsby eine Überschreitung dieser disziplinarischen Grenzen, wie im Folgenden gezeigt werden soll. Sie zergliedert in *Nanette* einerseits etablierte Methoden und Techniken der Stand-up Comedy und demonstriert ihrem Publikum deren Auswirkungen. Andererseits nutzt sie ihren kunsthistorischen

---

<sup>214</sup> Fox: *Standing Up to False Binaries in Humour and Autism*. 2018, S. 183.

<sup>215</sup> Ebd. S. 184.

<sup>216</sup> Ebd. S. 184.

<sup>217</sup> Ebd. S. 185.

<sup>218</sup> Ebd. S. 185.

Bildungshintergrund als Quelle für feministische Kritik an sexistischen Strukturen in Kunst und Kultur und macht ihr Wissen einem fachkundigen Stand-up Comedy-Publikum zugänglich.

## 4.2 | Kunstgeschichte & #MeToo

*High art. I'm going to call it, guys. Bullshit. High art, my arse. The history of western art is just the history of men painting women like they're flesh vases for their dick flowers.<sup>219</sup>*

Gadsby illustriert in ihrer Stand-up Comedy-Show ihre feministische Kritik unter anderem anhand kunsthistorischer Beispiele – stellt also ‚hochkulturelles‘, akademisches Material in einen massenbeziehungsweise popkulturellen Kontext der humorvollen Unterhaltung. „Traditionally considered ‘low-brow art par excellence’, comedy has largely been considered a discredited art form and relegated to the inferior cultural position of entertainment rather than art.“<sup>220</sup> argumentiert der Soziologe Sam Friedman in seinem Artikel *The Cultural Currency of a ‚Good‘ Sense of Humour* über die Positionierung von Stand-up Comedy als Kunstform. In Gadsbys Vorgehen, ihr akademisches Wissen auf einer popkulturellen Plattform zu vermitteln, finden sich Ähnlichkeiten mit Prinzipien aus J. Halberstams *low theory*, die im Folgenden vorgestellt werden. Daran wird Gadsbys feministischer Exkurs in die Kunstgeschichte angeschlossen.

I believe in low theory in popular places, in the small, the inconsequential, the antimemorial, the micro, the irrelevant; I believe in making a difference by thinking little thoughts and sharing them widely. I seek to provoke, annoy, bother, irritate, and amuse; I am chasing small projects, micropolitics, hunches, whims, fancies.<sup>221</sup>

### 4.2.1 | Low theory

In *The Queer Art of Failure* formuliert J. Halberstam eine queerfeministische Kritik an Systemen, die auf Erfolg ausgerichtet sind, wie Kapitalismus, neoliberale Meritokratie sowie akademische Forschungseinrichtungen. Der Text basiert auf der These, dass Erfolg in diesen Systemen an Maßstäben gemessen wird, die den jeweils vorherrschenden Normen entsprechen. In einer

---

<sup>219</sup> Gadsby: Nanette. 2018, 00:50:01.

<sup>220</sup> Friedman, Sam: The Cultural Currency of a ‚Good‘ Sense of Humour: British Comedy and New Forms of Distinction. In: The British Journal of Sociology, Vol. 62, Issue 2, 2011.

<sup>221</sup> Halberstam, J.: The Queer Art of Failure. Duke University Press, Durham & London, 2011, S. 21.

heteronormativen und patriarchalen Gesellschaft beispielsweise wird der berufliche oder persönliche Erfolg von queeren und weiblichen\* Personen immer an männlichen\*, heterosexuellen Maßstäben gemessen. Dies impliziert dementsprechend ein grundlegendes, systemisches Scheitern dieser Personen, da die grundlegende Bedingung für Erfolg – die normative Identität – nicht erfüllt werden kann. Davon ausgehend bietet Halberstam Verweigerung und Scheitern als produktive Methoden zur Bekämpfung dieser normativen und unterdrückenden Systeme an – sofern diese aktiv gewählt und bewusst eingesetzt werden. „[...] failing, losing, forgetting, unmaking, undoing, unbecoming, not knowing may in fact offer more creative, more cooperative, more surprising ways of being in the world.“<sup>222</sup> Versagen, Passivität und Ablehnung werden hier gar als feministische Praktiken angesehen, die jene Normen unterlaufen, die Verhaltensweisen in auf Erfolg ausgerichteten Systemen steuern und disziplinieren.<sup>223</sup> In diesem Sinne verweist Halberstam auch auf Barbara Ehrenreichs Kritik an Kulturen des bedingungslosen Optimismus und positiven Denkens – Ideologien, die sich beispielsweise im sogenannten amerikanischen Traum wiederfinden. „[...] positive thinking is a North American affliction, ‚a mass delusion‘ that emerges out of a combination of American exceptionalism and a desire to believe that success happens to good people and failure is just a consequence of a bad attitude rather than structural conditions.“<sup>224</sup>

Halberstam kritisiert auch die intellektuelle und institutionalisierte Produktion von Wissen und fordert diesbezüglich einen Ausbruch der akademischen Welt aus ihrem hochkulturellen Kanon. Der von dem Kulturtheoretiker Stuart Hall geprägte Begriff der low theory dient dafür als alternative Denkweise – Ausgangspunkt für dieses Vorhaben ist das Motto „aiming low in order to hit a broader target“<sup>225</sup>. Halberstam versteht das Konzept der low theory zunächst als Mittel, um mehr Zugänglichkeit zu akademischen Themen zu gewährleisten. „[...] but we might also think about it as a kind of theoretical model that flies below the radar, that is assembled from eccentric texts and examples and that refuses to confirm the hierarchies of knowing that maintain the high in high theory.“<sup>226</sup> Low theory wird in Halberstams Text aber als eigene wissenschaftliche Methode genutzt, um die Regeln der oben genannten Systeme zu unterlaufen, sich ihrer strukturellen Auswirkungen zu entziehen und Gegenentwürfe zu normativer Wissensproduktion zu erstellen. „Low theory might constitute the name for a counterhegemonic form of theorizing, the theorization

---

<sup>222</sup> Halberstam: *The Queer Art of Failure*. 2011, S. 4.

<sup>223</sup> Ebd. S. 3.

<sup>224</sup> Ebd. S. 3.

<sup>225</sup> Ebd. S. 16.

<sup>226</sup> Ebd. S. 16.

of alternatives within an undisciplined zone of knowledge production.“<sup>227</sup> Die Kritik an institutionalisierter Wissensproduktion basiert Halberstam auch auf Michel Foucaults Auseinandersetzung mit Disziplinen als normativen Mechanismen: „Disciplines qualify and disqualify, legitimate and delegitimate, reward and punish; most important, they statically reproduce themselves and inhibit dissent. As Foucault writes, ‚Disciplines will define not a code of law, but a code of normalization‘.“<sup>228</sup> Den Gebrauch der low theory illustriert Halberstam anhand von verschiedenem Material aus der Populär- und Massenkultur – wie beispielsweise Kinderanimationsfilmen – mit dem expliziten Ziel, nicht auf die Art und Weise ernst genommen zu werden, wie es in akademischen Kontexten üblich ist:

[...] this is my goal. Being taken seriously means missing out on the chance to be frivolous, promiscuous, and irrelevant. The desire to be taken seriously is precisely what compels people to follow the tried and true paths of knowledge production [...]. Indeed terms like serious and rigorous tend to be code words, in academia as well as other contexts, for disciplinary correctness; they signal a form of training and learning that confirms what is already known according to approved methods of knowing, but they do not allow for visionary insights or flights of fancy.<sup>229</sup>

Die Grenzen von dem, was Stand-up Comedy ausmacht und was legitime Methoden und Mittel sind, verwischt auch Hannah Gadsby in *Nanette*. Im folgenden Kapitel wird Gadsbys Show zunächst unter der Linse von Halberstams low theory analysiert. Im darauf folgenden Kapitel wird Gadsbys ungewöhnlicher und subversiver Umgang mit Stand-up Comedy-Techniken näher beleuchtet.

#### 4.2.2 | Gadsbys feministische Kunstkritik

Die zuvor vorgestellten Absichten Halberstams, alternative Methoden und Plattformen der Wissensproduktion zu schaffen sowie der Ansatz der low theory ‚aiming low in order to hit a broader target‘ sind nicht nur im akademischen Diskurs produktiv, indem dort tendenziell wenig beachtete pop- beziehungsweise massenkulturelle Produkte als Untersuchungsmaterial in den Fokus genommen werden. Ebenso kann dieser Ansatz auch in umgekehrter Weise funktionieren, wie nun am Beispiel von *Nanette* verdeutlicht werden soll.

---

<sup>227</sup> Halberstam: *The Queer Art of Failure*. 2011, S. 18.

<sup>228</sup> Ebd. S. 10.

<sup>229</sup> Ebd. S. 6.

Gadsby beginnt ihren Exkurs in die Kunstgeschichte zunächst mit einer Anekdote über eine ihrer vergangenen Stand-up Comedy Shows, in der sie ihre eigene medikamentöse Behandlung mit Antidepressiva thematisiert. Sie berichtet über eine Begegnung mit einer Person aus dem Publikum, die sie nach der Show darauf anspricht:

He came up to me after the show to give me his opinion. He said: ‚You shouldn’t take medication because you’re an artist. It’s important that you feel.’ He said: ‚If Vincent van Gogh had have taken medication, we wouldn’t have the sunflowers.’ I never, ever, ever thought that my art history degree would ever come in handy. But, oh, my lord. I tore that man a college debt-sized new arsehole.<sup>230</sup>

Sie erklärt daraufhin, dass van Gogh – entgegen der unfundierten und zudem ungefragt geteilten Annahme des Zuschauers – durchaus Medikamente einnahm und sich dies sogar in seiner Kunst widerspiegeln. Gadsby veranschaulicht dies anhand eines bestimmten Werks des niederländischen Malers: das *Porträt des Dr. Gachet* von 1890, auf dem der namensgebende französische Arzt zu sehen ist, bei dem sich van Gogh in Behandlung befand. Der porträtierte Arzt hält auf diesem Gemälde einen Fingerhut in seiner Hand – eine Pflanze, aus der zu van Goghs Lebzeiten ein Heilmittel für Epilepsie hergestellt wurde, mit dem der Künstler behandelt wurde. Gadsby fährt fort und erklärt den Zusammenhang dieser Medikamente mit dem künstlerischen Vermächtnis van Goghs: „The derivative of the foxglove plant, if you overdose a bit, you know what happens? You can experience the color yellow a little too intensely. So perhaps we have the *Sunflowers* precisely because Van Gogh medicated.”<sup>231</sup> Gadsby setzt in dieser Anekdote ihr kunsthistorisches Wissen über die biografischen Details des post-impressionistischen Malers ein, um die oftmals idealisierte und romantisierte Vorstellung von van Gogh als Künstler, der Inspiration und Kreativität aus seinem Leid zieht, zu demaskieren:

What do you honestly think, mate? I said. That creativity means you must suffer? That is the burden of creativity? Just so you can enjoy it? Fuck you, mate. If you like sunflowers so much, buy a bunch and jerk off into a geranium. Know what he said? He goes ‚No need to be so sensitive.’ I’m not being sensitive. I’m an artist. That’s feeling.<sup>232</sup>

Gadsby erläutert daran anschließend, dass diese oberflächliche Vorstellung von van Gogh trotz des tiefen Forschungsstands um seine Krankheit weiter fortbesteht, da diese Teile seiner Biographie lange Zeit in Erzählungen über den Maler außerhalb spezifischer kunsthistorischer Diskurse ausgelassen wurden und immer noch werden. Die Vorstellung des ‚leidenden Künstlers‘ wird so

---

<sup>230</sup> Gadsby: Nanette. 2018, 00:33:09.

<sup>231</sup> Ebd. 00:34:46.

<sup>232</sup> Ebd. 00:35:06.

anhand des Beispiels van Gogh stetig reproduziert. „The way we tell his story – it’s no good. It’s destructive. Because we’ve reduced it to a tale of rags to riches. He only sold one painting in his life. You know? Now look at him. He’s quite dead. Yeah, but very successful!“<sup>233</sup> Indem Gadsby diese Teile von van Goghs Geschichte, die oft ausgelassen werden, einem für dieses Thema größtenteils nicht fachkundigen Publikum auf einer dafür vornehmlich nicht vorgesehen Bühne präsentiert, macht sie es diesem zugänglich. Sie dekonstruiert an dieser Stelle einerseits das romantisierte Bild von Psychopathologien als künstlerischem Kreativmotor, andererseits das von der Bildenden Kunst als Welt, die ausschließlich Talent, Genie und originelle Kreativität fördere und entlarvt sie letztlich als eine professionelle Branche, in der Beziehungen mindestens soviel Wert sind wie künstlerisches Talent:

People believe that Van Gogh was just this misunderstood genius, you know – born ahead of his time. What a load of shit. Nobody is born ahead of their time! It’s impossible. Maybe premie babies, but they catch up! Artists don’t invent zeitgeists, they respond to it. [Van Gogh] was a post-impressionist painter painting at the peak of Post-Impressionism. [...] He wasn’t born ahead of his time – he couldn’t network, because he was mental, he was crazy. He had unstable energy, people would cross the street to avoid him. That’s why he didn’t sell any more than one painting in his lifetime: He couldn’t network! This romanticizing of mental illness is ridiculous. It is not a ticket to genius. It’s a ticket to fucking nowhere.<sup>234</sup>

Gadsby legt hiermit beispielhaft die unterliegenden Mechanismen von derartig romantisierten Narrativen offen, die um prominente Persönlichkeiten – wie beispielsweise van Gogh. Anschließend an ihre Auseinandersetzung mit van Gogh und dem tragischen Narrativ des künstlerischen Genies, das Leid in Kreativität umwandelt, setzt Gadsby ihren kunsthistorischen Exkurs fort, indem sie sich auf den Begriff des Genies in seiner – aus patriarchaler Sicht – positiven Rezeption fokussiert und diesen anhand des Beispiels von Pablo Picasso bespricht. Sie führt den spanischen Maler folgendermaßen ein: „Pablo Picasso – I hate him. But you’re not allowed to. I hate him. But you can’t. Cubism! And if you ruin cubism, then civilization as we know it will crumble.“<sup>235</sup> Damit bezieht sie sich auf ihre eigenen Erfahrungen als Studentin der westlichen Kunstgeschichte, in deren Lehrplan Picasso und sein Einfluss auf die moderne Kunst durch die von ihm mitbegründete Stilrichtung des Kubismus viel Raum einnahm. „Cubism is important. It really is, it was a real game-changer. [...] Picasso freed us from the slavery of having to reproduce three-dimensional reality on a two-dimensional surface. [...] Picasso said: ‚No! Run free! You can have

---

<sup>233</sup> Gadsby: Nanette. 2018, 00:44:04.

<sup>234</sup> Ebd. 00:44:22.

<sup>235</sup> Ebd. 00:50:32.

all the perspectives at once: from above, from below, inside, out the sides.”<sup>236</sup> Obgleich Gadsby den Kubismus als radikal neuen Malstil und dessen immense Bedeutung für die Entwicklung Moderner Kunst anerkennt, enthüllt sie darüber hinaus Picassos Egozentrik und Ignoranz: „All the perspectives at once! Thank you, Picasso! What a hero. But tell me, are any of those perspectives a woman’s? No? Well then I’m not fucking interested. You just put a kaleidoscope filter on your cock. You’re still painting flesh vases for your dick flowers.”<sup>237</sup> Gadsby übt feministische Kritik an dem Maler, indem sie sein sein explizit sexistisches und misogynies Verhalten – insbesondere gegenüber den Frauen\*, mit denen er selbst Beziehungen führte – in ihre Show einbaut: „[...] let me provide you a quote from Picky Asshole himself. He said, ‚Each time I leave a woman, I should burn her. Destroy the woman, you destroy the past she represents.‘ Cool guy. The greatest artist of the 20th century. Let’s make art great again, guys.”<sup>238</sup> Ihr kunstgeschichtlicher Exkurs nimmt an dieser Stelle eine Wendung, denn Gadsby stellt dem Publikum erschreckende Fakten aus Picassos Biographie vor, die zwar durchaus bekannt sind, aber dennoch selten beachtet werden:

Picasso fucked an underage girl. And that’s it for me, not interested. But Cubism! [...] Marie-Thérèse Walter, she was 17 when they met: legally underage. Picasso, he was 42, at the height of his career. Does it matter? It actually does matter. But as Picasso said, ‚It was perfect – I was in my prime, she was in her prime.‘ I probably read that when I was 17. Do you know how grim that was? Oh, I’m in my prime! Oh, there is no view at my peak.<sup>239</sup>

Obgleich diese Fakten durchaus kunsthistorisch belegt und besprochen sind, nehmen sie verhältnismäßig wenig Raum in dem heute rezipierten Persönlichkeitsbild des Malers ein. Der Grund dafür liegt Gadsby zufolge in der gesellschaftlichen Besessenheit mit dem Ansehen und der Reputation berühmter Personen – insbesondere männlicher\*.

Separate the man from the art. That’s what I keep hearing. You gotta learn to separate the man from the art. The art is important, not the artist. [...] OK, let’s give it a go. How about you take Picasso’s name off his little paintings there and see how much his doodles are worth at auction? Fucking nothing! Nobody owns a circular lego nude. They own a Picasso!<sup>240</sup>

Gadsby zerlegt in diesem Teil ihrer Comedy-Show das Idealbild des genialen männlichen\* Künstlergenies, indem sie Picassos lüsternes, pädophiles und kriminelles Verhalten sowie seine frauenfeindliche Haltung betont und als essentiellen Bestandteil seines künstlerischen Schaffens

---

<sup>236</sup> Gadsby: Nanette. 2018, 00:54:03.

<sup>237</sup> Ebd. 00:54:35.

<sup>238</sup> Ebd. 00:52:37.

<sup>239</sup> Ebd. 00:53:08.

<sup>240</sup> Ebd. 00:55:03.



hervorhebt. In ihrer Rezension von *Nanette* erweitert die Kunstkritikerin Kealey Boyd Gadsbys Bericht über Picassos Affäre mit der minderjährigen Marie-Thérèse Walter mit weiteren Details:

Picasso's behavior is often framed as evidence of his magnetism and unbridled passion, despite the fact that, in France in 1927, corruption of a minor was a crime punishable by imprisonment. At one point, Picasso moved closer to a children's camp that Walter attended, and would pull her away from pool activities to a cabana for sex. [...] Great art alone does not justify the actions of abusive and morally corrupt men. If Picasso's cabana series, painted between 1927 and 1938, is inspired by the sexual abuse of a minor, that should be included in contextual descriptions. What institution would be so bold? Why is the notion of including such contextual information considered bold in the first place? Do the creative contributions of an abusive artist somehow offset the damage he does?<sup>241</sup>

Auch Shannon Lee stimmt dieser Beobachtung der Unkenntnis der Kunstwelt über Picassos kriminelles und sexistisches Verhalten zu und kritisiert den kontinuierlichen Beitrag, den Museen, Galerien und auch theoretische Publikationen zu der Normalisierung und Reproduktion des Images von Picasso als charismatischem Künstlergenie leisten: „[...] institutions and critics have continuously normalized and perpetuated an interpretation of Picasso's work in purely academic terms, comparing his work's influence on every other possible male contemporary for the umpteenth time.“<sup>242</sup> In ihrem Artikel *The Picasso Problem: Why We Shouldn't Separate the Art From the Artist's Misogyny* beschreibt Lee inwiefern die stilistische Einteilung von Picassos Werken in verschiedene Phasen mit seinen Beziehungen zu verschiedenen als Muse dienenden Frauen\* zusammenhängt:

The artistic canon has consistently disregarded his personal tumult with women in favor of keeping the ‚art separate from the artist‘, despite the fact that Picasso himself remarked that all his work could be categorized into seven distinct styles, each one a document of his relationship with the seven women in his life – Fernande Olivier, Eva Gouel, Olga Khokhlova, Marie-Thérèse Walter, Dora Maar, Françoise Gilot, and Jacqueline Roque.<sup>243</sup>

Lee formuliert hier eine explizite Kritik an der Floskel ‚separate the man from the art‘ die auch Gadsby in ihrer Show so treffend entkräftet, wie bereits zuvor dargelegt. Nicht nur Boyd und Lee fordern die kritische Auseinandersetzung mit dem Privatleben männlicher\* Künstler, die das Image des charismatischen Genies innehaben, auch die Kunsthistorikerin Julia Halperin erkennt das wertvolle Potential feministischer Kritik an diesen Personen:

A Netflix comedy special is not going to compel museums to throw out their Picassos. Nor should they! You can't tell the story of 20th-century art without him. [...] We can't change the fact that predators, liars, abusers –

---

<sup>241</sup> Boyd, Kealey: Hannah Gadsby's Exquisite Performance in Calling Out Artists Who Abuse Their Power. In: Hyperallergic, 16. August 2018.

<sup>242</sup> Lee, Shannon: The Picasso Problem: Why We Shouldn't Separate the Art from the Artist's Misogyny. In: Artspace, 22. November 2017.

<sup>243</sup> Ebd.

and even murderers, in the case of Caravaggio – are also some of our most influential artists. But I do think we can understand Picasso’s contributions better if we can hold these two seemingly incompatible truths in our minds at once. It’s not as uplifting as a straightforward tale about a visionary creative whose flaws were only in service to its genius. But it is more honest – and it might even help us understand the evolution of our own culture, and how we got to where we are today, a lot better.<sup>244</sup>

Wie Halperin beschreibt, beschränkt Gadsby ihre feministische Kritik am Künstlergenie jedoch nicht auf die beiden Vertreter der Modernen Kunst. „Gadsby is interested in deconstructing the narratives that make our heroes – including artists and comedians – into hollow archetypes, from the starving, depressed creative to the tortured, virile genius.“<sup>245</sup> Eben jenem Vorhaben folgend, reiht Gadsby Picasso, als einen der einflussreichsten Künstler\* der westlichen Kunstgeschichte, in eine Aufzählung ähnlich einflussreicher Männer\* aus Politik und der Unterhaltungsindustrie ein, denen ebenso sexistisches, misogynies und gewaltvolles Verhalten nachgewiesen wurde:

Donald Trump, Pablo Picasso, Harvey Weinstein, Bill Cosby, Woody Allen, Roman Polanski. These men are not exceptions, they are the rule. And they are not individuals, they are our stories. And the moral of our story is: ‚We don’t give a shit. We don’t give a fuck about women or children. We only care about a man’s reputation’. What about his humanity? These men control our stories! And yet they have a diminishing connection to their own humanity, and we don’t seem to mind so long as they get to hold onto their precious reputation. Fuck reputation.<sup>246</sup>

Mächtigen Männern\* wie Harvey Weinstein, Bill Cosby, Woody Allen, Roman Polanski oder Donald Trump wird sexueller Missbrauch zahlreicher Frauen\* und teilweise Minderjähriger angelastet. Insbesondere die 2018 während der Veröffentlichung von Gadsbys Show auf Netflix immer noch medienwirksame #MeToo-Bewegung warf ein grelles Scheinwerferlicht auf diese zuvor bereits bekannten Misstände.

Although women have been speaking out against sexual violence for decades, the difference with #MeToo as a networked movement across continents isn’t that the silence has finally been broken, but due to perhaps volume and mass of response, the wider public are beginning to *listen* and take seriously what (some) victims are saying.<sup>247</sup>

Gadsby stellt hier eine Verbindung her zwischen der Geschichte der Modernen Kunst und aktuelleren sozialen Debatten wie die feministische Kritik an Alltagssexismus in der Unterhaltungsindustrie und Politik. Indem sie historische Figuren und deren Reputationen derart entmystifiziert und sie gleichsam mit zeitgenössischen Personen in Bezug setzt – wie Harvey

---

<sup>244</sup> Halperin, Julia: Is Hannah Gadsby, the Comedian Behind Netflix’s Viral Standup Special, Today’s Most Vital Art Critic? In: Artnet, 16. Juli 2018.

<sup>245</sup> Ebd.

<sup>246</sup> Gadsby: Nanette. 2018, 00:56:50.

<sup>247</sup> Mendes, Kaitlynn & Ringrose, Jessica: Digital Feminist Activism. #MeToo and the Everyday. In: Fileborn, Bianca & Loney-Howes, Rachel (Hrsg.): #MeToo and the Politics of Social Change. Palgrave, Macmillan, London, 2019, S. 41.

Weinstein oder Woody Allen mit Pablo Picasso, oder sich selbst mit Vincent van Gogh –, macht sie dem Publikum gesellschaftliche Probleme sichtbar, die auf strukturellen Machtverhältnissen und Ungleichheiten basieren. Gadsby nutzt dafür ihren akademischen Hintergrund als Kunsthistorikerin und vermittelt feministische Kritik anhand von hochkulturellem Wissen auf einer popkulturellen Plattform. Sie kommentiert und reflektiert diesen Kontrast zwischen den von ihr kombinierten Kunstformen, die als ‚highbrow‘ und ‚lowbrow‘, also etwa anspruchsvoll und anspruchslos verstanden werden, an verschiedenen Stellen selbst in ihrer Show, wie beispielsweise folgendermaßen: „You won’t hear too many extended sets about art history in a comedy show, so... you’re welcome.“<sup>248</sup> Oder auch:

You know, art history is highbrow. [...] high art, you know, that’s what elevates and civilizes people. You know, galleries, the ballet, the the-a-ter. All these things, you go there, you get better. Comedy? Lowbrow. Well, I’m sorry to inform you, but nobody here is leaving this room a better person. We’re just rolling around in our own shit here, people.<sup>249</sup>

Diese Stelle bietet bereits einen expliziten Anknüpfungspunkt für Halberstams low theory an. Gadsby zieht hier die Unterscheidung von ‚anspruchsvoller Hochkultur‘ und ‚niveauloser Massenkultur‘ an sich bereits ins Lächerliche. Sie greift diesen Gedanken jedoch später noch einmal auf und vertieft ihn mit einem persönlichen Bezug:

I think it’s a shame that art history is such an elitist sport. It taught me a lot, you know – useless, as far as the money-earner is concerned – but I learned a lot about this world because of art history. I understand the world that I live in and my place in it – I don’t have one. [...] Art history taught me that there have ever been two types of women: A virgin or a whore. Most people think that Miley Cyrus and Taylor Swift invented that binary, but it’s been going on thousands of years. There’s only ever been two options for a little girl to grow up into. Virgin or whore. We were always given a choice. Take your pick. Ladies’ choice! That’s the trick. The patriarchy, it’s not a dictatorship. Take your choice! And I don’t fit very neatly into either of those categories. Virgin or whore? I mean, on a technicality, I’d get virgin.<sup>250</sup>

Die binäre Repräsentation von Frauen\* nach dem Schema Hure-oder-Heilige, die Gadsby hier beschreibt, beschränkt sich nicht auf die Kunstgeschichte. Die diskriminierenden und sexistischen Normen, die in gesellschaftlichen Erwartungen an Frauen\* und deren Erfüllung von Genderrollen resultieren, finden sich in sämtlichen kulturellen Bereichen wieder, in denen Frauen\* dargestellt oder repräsentiert werden.<sup>251</sup> Sie greift an dieser Stelle wiederum auf popkulturelle Referenzen

---

<sup>248</sup> Gadsby: Nanette. 2018, 00:55:30.

<sup>249</sup> Ebd. 00:32:02.

<sup>250</sup> Ebd. 00:46:17.

<sup>251</sup> Siehe: Macdonald, Myra: Representing Women. Myths of Femininity in the Popular Media. Edward Arnold, London, 1995. Sowie: Friday, Nancy: My Mother, My Self. The Daughter’s Search for Identity. Dell Publishing, New York, 1977.

zurück, um ihrem Publikum das Prinzip der Hure-Heilige-Dichotomie zu verdeutlichen: Die Gegenüberstellung der beiden Popmusiker\_innen Miley Cyrus und Taylor Swift in der Boulevardpresse basiert auf eben jenem Schema. Mittels dieses exemplarischen Vergleichs bietet sie dem Publikum eine alternative und nachvollziehbare Sichtweise auf die Thematik – eine Technik der Stand-up Comedy, die Sophie Quirk als effektive Methode beschreibt:

In humor, we respond to pain and misfortune with defiance, laughing at troubles rather than suffering from them. [...] jokes can be an effective way of presenting alternative points of view. First, the comic makes us aware of our ‚norms‘ or ‚archetypes‘, subverting concepts and structures about which we have already decided upon fixed ideas in order to remind us that we take those ideas for granted. A joke may then add to our understanding of the world by allowing us to see that concept in its totality, taking into account other points of view [...]<sup>252</sup>

Diese assoziative Verbindung von spezifischem, akademischen Wissen mit zeitgenössischer Popkultur ist vergleichbar mit den Prinzipien der low theory. Halberstams Beispiele und Motive in *The Queer Art of Failure* changieren „[...] back and forth between high and low culture, high and low theory, popular culture and esoteric knowledge, in order to push through the divisions between life and art, practice and theory, thinking and doing, and into a more chaotic realm of knowing and unknowing.“<sup>253</sup> Dabei ist ein wichtiges Element für Gadsbys Vorhaben, in ihrer Stand-up Comedy-Show feministische Kritik zu vermitteln, auch ihre Ausdrucksweise. Ihre zu Teilen unverblünte und sarkastische Attitüde sowie ihre meist verhältnismäßig unkomplizierte Wortwahl und auch ihre Erläuterung fachspezifischer Begriffe ermöglichen dem Publikum einen Zugang zur akademischen Welt der Kunstgeschichte, die sonst als komplex, ernst und anspruchsvoll empfunden wird und durch ihre symbolischen Hürden und akademische Institutionalisierung durch Exklusivität und Unzugänglichkeit geprägt ist. Ihre Ausdrucksweise ist gleichsam für Personen im Publikum mit und ohne fachlichen Hintergrund verständlich und unterhaltsam. „Gadsby’s language is quite a bit more colorful than that of traditional art historians. To describe the depiction of women in the Renaissance, she quips: ‚If you go into the galleries, you’ll see that if a woman isn’t sporting a corset and/or a hymen, she just loses all structure.“<sup>254</sup>, schreibt Halperin. Gadsbys bisweilen vulgäre Ausdrucksweise und ihre häufige Nutzung von Schimpfwörtern und Flüchen stellt dabei ebenso einen bedeutsamen und symbolischen Faktor der Zugänglichkeit dar.

Die hier beschriebene Auflösung der hierarchischen Trennung von ‚Hochkultur‘ und ‚Massenkultur‘ im Rahmen von Gadsbys Stand-up Comedy-Show ist ganz im Sinne der low theory. Anders als

---

<sup>252</sup> Quirk: *Why Stand-Up Matters*. 2015, S. 33.

<sup>253</sup> Halberstam: *The Queer Art of Failure*. 2011, S. 2.

<sup>254</sup> Halperin: *Is Hannah Gadsby Today’s Most Vital Art Critic?* 2018.

Halberstams Ansatz jedoch, bei dem Werke aus der Pop- und Massenkultur genutzt werden, um alternatives Wissen in einem akademischen Kontext zu generieren, nutzt Gadsby ihre akademische Bildung, um elitäres Wissen einem nicht-Fachpublikum im Kontext einer Massenunterhaltungs-Show zugänglich zu machen. Dies tut sie nicht, um sich selbst zu profilieren oder dem Publikum ihre ‚hochkulturelle‘ Bildung vorzuführen, sondern um anhand breitgefächerter, spannender und nachvollziehbarer Beispiele auf strukturellen Sexismus und dessen Alltäglichkeit und Normalisierung hinzuweisen. Sie erläutert, inwiefern normative Rollenvorstellungen dazu beitragen, gegenderte Machtverhältnisse aufrecht zu erhalten während sie gleichzeitig ihr Publikum zum Lachen und Jubeln bringt. Derartig explizit feministische und geradezu kämpferische Botschaften finden sich nicht häufig auf solch medienwirksamen und für ein breites Publikum weitläufig verfügbaren Plattformen. Gleiches gilt für die Kunstwissenschaft, die Kunstgeschichte, Museumsbetriebe und den Kunstmarkt – Disziplinen und Institutionen, die historisch nicht dafür bekannt sind, sich standardmäßig aus feministischer Perspektive selbst zu reflektieren und deren nichtsdestotrotz existierenden feministisch-kritischen Positionen hart erkämpft werden mussten. Gadsbys humorvolle Herangehensweise an die Kunstgeschichte und gleichsam ihr feministischer Denkansatz basierend auf kunsthistorischen und zeitgenössischen Beispielen zeichnen ein Gesamtbild von strukturellem Sexismus und Frauenfeindlichkeit, mit der Absicht ein breites Publikum aufzuklären und zu inkludieren – ähnlich zu Halberstams low theory: „I want to propose low theory, or theoretical knowledge that works at many levels at once, as precisely one of these modes of transmission that revels in the detours, twists, and turns through knowing and confusion, and that seeks not to explain but to involve.“<sup>255</sup> Ihren Anspruch, zu involvieren, sucht Gadsby sowohl aber nicht nur formal, sondern weiterhin auch inhaltlich zu erfüllen:

[...] ironically, I believe Picasso was right. I believe we could paint a better world if we learned how to see it from all perspectives, as many perspectives as we possibly could. Because diversity is strength. Difference is a teacher. Fear difference, you learn nothing. Picasso’s mistake was his arrogance. He assumed he could represent all of the perspectives. And our mistake was to invalidate the perspective of a 17-year-old girl, because we believed her potential was never going to equal his. Hindsight is a gift.<sup>256</sup>

Ogleich *Nanette* die ‚Kunstwelt‘ – sei es nun im Bereich des Akademischen, Musealen oder dem des Kunstmarktes – nicht im Alleingang verändern und hinsichtlich ihrer eigenen sexistischen Strukturen reformieren wird, so kann die Show trotzdem einen produktiven Effekt darauf haben, stellt Halperin fest. „[...] her unexpected art criticism has managed to hit on a zeitgeist that the art

---

<sup>255</sup> Halberstam: *The Queer Art of Failure*. 2011, S. 15.

<sup>256</sup> Gadsby: *Nanette*. 2018, 01:03:50.

world at large hasn't quite yet figured out how to address or articulate. We're still not sure what to do with our heroes once they are proven to be less than palatable."<sup>257</sup> Sie schlussfolgert: „Gadsby's set does contain a challenge that museums and art historians would do well to take to heart: As she says, hindsight is a gift. In other words, it's not intellectually dishonest or unjust to reconsider artists in the context of contemporary moral standards. In fact, it's *more* honest."<sup>258</sup> Gadsby zeigt, dass es möglich ist die Bedeutung von Kunstwerken, künstlerischen Stilen und Innovationen für gesellschaftlichen Fortschritt anzuerkennen und wertzuschätzen und gleichzeitig die verantwortlichen Personen aus neuen, zeitgenössischen Perspektiven kritisch zu hinterfragen. Gadsby betont wie wichtig es ist, problematisches Verhalten von Künstler\_innen zu artikulieren, um Strukturen aufzudecken und diese gegebenenfalls für die Zukunft zu eliminieren – statt weitere Ausstellungen und Publikationen zu produzieren, die Künstler\* wie Picasso wiederholt als Genie lobpreisen und idolisieren. Der Reproduktion dieser Ideologie verweigert sich Gadsby.

### 4.3 | Trauma & Selbstironie – Hannah Gadsby verweigert sich

Gadsby transformiert mit *Nanette* Stand-up Comedy in ein eigenes Format, das sie ihren Narrativen anpasst, anstatt ihr autobiografisches Material den Regeln des Genres unterzuordnen. Im Laufe der Show dekonstruiert Gadsby gängige Techniken der Stand-up Comedy, indem sie diese exemplarisch erklärt, also dem Publikum während des Einsatzes dieser Technik deren Bestandteile und ihren Aufbau darlegt. „*Nanette* transforms into a commentary on comedy itself – on what it conceals, and on how it can force the marginalized to partake in their own humiliation.“<sup>259</sup> rezensiert Moira Donegan in *The Comedian Forcing Standup to Confront the #MeToo Era*. Als Einführung ihrer Dekonstruktion von Stand-up Comedy-Techniken stellt Gadsby zunächst einige Gedanken über die psychologischen Effekte von Lachen sowie über die Situation, in der sich das Publikum in diesem Moment befindet, vor. Ihre These, dass Lachen Spannung entlädt, stimmt zunächst mit den Erkenntnissen der Relief Theory, wie sie in Kapitel 2.2.2 vorgestellt wurden, überein.

Laughter's the best medicine, they say. I don't. I reckon penicillin might give it the nudge. There is truth to it, though. Laughter is very good for the human. It really is. 'Cause when you laugh, you release tension. And when you hold tension in your human body, it's not healthy. It's not healthy psychologically or physically.

---

<sup>257</sup> Halperin: Is Hannah Gadsby Today's Most Vital Art Critic? 2018.

<sup>258</sup> Ebd.

<sup>259</sup> Donegan, Moira: The Comedian Forcing Standup to Confront the #MeToo Era. In: The New Yorker, 28. Juni 2018.

That's why it's good to laugh. It's even better to laugh with other people. When you laugh, in a room full of people, when you share a laugh, you will release more tension because laughter is infectious.<sup>260</sup>

Gadsby führt hier die sprichwörtliche Phrase, Lachen sei die beste Medizin, über zu ihrer These, Lachen sei ansteckend – infektiös gar – und lässt damit bereits anklingen, dass sie der heilenden Wirkung von Lachen keinen bedingungslosen Glauben schenkt. Sie demonstriert ihrem Publikum daran anschließend das für Stand-up Comedy übliche Schema für den Aufbau von Witzen: Set-up und Punchline. „Like a retiring magician revealing the secrets behind her tricks, Gadsby draws back the curtain on stand-up, a manipulative process she is very good at.“<sup>261</sup>, rezensiert Rachel Withers. Wie in Kapitel 2.2.3 anhand der Incongruity Theory besprochen wurde, wird unter Set-up und Punchline der Aufbau eines Witzes als zunächst unscheinbare Anekdote, die durch eine überraschende und inkongruente Wendung das Publikum zum Lachen bringt, verstanden.

Tension isolates us. And laughter connects us. Good result. Good on me. What a guy! I'm basically Mother Teresa. But just like Mother Teresa my methods are not exactly charitable. Let me explain to you what a joke is. And when you strip it back to its bare essential components, like, its bare minimum, a joke is simply two things, it needs two things to work. A setup and a punch line. And it is essentially a question with a surprise answer. Right? But in this context, what a joke is is a question that I have artificially inseminated. Tension. I do that, that's my job. I make you all feel tense, and then I make you laugh, and you're like ‚Thanks for that. I was feeling a bit tense.‘ I made you tense! This is an abusive relationship!<sup>262</sup>

Stand-up Comedy-Shows sind darauf ausgerichtet ein Publikum zum Lachen zu bringen, dementsprechend muss alles, was während der Show erzählt wird, diesem Zweck dienen. Die Punchlines, die Pointen also, sind der Moment, in dem das Lachen ausgelöst wird. Alles darum fungiert als Set-up, meist sind dies die längeren Teile einer Erzählung, die an sich, ohne die Punchline, nicht komisch sind. Die Ernsthaftigkeit dieser Teile erzeugt Spannung im Publikum – erstens auf Grund der grundsätzlichen Erwartung, dass im Kontext der Comedy-Show auf ernste Momente wieder irgendwann etwas Komisches zu folgen hat, zweitens aber auch oft wegen der alltäglich-langweiligen oder heikel-kritischen Färbung der Themen, die Comedians als Vorlage ihrer Routinen nutzen. Stand-up Comedians bauen Spannung auf und entladen sie wieder – wie Gadsby erklärt, ist diese Spannung künstlich hergestellt. „It was the comic who *made* the tension, just so that her punchline would come with maximum release.“<sup>263</sup>, kommentiert Withers.

---

<sup>260</sup> Gadsby: Nanette. 2018, 00:28:34.

<sup>261</sup> Withers, Rachel: Hannah Gadsby's First Netflix Comedy Special Is About Why She's Quitting Comedy. In: Slate, 26. Juni 2018.

<sup>262</sup> Gadsby: Nanette. 2018, 00:29:33.

<sup>263</sup> Withers: Hannah Gadsby's First Netflix Comedy Special Is About Why She's Quitting Comedy. 2018.

Diese Technik ermöglicht es Comedians, ernstere Themen leichter verdaulich zu präsentieren und ihnen ihre Schwere zu nehmen – motiviert durch die Hoffnung Sympathie für jene Themen zu erlangen. Sofern aber jene ernsten Themen auf autobiografischen Vorlagen basieren – wenn beispielsweise über Queerfeindlichkeit, Sexismus oder Rassismus anhand persönlicher Erlebnisse berichtet wird – kann dies dazu führen, dass diese persönlichen Erlebnisse nur zu Teilen wiedergegeben werden. Dies geschieht besonders dann, wenn es sich um sehr traumatische, gewaltvolle und schmerzhaft Erlebnisse handelt.

It's not unusual for comedians to make material out of misery, reducing their traumas to a setup and punchline. For marginalized people, these stories are often tied up in identity, in the trauma of being anything other than a cisgender straight white male in a world in which difference means danger. Women, LGBTQ people, and people of color take their stories of violence, both physical and emotional, and shape them into jokes, turning their pain into our pleasure – and leaving important, less funny details untold.<sup>264</sup>

Traumatische Erlebnisse werden zwar durchaus für den größeren Zweck der Gewinnung von Sympathie für die marginalisierte Person oder Gruppe, aber in erster Linie doch für einen humorvollen Effekt beschnitten und auf ihre skurrilen, ungewöhnlichen oder interessanten Teile reduziert. Der Gewinn von Sympathien des Publikums durch diese Technik ist jedoch weder garantiert, noch nachweislich wirklich produktiv im Sinne eines aktiven Gesinnungswandels des Publikums zum Besseren – zumal, wie zuvor beschrieben, ein Publikum sowieso bereits eine gewisse Übereinstimmung mit den Weltanschauungen von Comedians haben muss, damit Witze nach dem Schema der Incongruity Theory funktionieren. Gadsby selbst beschreibt diesen Umstand mit einem kurzen Witz, bevor sie in einer komplexeren Sequenz explizite Kritik an der Reduzierung des eigenen Traumas zu Gunsten von leicht verdaulichen Witzen übt: „When I first started the comedy, over a decade ago, always, nothing but lesbian content. Wall to wall. My first ever show was classic new gay comic 101. My coming out story. I told lots of cool jokes about homophobia. Really solved... that problem.“<sup>265</sup> Gadsby erzählt anschließend einen dieser ‚cool jokes about homophobia‘, eine Anekdote, die Teil ihrer früheren Stand-up Comedy-Shows war und die sich in ihrer Jugend in Tasmanien zutrug:

I told a story about the time this young man had almost beaten me up because he thought... I mean, he thought I was cracking on to his girlfriend. Actually, that bit was true, got that right, but... there was a twist. It happened late at night, it was at the bus stop. The pub had closed, it was the last bus home, and I was waiting at the bus stop. And I was talking to a girl, and... you know, you could say flirting. I don't know. And... out of nowhere, he just comes up and starts shoving me, going ‚Fuck off, you fucking faggot!‘ And he goes ‚Keep away from my girlfriend, you fucking freak!‘ And she's just stepped in, going ‚Whoa, stop it! It's a girl! And he's gone ‚Oh,

---

<sup>264</sup> Withers: Hannah Gadsby's First Netflix Comedy Special Is About Why She's Quitting Comedy. 2018.

<sup>265</sup> Gadsby: Nanette. 2018, 00:09:34.



sorry.' He said ,Oh, I'm so sorry. I don't hit women.' he said. What a guy! ,I don't hit women.' How about you don't hit anyone? Good rule of thumb. And he goes ,Sorry, I got confused. I thought you were a fucking faggot trying to crack on to my girlfriend.' Now I understand I have a responsibility to help lead people out of ignorance at every opportunity I can, but I left him there, people. Safety first.<sup>266</sup>

Der Witz in dieser Anekdote, in der Gadsby von einem Mann an einer Bushaltestelle bedroht wird, weil er sie für einen konkurrierenden Mann hält, während sie mit seiner Freundin flirtet, geht hier auf Kosten dieses Mannes, der als dumm und ignorant dargestellt wird, da er sie misgendert. Dieser Umstand baut auf einen vorherigen Witz auf, in dem Gadsby erläutert, dass es sie eigentlich nicht verletzt, sondern vielmehr amüsiert, wenn andere sie misgendern – was auf Grund ihres körperlichen Erscheinungsbilds häufig vorkommt –, da diese Personen oft in Scham ob der Verwechslung verfallen und sich dem vehementen Drang hingeben, sich überbordend zu entschuldigen<sup>267</sup>. Einer weiteren Methode der Stand-up Comedy bedient sich Gadsby an dieser Stelle: dem Callback. Ein Element, das während einer Comedy-Show zuvor bereits aufgetaucht ist, wird später erneut aufgegriffen. Dadurch wird der Kontext des Witzes erweitert, sein Effekt verstärkt und eine intime Verbindung des Publikums zu der\_dem Comedian aufgebaut, die nun ein Detail über sie\_ihn kennen und wieder erkennen. Moira Donegan erklärt diesen Effekt folgendermaßen: „A callback helps to establish a rapport between the comedian and the audience; now they're in on the joke together.“<sup>268</sup> Gadsby nutzt die Methode des Callbacks jedoch nicht nur an dieser Stelle – eine zunächst noch verhältnismäßig erträgliche Geschichte, deren Punchline letztlich das Misgendern ist, dem sie ausgesetzt wird. Gadsby greift die Bushaltestellen-Anekdote, die nach dem Schema Set-up und Punchline erzählt wurde, an einer späteren Stelle in *Nanette* erneut auf und bringt sie in Verbindung mit dieser von ihr zuvor beschriebenen Methode, dem Spannungsaufbau und dessen Entladung:

Do you remember that story about that young man who almost beat me up? It was a very funny story. It was very funny, I made a lot of people laugh about his ignorance, and the reason I could do that is because I'm very good at this job. I actually am pretty good at controlling the tension. And I know how to balance that to get the laugh at the right place. But in order to balance the tension in the room with that story, I couldn't tell that story as it actually happened. Because I couldn't tell the part of the story where that man realized his mistake. And he came back. And he said ,Oh, no, I get it. You're a lady faggot. I'm allowed to beat the shit out of you.' and he did! He beat the shit out of me and nobody stopped him.<sup>269</sup>

---

<sup>266</sup> Gadsby: *Nanette*. 2018, 00:09:55.

<sup>267</sup> Ebd. 00:23:07.

<sup>268</sup> Donegan: *The Comedian Forcing Standup to Confront the #MeToo Era*. 2018.

<sup>269</sup> Gadsby: *Nanette*. 2018, 00:58:56.

Gadsby eröffnet dem Publikum hier das tatsächliche Ende dieser Geschichte – das Ende, das sie jahrelang zu Gunsten der Punchline und der Unterhaltung des Publikums verschwiegen hat. Hier bleiben die Lacher aus, die Spannung bleibt im Raum stehen und wird nicht gelöst. „[...] for every moment of tension, Gadsby gives her crowd release in a punch line – until she doesn't. When the jokes stop, the audience is forced to linger in its unease.“<sup>270</sup> Dieser Teil steht auch in Verbindung mit dem zuvor analysierten Witze-Komplex über die angebliche Humorlosigkeit von Lesben. Indem Gadsby dem Publikum eröffnet, welche realen, schmerzhaften und bedrohlichen Strukturen diesem Klischee unterliegen, verdeutlicht sie, inwiefern die Forderung, doch einfach über derartige Situationen zu lachen und den Sinn für Humor nach misogynen Standards unter Beweis zu stellen, die eigenen traumatischen Erfahrungen einerseits bagatellisiert und andererseits vertieft.

Gadsby nutzt diese angespannte Situation, die jeglichen Anschein einer Stand-up Comedy-Show verloren hat, um zu verkünden, dass sie zukünftig ihre eigenen Geschichten nicht mehr um deren schmerzhaft und grausame Enden betrügen, sie zu Gunsten von Lachern beschneiden wird – Geschichten, die repräsentativ sind für eine sexistische, queerfeindliche, misogyne Gesellschaft:

And I didn't report that to the police, and I did not take myself to hospital, and I should have. And you know why I didn't? It's because I thought that was all I was worth. And that is what happens when you soak one child in shame and give permission to another to hate. [...] And this tension, it's yours. I am not helping you anymore. You need to learn what this feels like because this tension is what not-normals carry inside of them all of the time because it is dangerous to be different!<sup>271</sup>

Gadsby erläutert in *Nanette* den Aufbau von Geschichten, wie sie auf einer Stand-up Comedy-Show erzählt werden: als zweiteiliges Narrativ bestehend aus Set-up und Punchline – einer Situation und deren Wendepunkt. Die Vorlagen dieser Geschichten aber, so die Comedian, bestehen aus drei Teilen: einer Situation, deren Wendepunkt und dem was darauf folgt. Eben dort, im Ende einer Geschichte, befindet sich erst Potential für Nachsicht, für eine Lektion und einen kathartischen Moment:

I think part of my problem is comedy has suspended me in a perpetual state of adolescence. The way I've been telling that story is through jokes. And stories, unlike jokes, need three parts. A beginning, a middle, and an end. Jokes only need two parts. A beginning and a middle. [...] I froze an incredibly formative experience at its trauma point and I sealed it off into jokes. And that story became a routine, and through repetition, that joke version fused with my actual memory of what happened. But unfortunately that joke version was not nearly sophisticated enough to help me undo the damage done to me in reality. Punch lines need trauma because punch lines need tension, and tension feeds trauma.<sup>272</sup>

---

<sup>270</sup> Donegan: The Comedian Forcing Standup to Confront the #MeToo Era. 2018.

<sup>271</sup> Gadsby: *Nanette*. 2018, 00:59:41.

<sup>272</sup> Ebd. 00:39:46.

So erschütternd, schmerzhaft und anspannend die tatsächlichen Enden solcher Geschichten auch sein mögen, so sind sie Gadsby zufolge lehrreicher und nachhaltig wirksamer als einfach generierte Lacher, die auf unvollständig erzählten traumatischen Geschichten basieren. „[...] the medium of stand-up is ill-equipped to deal with stories like hers – deep traumas that left lasting damage. It simplifies them, forcing them into a restrictive format.“<sup>273</sup>, so Withers. „If stand-up is about condensing complex personal narratives into repeatable jokes, leaving out the parts that don’t serve the purpose of making strangers laugh, what does that mean for the human up on stage?“<sup>274</sup> Gadsby holt zum Ende noch einmal weit aus und stellt Verknüpfungen zwischen mehreren Teilen ihrer Show her, die zuvor noch nicht direkt miteinander in Verbindung standen, um dem Publikum eine für *Nanette* essentielle Botschaft zu verdeutlichen:

All my life, I’ve been told that I’m a man-hater. I don’t hate men, I honestly do not. I don’t hate men. But there’s a problem. [...] the story is as you have told it. Power belongs to you. And if you can’t handle criticism, take a joke, or deal with your own tension without violence, you have to wonder if you are up to the task of being in charge. I’m not a man-hater. But I’m afraid of men. If I’m the only woman in a room full of men, I am afraid. And if you think that’s unusual, you’re not speaking to the women in your life. [...] Because it was a man who sexually abused me when I was a child. It was a man who beat the shit out of me when I was 17 – my prime. It was two men who raped me when I was barely in my twenties. Tell me why is that okay. Why was it okay to pick me off the pack like that and do that to me? It would have been more humane to just take me out to the back paddock and put a bullet in my head if it is that much of a crime to be different! I don’t tell you this so you think of me as a victim. I am not a victim. I tell you this because my story has value. My story has value. I tell you this ’cause I want you to know, I need you to know, what I know. [...] You destroy the woman, you destroy the past she represents. I will not allow my story to be destroyed. What I would have done to have heard a story like mine. Not for blame. Not for reputation, not for money, not for power. But to feel less alone. To feel connected. I want my story heard. Because, ironically, I believe Picasso was right. I believe we could paint a better world if we learned how to see it from all perspectives, as many perspectives as we possibly could. Because diversity is strength. Difference is a teacher. Fear difference, you learn nothing. Picasso’s mistake was his arrogance. He assumed he could represent all of the perspectives. And our mistake was to invalidate the perspective of a 17-year-old girl, because we believed her potential was never going to equal his. Hindsight is a gift.<sup>275</sup>

Hier setzt Gadsby die Methode des Callbacks gleich mehrfach ein: Ihre Gewalterfahrungen, ihre Vergewaltigungen, ihre Herkunft, der kunsthistorische Exkurs, ihre Kritik an patriarchalen, misogynen Strukturen, das Klischee der männer\*hasenden Lesbe sowie die Spannung, deren Prinzip sie ihrem Publikum sowohl erläutert als auch am eigenen Leib hat spüren lassen werden hier wieder aufgegriffen und miteinander verknüpft. Diese Teile bilden gemeinsam eine eigene, neue Pointe, deren Ziel nicht das Lachen des Publikums ist, sondern Gadsbys berechtigter Beschluss, ihre Geschichte nicht weiter zu beschneiden, sondern vollständig zu präsentieren. Damit

---

<sup>273</sup> Withers: Hannah Gadsby’s First Netflix Comedy Special Is About Why She’s Quitting Comedy. 2018.

<sup>274</sup> Ebd.

<sup>275</sup> Gadsby: *Nanette*. 2018, 01:01:09.

setzt sich Gadsby über die Regeln der Stand-up Comedy, das Publikum stets zum Lachen zu bringen, hinweg. Donegan sieht in Gadsbys Einsatz der Callback-Methode Parallelen, zu der #MeToo-Bewegung, die den Geschichten Überlebender sexualisierter Gewalt Aufmerksamkeit generierte:

You could consider the #MeToo moment itself as a kind of callback, a collective return to stories that women have been telling one way – to others, to themselves – with a new, emboldened understanding that those past tellings had been inadequate. Like Gadsby, many women have excluded or elided the difficult parts of their stories for the sake of a punch line, the sake of not upsetting the status quo, or the sake of the comfort of their listeners. For many others, the #MeToo moment was not the first time they had spoken out; it was only the first time that they were listened to. Perhaps this is the most vital way in which *Nanette* reflects the events of the past year.<sup>276</sup>

Mit *Nanette* legt Gadsby ihrem Publikum die Mechaniken von Stand-up Comedy offen – ein Genre, das zwar Potential hat, durch Humor Gesellschaftskritik auszuüben, diese jedoch oftmals durch die Simplifizierung der Inhalte zu Gunsten funktionierender Witze abschwächt. Durch den Zwang, zuvor aufgebaute Spannung durch Punchlines wieder zu lösen, werden traumatische Geschichten auf ihre für die Show geeignete Elemente reduziert und unterkomplex repräsentiert – was nicht nur eine Entwertung der Geschichten, sondern auch eine Selbstentwertung der/des Comedians nach sich zieht. „Laughter is not our medicine. Stories hold our cure. Laughter is just the honey that sweetens the bitter medicine. I don’t want to unite you with laughter or anger. I just needed my story heard, my story felt and understood by individuals with minds of their own.“<sup>277</sup> In der in Kapitel 2.2.3 besprochenen Incongruity Theory wird das Publikum in die Analyse der Dynamiken von Stand-up Comedy mit einbezogen. Es hat die Aufgabe, verschiedene Handlungsstränge einer Erzählung zusammenzuführen und die Pointe zu erkennen. Witze entstehen dieser Theorie zufolge durch ein Rätsel, das das Publikum lösen muss, es muss sich also der unterliegenden sozialen, politischen, historischen oder kulturellen Bedingungen bewusst sein, um das Rätsel zu lösen, die Pointe erkennen zu können. Kamili Posey setzt sich in seinem Artikel *Hannah Gadsby’s Nanette, Trauma as Humor, and Epistemic Responsibility* mit der Position des Publikums in Gadsbys Show auseinander. Poseys These nach hat ein Publikum nicht nur die Aufgabe, für sich selbst diese ‚Pointen-Rätsel‘ zu lösen, sondern darüber hinaus auch eine moralische Verantwortung für die kritische Reflektion der Unterhaltungsmedien, die es konsumiert. In dieser idealisierten Vorstellung eignet sich ein Publikum selbst ein Bewusstsein und Verständnis für die sozio-politischen

---

<sup>276</sup> Donegan: *The Comedian Forcing Standup to Confront the #MeToo Era*. 2018.

<sup>277</sup> Gadsby: *Nanette*. 2018, 01:06:52.

Ursprünge und Kontexte von Witzen an, insbesondere beim Lachen über Witze, die auf Traumata basieren und Erfahrungen marginalisierter Gruppen beziehungsweise Personen repräsentieren.

[...] I suggest that audiences are morally responsible for the content of their beliefs and thus are responsible for understanding the socio-political origins of the traumatic experiences relayed in the context of marginalized comedy. To put it plainly, if you are going to laugh at the jokes, and bare witness to accounts of trauma, then you need to understand the framework of experience that gives rise to the joke, or the traumatic experience, in the first place.<sup>278</sup>

Die anfängliche Version von Gadsbys gewaltvoller Begegnung an der Bushaltestelle endet zunächst damit, dass der aggressive Mann sich entschuldigt und erklärt, dass er Frauen\* nicht schlage und die Situation nur ein Missverständnis darstellt, das auf Gadsbys maskulinem Aussehen basiere. Wie zuvor beschrieben lacht das Publikum an dieser Stelle über die Ignoranz des Mannes, aber auch über Gadsbys Unzulänglichkeit hinsichtlich ihrer nichtkonformen Genderperformance, wie sie in *Nanette* selbst erklärt: „That was not homophobia, pure and simple, people. That was gendered. If I’d been feminine, that would not have happened. I am incorrectly female. I am incorrect, and that is a punishable offense.“<sup>279</sup> Posey greift dies auf und stellt fest: das Publikum lacht „[...] presumably, at Gadsby’s failure to live up to the heteronormative status quo. That is, the joke invokes the assumption that ‚women are women and men are men‘ and identities that fall outside of this gender binary are merely fodder for jokes.“<sup>280</sup> Posey schreibt dem Publikum beim Konsum von Comedy, die auf derartig normativen Konzepten basiert, eine aktive, epistemische Verantwortung zu, sich dieser bewusst zu werden und sie zu verstehen:

Comedians do not merely extract humor from audiences, humor is mediated by the audience itself. That is why during some of the most painful moments of Gadsby’s *Nanette* no one laughs. [...] we need a new framework for thinking about the transgressive power of marginalized comedy. But in this new framework we need to turn the lens to the consumers of comedy, the audience, and ask them to think clearly and unironically about the following question: ‚What are you laughing at?‘<sup>281</sup>

---

<sup>278</sup> Posey, Kamili: Hannah Gadsby’s *Nanette*, Trauma as Humor, and Epistemic Responsibility. In: *Public Philosophy Journal*, 12. August 2019.

<sup>279</sup> Gadsby: *Nanette*. 2018, 01:00:07.

<sup>280</sup> Posey: Hannah Gadsby’s *Nanette*, Trauma as Humor, and Epistemic Responsibility. 2019.

<sup>281</sup> Ebd.

### 4.3.1 | Snappy figures & Feminist Killjoys

Ian Brodie beschreibt in seinem bereits in Kapitel 2 besprochenen Text *A Vulgar Art*, dass Pointen, die durch Inkongruenz hervorgerufen werden, zwar sowohl in humorvollen aber auch in tragischen, gruseligen oder erschreckenden Kontexten zu finden sind – der Unterschied liegt dabei in der Art und Weise der Performance und im Ton des Gesagten. Für Brodie stellen verschiedene Tonarten und Sprechweisen jeweils Unterscheidungsmerkmale verschiedener Genres dar.

Humor theorists tell us that the humorous is the revelation of (by the performer) or a reaction to (by audiences) a physical, intellectual, social, moral, or emotional incongruity that could just as easily elicit feelings of terror. Both the context and manner in which the humorous observation is made is what differentiates the humorous from the tragic.<sup>282</sup>

Durch ihre Show hinweg variiert Gadsby ihren Tonfall und ihre Art des Sprechens. Sie beginnt witzelnd und ironisch, ruhig und mit trockenem Humor, wird später ernst, stellenweise laut, zeigt sich verletzt, lässt auch ihrer Wut und ihrem Ärger viel Raum, kehrt dabei in kleinen Momenten immer wieder zu ihrer humorvollen Art zurück, um schließlich gefasst und offenherzig zum Ende zu kommen. Die zuvor beschriebenen Szenen aus *Nanette* – Gadsbys eigene Gewalterfahrungen, ihr Exkurs über Picassos Affäre mit einer Minderjährigen sowie ihre Demonstration und Dekonstruktion von Comedy-Techniken – stellen zentrale Momente in der Positionierung der Show als feministische Stand-up Comedy dar. Insbesondere die Tatsache, dass Gadsby ihrer Wut und Trauer freien Lauf lässt, dass sie das Publikum diese Emotionen spüren lässt und es letztlich nicht mehr mit einer Punchline von der darauf entstandenen Anspannung erlöst, ist ein Beispiel für das von Sara Ahmed formulierte Prinzip der ‚snappy figure‘, zu finden in ihrem 2017 erschienenen Buch *Living a Feminist Life* und ihrem Blog *feministkilljoys*. Die ‚snappy figure‘ verkörpert für Ahmed zunächst einen Moment des Ausrastens, des Durchdrehens auf Grund von zu viel Druck:

To snap can mean to make a brisk, sharp, cracking sound; to break suddenly; to give way abruptly under pressure or tension; to suffer a physical or mental breakdown, especially while under stress; to bring the jaws briskly together, often with a clicking sound; to bite; to snatch or grasp suddenly and with eagerness; to speak abruptly or sharply; to move swiftly and smartly; to flash or appear to flash light; to sparkle; to open, close, or fit together with a click. Snap is quite a sensation. To snap can be to make a sharp sound.<sup>283</sup>

‚To snap‘ bedeutet für Ahmed in diesem Kontext eine Reaktion auf Druck – gesellschaftlichen, sozialen Druck durch Konditionierung, Unterdrückung oder Gewalt. „If pressure is an action, snap

---

<sup>282</sup> Brodie: *A Vulgar Art*. 2014, S. 6.

<sup>283</sup> Ahmed: *Living a Feminist Life*. 2017, S. 188.

is a reaction. Pressure is hard to notice unless you are under that pressure.“<sup>284</sup> ‚To snap‘ referiert explizit auf die Angst vor Feminist\_innen, die laut werden, ihrer Wut Ausdruck verleihen, wenn Probleme besprochen werden, die schon lange existieren, aber bisher unbenannt blieben oder hingenommen wurden. „When you don’t take it, when you can’t take any more of it, what happens? The moment of not taking it is so often understood as losing it. When a snap is registered as the origin of violence, the one who snaps is deemed violent. She snaps.“<sup>285</sup> Der Begriff ‚snap‘ wird dabei auch im Sinne der tatsächlichen Bedeutung der Vokabel verstanden und bezieht sich damit auch auf ihren lautmalerischen Aspekt. „You can hear the snap in the sound of her voice. Sharp, brittle, loud; perhaps it is like the volume has suddenly been turned up, for no reason; the quietness that surrounds her ceases when she speaks, her voice cutting the atmosphere, a gentler mood.“<sup>286</sup> Ahmed betont wiederholt, dass der Moment des ‚snaps‘ eine Reaktion auf eine lange Verkettung unterdrückerischer Umstände ist, jedoch oft fälschlicherweise als irrationale Ursprungshandlung verstanden wird. „And then: violence is assumed to originate with her. A feminist politics might insist on renaming actions as reactions; we need to show how her snap is not the starting point.“<sup>287</sup> Ahmed nutzt die ‚snappy figure‘, um die Vorstellung beziehungsweise das Bild von wütenden Feminist\_innen – sogenannte ‚Feminist Killjoys‘ – theoretisch zu unterfüttern, diese Wut zu legitimieren. In ihrem *Killjoy Manifesto* – in mehreren ihrer Publikationen zu finden – beschreibt sie sich selbst als Feminist Killjoy, eine feministische Spielverderberin, die es sich unter anderem zur Aufgabe macht, sich sexistischen Strukturen zu verweigern, feministisch aktiv und lautstark zu werden und feministische Überzeugungen in die Alltagspraxis einzubauen. Killjoy Feminism ist eine Antihaltung gegenüber der gesellschaftlichen Erwartung, insbesondere an Frauen\*, den Status Quo nicht in Frage zu stellen.

A feminist history is affective: we pick up those feelings that are not supposed to be felt because they get in the way of an expectation of who we are and what life should be. No wonder feminism acquires such a negative charge: being against happiness, being against life. It is not simply that we first become feminists and later become killjoys. Rather, to become feminist is to kill other people’s joy; to get in the way of other people’s investments.<sup>288</sup>

Feminist Killjoys entscheiden sich beispielsweise bewusst für Humorlosigkeit, wenn es die eigene feministische Überzeugung verlangt. Dementsprechend sind Feminist Killjoys eng verwandt mit der

---

<sup>284</sup>Ahmed: *Living a Feminist Life*. 2017, S. 189.

<sup>285</sup> Ebd. S. 189.

<sup>286</sup> Ebd. S. 189.

<sup>287</sup> Ebd. S. 189.

<sup>288</sup> Ebd. S. 65.

Vorstellung humorloser Feminist\_innen – ein klischeehaftes Bild, das auch Gadsby aufgreift: „It’s not my place to be angry on a comedy stage. I’m meant to be doing self-deprecating humor. People feel safer when men do the angry comedy. They’re the kings of the genre. When I do it, I’m a miserable lesbian, ruining all the fun and the banter. When men do it: heroes of free speech.“<sup>289</sup> Obgleich dieses Bild als Abwertung und Überzeichnung verwendet wird formuliert Ahmed den aktivistischen Charakter dieses klischeehaften Bildes und befreit es von seiner negativen Konnotation. Ahmed stellt eine Reihe von ‚feministischen Werkzeugen‘ vor, derer sich Feminist Killjoys bedienen können, darunter zählt sie auch die eigene Stimme und eine Plattform, um dieser Stimme Aufmerksamkeit zu geben. „A feminist tool is sharp; we need to keep sharpening our tools. When we speak, we are often heard as sharp. Hear her: shrill, strident, the killjoy voice. A voice can be a tool.“<sup>290</sup> Stand-up Comedy kann eine solche Plattform sein. Gadsby nutzt ihre Show *Nanette* als Plattform für die Verbreitung ihrer feministischen Botschaften. Sie geht in ihrer Show beispielsweise auf ihre Entscheidung ein, Wut als Element von Stand-up Comedy nicht ihren weißen, männlichen\* Kollegen zu überlassen: „I love angry white man comedy. It’s so funny, it’s hilarious. They’re adorable. Why are they angry? What’s up, little fella? What are they angry about? Gosh, can’t work it out. They’re like the canaries in the mine, aren’t they? If they’re having a tough time... the rest of us are goners.“<sup>291</sup> Dies ist exakt die Stelle, auf die in *Nanette* die zuvor bereits ausführlich besprochene Auflösung des tatsächlichen Endes der Bushaltestellen-Anekdote folgt – Gadsby präsentiert den bis dahin verschwiegenen Ausgang der Geschichte, in dem ihr Gewalt auf Grund ihrer körperlichen Erscheinung zugefügt wird. Hier findet ein Umbruch statt, sowohl inhaltlich, als auch performativ. Gadsby verändert ihren Ton und klingt nun wütend und laut. „Much of the show is not ostensibly humorous, and parts are intentionally discomfiting.“<sup>292</sup>, rezensiert Matt Baume. Solche Umbrüche bezeichnet Ahmed als Momente, in denen ein ‚snap‘ stattfindet:

There is a point where it all comes out, a tipping point. There are a certain number of times you can be rubbed the wrong way, before you end up snapping. A snap might seem sudden but the suddenness is only apparent; a snap is one moment of a longer history of being affected by what you come up against.<sup>293</sup>

Diese Erfahrung mit der Ansammlung von Druck und Spannung, die sich letztlich in einem Umbruch, einem ‚snap‘ entladen, beschreibt auch Gadsby. Sie zieht eine Parallele zwischen ihrer

---

<sup>289</sup> Gadsby: *Nanette*. 2018, 00:58:05.

<sup>290</sup> Ahmed: *Living a Feminist Life*. 2017, S. 242.

<sup>291</sup> Gadsby: *Nanette*. 2018, 00:58:23.

<sup>292</sup> Baume: *Queer Comedians Share What They Love (And Hate) About Nanette*. 2018.

<sup>293</sup> Ahmed: *Living a Feminist Life*. 2017, S. 190.



Karriere als Stand-up Comedian und ihrer Kindheit, zwei Situationen in denen Gadsby selbst den Ursprung für jene Spannung darstellt:

Do you know why I'm such a funny fucker? Do you? It's because, you know, I've been learning the art of tension diffusion since I was a children. Back then it wasn't a job, wasn't even a hobby, it was a survival tactic. I didn't have to invent the tension. I was the tension. And... I'm tired of tension. Tension is making me sick. It is time I stopped comedy. I have to quit comedy.<sup>294</sup>

Mit ihrer grammatikalisch inkorrekten Bezeichnung ihrer Selbst als Kind mit dem Begriff ‚children‘, also dem Plural statt des Singulars ‚child‘, liefert Gadsby einen unterschwelligem Kommentar zu Debatten über LGBTQ+-Rechte und Diskriminierung. ‚Die Kinder‘ stellen oft ein Argument von queerfeindlichen Stimmen dar, die beispielsweise ihre Ablehnung von Unterhaltungsmedien mit queeren Charakteren mit dem vermeintlichen Schutz von Kindern begründen, so die Theaterwissenschaftlerin Sarah Balkin. „[...] the ‘think-of-the-children’ rhetoric often [is] invoked by the right to suggest that LGBTI adults will corrupt innocent young people. ‘I was a children’, Gadsby pointed out, noting the damage to queer and ‘gender-not-normal’ children caused by raising them in phobic and normative environments.“<sup>295</sup> Dem liegt die normative und toxische Annahme zugrunde, Kinder seien von Grund auf cis- und heterosexuell. „The category of ‘the children’ summons a falsely representative child ideal.“<sup>296</sup> Gadsby verweist damit auf die Tatsache, dass sie – aufgewachsen als Lesbe in einer queerfeindlichen Kleinstadt, in einem Land, in dem Homosexualität während ihrer Kindheit und Jugend illegalisiert war – keinen vermeintlichen Schutz, sondern vielmehr Repräsentation, Normalisierung und Akzeptanz benötigt hätte. Ihre Identität führte zu Spannungen, die sie schon von klein auf versuchte, mit Humor zu lösen – eine auf Dauer erschöpfende, zermürende Angewohnheit, derer sie sich nicht mehr weiter hingeben will und die sie letztlich in *Nanette* mit einem performativen ‚snap‘ ablegt. Eine weitere Motivation, mit Stand-up Comedy aufzuhören, rührt aus dem Genre selbst:

I do think I have to quit comedy though. And seriously. I know it's probably not the forum to make such an announcement, is it? In the middle of a comedy show. But I have been questioning you know, this whole comedy thing. I don't feel very comfortable in it anymore. You know, over the past year, I've been questioning it, and reassessing. And I think it's healthy for an adult human to take stock, pause and reassess. And when I first started doing the comedy, over a decade ago, my favorite comedian was Bill Cosby. There you go. It's very healthy to reassess, isn't it?<sup>297</sup>

---

<sup>294</sup> Gadsby: *Nanette*. 2018, 00:30:41.

<sup>295</sup> Balkin, Sarah: The Killjoy Comedian: Hannah Gadsby's *Nanette*. In: *Theatre Research International*, Vol. 45, No. 1, Cambridge University Press, 28. Februar 2020, S. 75.

<sup>296</sup> Ebd. S. 76.

<sup>297</sup> Gadsby: *Nanette*. 2018, 00:16:55.

Ihre Zweifel an dem Genre der Stand-up Comedy begründet sie in der Art des Humors, den sie jahrelang performt und auf dem sie ihre Karriere aufgebaut hat: Selbstironischer beziehungsweise selbsttherablassender Humor, der die eigene Identität und damit verbundenen Erfahrungen als Vorlage nutzt und verspottet. Sie vertritt die Ansicht, dass diese Form von Comedy nur eine vermeintlich ermächtigende Methode ist, die im Kontrast zu den Lebensrealitäten marginalisierter Comedians steht.

And I built a career out of self-deprecating humor. That's what I've built my career on. 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. Not to myself or anybody who identifies with me.<sup>298</sup>

### 4.3.2 | Self-deprecating humor

Selbstironie (im Folgenden auch ‚self-deprecation‘ oder ‚self-deprecating Humor‘ genannt) ist in der Tradition der Stand-up Comedy eine gängige Methode, mit der Comedians die eigene Identität als Vorlage für Witze nutzen, diese oft in Klischees und Stereotypen darstellen und beispielsweise ihre Nation, Genderidentität, Klasse oder anderweitige Identitätsmerkmale zum zentralen Punkt des Gelächters machen. Joanne R. Gilbert betont diesbezüglich, „[...] that self-deprecatory humor may be construed as cultural critique, and that comics who use self-deprecatory material do not necessarily believe themselves to be the personas they project onstage.“<sup>299</sup> Self-deprecating Humor ist ein paradoxes, aber effektives Mittel der Machtpositionierung auf einer Stand-up Comedy-Bühne: Comedians erniedrigen sich zwar selbst, bleiben aber letztlich trotzdem in der Sprecher\_innenposition, lenken das Geschehen und die Stimmung im Raum und kontrollieren das Publikum.

Self-deprecation ist zahlreichen Theoretiker\_innen zufolge insbesondere bei weiblichen\* Comedians weit verbreitet. „Although the variety of comedic approaches are as varied as the comedians themselves, one form of humour continues to be identified with women in particular: self-deprecation.“<sup>300</sup> Um diese Aussage zu untermauern, stellt Danielle Russel in ihrem Artikel *Self-deprecatory Humour and the Female Comic: Self-destruction or Comedic Construction?* ihre Studie

---

<sup>298</sup> Gadsby: Nanette. 2018, 00:17:38.

<sup>299</sup> Gilbert: Performing Marginality. 1997, S. 140.

<sup>300</sup> Russell: Self-deprecatory Humour and the Female Comic. 2002.

von 150 Stand-up Comedy-Shows vor. „My findings indicate that self-deprecatory humour is neither restricted to, nor the staple of, female comics. It is, however, more prevalent in their stand-up routines than in those of their male counterparts.“<sup>301</sup> Suzanne L. Bunkers formuliert in ihrem Text *Why Are These Women Laughing?* eine weitaus radikalere These: „If women have been perceived as having any sense of humor at all, it has been self-deprecatory humor, that is, humor characterized by the joke-teller’s laughing at herself and putting herself down.“<sup>302</sup> Sie findet eine Begründung in den bereits in Kapitel 3 ausführlich besprochenen kulturellen Tendenzen patriarchaler Gesellschaften, Humor als männliche\* Eigenschaft zu werten. „Women’s use of self-deprecatory humor has arisen from an acculturation to being told ‚You’re inferior‘. [...] Those who hold the power in a culture develop a preference for humor that victimizes the powerless, while the powerless develop a preference for self-victimizing humor.“<sup>303</sup> Bunkers sieht self-deprecation jedoch nicht zwingend als eine negative Methode an, sondern sieht darin Potential für marginalisierte Personen, sich als Gruppe zu identifizieren und zu verbünden: „[...] as women begin to identify with one another, the sense of powerlessness decreases and the use of self-deprecatory humor takes on the function of uniting women and of laying the groundwork for the creation of other, more positive, forms of humor.“<sup>304</sup> Aus feministischer Sicht ist zu bezweifeln, dass self-deprecation letztlich wirklich ein ermächtigendes Werkzeug ist. Bunkers argumentiert letztlich dagegen und stellt der Methode des self-deprecatory Humor den Sarkasmus als feministische, ermächtigende Methode entgegen. Sie argumentiert, dass diese Gegenüberstellung der bereits in Kapitel 3.3 von Gloria Kaufman vorgestellten Unterscheidung von weiblichem\* und feministischem Humor gleicht. Kaufman bezeichnet weiblichen\* Humor als solchen, der unterdrückende Systeme akzeptiert und sich darüber passiv amüsiert, feministischer Humor hingegen zeichne sich durch die aktive Wehr gegen Unterdrückung aus.

„Women’s use of sarcastic, as opposed to self-deprecatory, humor arises from the perception that our culture has systemized the oppression of women and that humor can function as one avenue for the successful rejection of female powerlessness and for the assertion of female power. [...] Female humor, then, may well be self-deprecatory, while feminist humor is sarcastic and assertive. Female humor turns inward, back on the joke-teller, while feminist humor turns outward, directing itself toward others, encouraging them to share a common disbelief in women’s powerlessness and to claim power by reclaiming the language and redefining its use.“<sup>305</sup>

---

<sup>301</sup> Russell: *Self-deprecatory Humour and the Female Comic*. 2002.

<sup>302</sup> Bunkers, Suzanne L.: *Why Are These Women Laughing? The Power And Politics of Women’s Humor*. In: *Studies in American Humor*, New Series 2, Vol. 4, No. 1/2, 1985, S. 83.

<sup>303</sup> Ebd. S. 84.

<sup>304</sup> Ebd. S. 85.

<sup>305</sup> Ebd. S. 89.

Frances Gray hingegen spricht sich zunächst für self-deprecation als feministische Strategie in der Stand-up Comedy aus – entgegen der Ablehnung, die diese Methode in feministischen Kontexten oft erfährt: „Self-deprecation as comic strategy has been a cause of feminist un-ease, and since the beginnings of the women’s movement some comedians [...] have consciously removed it from their acts.“<sup>306</sup> Grays befürwortende Argumente bezüglich der Selbstironie basieren auf dem sozialen, ökonomischen und rhetorischen Triumph, den sie weiblichen\* Comedians, die sich den Raum auf der Bühne zu eigen machen, dafür einräumt. „It does, to some extent, challenge the audience’s expectations about women: a self-deprecating routine can say, all right, I’m fat, I’m ugly, I’m a hopeless cook, a terrible mother and a lousy housewife, but I’m here.“<sup>307</sup> Obgleich daraus nicht unmittelbar soziale Veränderungen hinsichtlich gendeter Ungleichheiten resultieren, so erkennt Gray doch das feministische Potential in diesem Humor. Von Frauen\* praktizierter self-deprecatory Humor bietet Frauen\* im Publikum positive Identifikationsfiguren an, so Gray, die auf Stand-up Comedy-Bühnen sonst nicht oft zu finden sind.<sup>308</sup> Obgleich self-deprecating Humor jedoch gesellschaftliche Erwartungen an Frauen\* herausfordert, reproduziert beziehungsweise bestätigt er diese auch durch Repetition – trotz des ironischen Tons, der zynischen Kommentare:

On the other hand, self-deprecation can come perilously close to self-hate [...]; this makes it impossible for the comic to issue a clear challenge to society’s expectations of her, because she is tacitly endorsing them. She may disarm the laughter of superiority, and do so with elegance and wit, but she is still validating this laughter and promoting it at the cost of styles less destructive to women.<sup>309</sup>

Self-deprecatory Humor ist ein weit verbreitetes Mittel in der Stand-up Comedy, insbesondere von Personen aus marginalisierten Gruppen. Gilbert zufolge begründet sich die häufige Nutzung dieser Methode in ihrer Effektivität: „[...] self-deprecatory humor is a ‚safe‘ and effective means of both entertainment and social control.“<sup>310</sup> ‚Safe‘ bedeutet für Gilbert an dieser Stelle, dass dieser Humor das Publikum nicht zu sehr strapaziert, da auf Stereotype referiert und vorherrschende Strukturen reproduziert werden, mit denen das Publikum vertraut ist – ähnlich wie auch Gray argumentiert.

Gadsbys Verweigerung weiterhin self-deprecation zu betreiben, ist der zentrale Aspekt von P. E. Moskowitz’ Kritik *The Nanette problem*. Mit einer der wenigen negativen Rezensionen über die Show konzentriert sich der die Kulturkritiker\_in und Journalist\_in auf die positiven Eigenschaften

---

<sup>306</sup> Gray: *Women and Laughter*. 1994, S. 139.

<sup>307</sup> Ebd. S. 139.

<sup>308</sup> Ebd. S. 139.

<sup>309</sup> Ebd. S. 140.

<sup>310</sup> Gilbert: *Performing Marginality*. 1997, S. 326.

der Comedy-Methode und die Geschichte der self-deprecation im Bereich der Stand-up Comedy. Gadsby, so Moskowitz, ignoriere mit ihrer negativen Darstellung von self-deprecation eine Comedy-Tradition, die insbesondere von jüdischen und queeren Comedians entwickelt wurde, immer noch praktiziert wird und für diese Gruppen auch durchaus ein wertvolles künstlerisches Werkzeug im Umgang mit Diskriminierung darstellt:

In order to make straight, cis viewers feel comfortably woke, Gadsby shits on an entire language of comedy developed over decades largely by Jews and queers. The greatest trick Gadsby pulls is convincing those who have little interest in actual gender, sexuality, or political radicalism – and apparently little knowledge of comedy – that they are watching something new and radical.<sup>311</sup>

In einer Welt, in der diesen Personengruppen oftmals Hass begegnet, sieht Moskowitz in self-deprecation einen Akt der Selbstermächtigung, der es erlaubt zu entscheiden und zu kontrollieren, wie und wieso über einen selbst gelacht wird und der eigenen Wut über Diskriminierung Raum zu geben. Moskowitz behauptet, das Publikum werde durch Gadsbys Abrechnung mit dieser Methode in keiner Weise aufgefordert aktiv zu werden, zu handeln, oder sich zu ändern.

Gadsby is good at relaying these powerful and heartbreaking stories of trauma. They're important to tell. [...] But it's in her analysis of comedy that Gadsby lost me. Gadsby says that turning her trauma into jokes would allow the audience to leave unchallenged, without hearing the full truth. [...] She doesn't use comedy to do it, instead opting for tragedy, but that doesn't make her show any more radical. The audience is not challenged in any meaningful way to *act*.<sup>312</sup>

Gadsbys Entscheidung, sich von der Praxis des self-deprecating Humors zu befreien ist laut Moskowitz nicht zu unterscheiden von dem, was sie in *Nanette* noch praktiziert – ihre Gewalterfahrungen auf der Bühne vollständig zu enthüllen – da beide dieser Methoden letztlich die Ausbeutung ihres Traumas für ein Publikum darstellen.

I don't see how reliving your trauma on a stage is any different than ,humiliating' yourself for comedy: both are exploiting personal tragedy for an audience. Whether the audience ,gets' what you're doing – whether they're laughing with you or at you – is not the fault of the form, anymore than it is the world in which we live.<sup>313</sup>

Moskowitz' kritische Betrachtung von *Nanette* ist aus einer queeren, nicht-binären und jüdischen Perspektive verfasst. Gadsbys persönliche Entscheidung, sich von der verletzenden Praxis der Selbstironie zu befreien, stellt aus Moskowitz' Sicht einen Angriff auf die humorvollen Traditionen dieser marginalisierten Gruppen dar – unterschiedliche Gruppen, die in dieser Kritik unhinterfragt

---

<sup>311</sup> Moskowitz, Peter: *The Nanette problem*. Comedy is at its best when it helps audiences understand their relationship to trauma, not when it makes them feel comfortably woke. In: *The Outline*, 20. August 2018.

<sup>312</sup> Ebd.

<sup>313</sup> Ebd.

als homogen dargestellt werden. Moskowitz negiert Gadsbys Berechtigung, sich als Individuum, das selbst zu einer dieser marginalisierten Gruppen gehört und Selbstironie jahrelang trotz schmerzhafter Konsequenzen selbst praktiziert hat, von dieser Tradition abzuwenden. Moskowitz argumentiert, dass Gadsby die angesprochenen Probleme wie Queerfeindlichkeit und Misogynie auf individueller Ebene lokalisiert, statt in diskriminierenden Strukturen: „If only we could respect each other, then things would change. If only we could be more civil in our public debates.“<sup>314</sup> Dabei lässt Moskowitz jedoch die Tatsache außen vor, dass sich strukturelle Diskriminierung auch auf individueller Ebene äußert und sich diese gegenseitig bedingen. Moskowitz' Kritik ist zudem entgegenzusetzen, dass Gadsby durch ihre gesamte Show hinweg sehr wohl strukturelle Kritik übt. Diese findet sich erstens in der Verknüpfung von misogynen Strukturen in der bildenden Kunst mit denen in der aktuellen Popkultur. Zweitens äußert sie sich in ihrer geschickten Analyse des Klischees über die angebliche Humorlosigkeit von männerhassenden Lesben. Drittens ist auch die Erzählung ihrer Kindheit und Jugend als Lesbe in einer queerfeindlichen Umgebung und die Auswirkungen ihrer Erziehung auf ihr Selbstbild eine exemplarische und eindeutige Kritik an Strukturen. An dieser Stelle gilt es noch einmal den feministischen Grundsatz zu betonen, der in Kapitel 3.3 bereits besprochen wurde: Das Persönliche ist politisch. Gadsbys persönliche Entscheidung sich von einer re-traumatisierenden Praxis zu befreien ist ein politischer, feministischer und ermächtigender Akt.

### 4.3.3 | Quitting Comedy

Unterdrückende Strukturen mit Mitteln der Selbstunterdrückung zu kritisieren und auflösen zu wollen ist ein fragwürdiges Bestreben. Moskowitz Kritik an *Nanette* – Gadsby verunglimpfe mit ihrer Verweigerung self-deprecating Humor fortan zu betreiben, eine Tradition queerer und jüdischer Comedy-Kultur – kann mit Hilfe von Sara Ahmeds feministischen Werkzeugen widersprochen werden. Diese Werkzeuge befinden sich in ihrem *Killjoy Survival Kit*, eine metaphorische Werkzeugkiste der Feminist Killjoys, die Ahmed in ihrem *Killjoy Manifesto* zu feministischem Aktivismus aufruft. „What are your feminist tools? Mine include a pen and a keyboard, a table; the things around me that allow me to keep writing, to send my words out.“<sup>315</sup> Ahmed zeichnet dieses Sinnbild im Geist von Audre Loredes 1984 erschienenem Essay *The Master's*

---

<sup>314</sup> Moskowitz: *The Nanette* problem. 2018.

<sup>315</sup> Ahmed: *Living a Feminist Life*. 2017, S. 241.

*Tools Will Never Dismantle the Master's House* und entwickelt davon ausgehend Metaphern für feministischen Aktivismus: Häuser als gesellschaftliche Strukturen, Handwerk als feministisches Wissen, Werkzeuge als Mittel, um dieses Wissen gegen patriarchale, unterdrückende Strukturen einzusetzen und neue, befreiende und ermächtigende Strukturen zu erbauen.

[...] we need feminist carpenters, feminist builders; we need to make feminist buildings by not using the master's tools, as Audre Lorde notes, most willfully, by proclaiming unflinchingly that the master's tools will never dismantle the master's house. We might need feminist tools to make feminist tools. We can become tools; we can become bricks, feminist bricks.<sup>316</sup>

Ahmed argumentiert auch, dass diese Werkzeuge nicht zwingend neu geschaffen werden müssen, bereits existierende Werkzeuge können auch für feministische Vorhaben zweckentfremdet werden: „[...] a feminist killjoy approaches things as potentially useful things, as means to her own ends. She has a use for things. She might not be using things the way she is supposed to. She might queer use or find a queer use for things.“<sup>317</sup> *Nanette* ist beispielhaft für diese Zweckentfremdung etablierter Werkzeuge für feministisches Handwerk. Gadsby zweckentfremdet Stand-up Comedy, sie verweigert die Befolgung der etablierten Regeln und ignoriert das konventionelle Grundverständnis über die Funktion des Genres, dessen Funktion es ist, das Publikum zum Lachen zu bringen. „I broke the contract and that's what made this work.“<sup>318</sup>, erklärt Gadsby selbst in einem Interview. „I betrayed people's trust, and I did that really seriously, not just for effect.“<sup>319</sup>

Auch Gadsbys Akt der Verweigerung, weiterhin Stand-up Comedy zu praktizieren, ist ein Paradebeispiel für feministischen Aktivismus, wie er in Ahmeds *Killjoy Manifesto* beschrieben wird. „Of course, sometimes a feminist has to go on strike. To strike is to put your tools down, to refuse to work by working with them. A feminist sometimes refuses to work, when the conditions of working are unjust. A tool can be what she puts down when she is striking.“<sup>320</sup> Diesem Prinzip zu streiken, die Werkzeuge ruhen zu lassen, wenn die Bedingungen, unter denen sie benutzt werden, zu ungerecht und kräftezehrend sind und das Handwerk nicht mehr produktiv ausgeübt werden kann, entspricht auch Gadsbys Entscheidung, mit Stand-up Comedy aufzuhören: „I've given you an hour, a taste. I have lived a life. The damage done to me is real and debilitating. I will never flourish. But

---

<sup>316</sup> Ahmed: *Living a Feminist Life*. 2017, S. 242.

<sup>317</sup> Ebd. S. 241.

<sup>318</sup> Valentish, Jenny: ‚I broke the contract‘. How Hannah Gadsby's trauma transformed comedy. In: *The Guardian*, 16. Juli 2018.

<sup>319</sup> Ebd.

<sup>320</sup> Ahmed: *Living a Feminist Life*. 2017, S. 242.

this is why I must quit comedy.<sup>321</sup> Gadsby verdeutlicht an dieser Stelle noch einmal, dass Künstler\_in und Kunstwerk nicht voneinander getrennt betrachtet werden können – oder, wie Balkin es formuliert: „[...] Gadsby’s comment points to the ways a comedian’s persona extends beyond the stage [...]“<sup>322</sup> Auch die zuvor beschriebene Reaktion des ‚snapping‘, die Ahmed beschreibt lässt sich auf *Nanette* anwenden: ‚To snap‘ kann als Moment einer Entscheidung verstanden werden – die Entscheidung eine Verbindung zu unterdrückenden Systemen abubrechen und sich der weiteren Teilnahme zu verweigern.

If we snap this bond we are assumed to be ending a line that would have been life sustaining as well as meaning making. When you do not extend a line, it might be assumed you are intending the end of a line in which others are deeply invested. You become a dead end. A snap can be judged as willful in the sense of when you put an end to it; you are assumed to be putting an end to what you need for your own continuation. You are putting an end to yourself. A snap can be judged as a way of depriving yourself a connection, and thus a form of violence you direct against yourself.<sup>323</sup>

Ahmeds Prinzipien des *Killjoy Manifestos* sind nicht als reine Theorie zu verstehen, sondern fungieren explizit als Handlungsanweisung für feministische Praxis. 2016 verkündete Ahmed den Rücktritt von ihrer Stelle an der Goldsmiths University of London als Leiterin des Centre for Feminist Research. In *Resignation Is a Feminist Issue*, einem Eintrag auf ihrem Blog *feministkilljoys*, erklärt sie die Ursache ihres Rücktritts: der unproduktive und passive Umgang der Universität mit Fällen sexueller Übergriffe. Ahmed setzte damit ihre moralische und politische Einstellung, die ein zentrales Element ihrer theoretischen Arbeit darstellt, konkret in die Tat um. Ihre feministische Theorie wurde zum Aktivismus. „To live a feminist life is to be a feminist at work.“<sup>324</sup> Ahmed vertieft ihre konsequente Verschränkung von Theorie und Lebensrealität, von moralischer Grundeinstellung und beruflicher, professioneller Situation mit ihren zuvor besprochenen handwerklichen Metaphern:

To work as a feminist means trying to transform the organisations that employ us – or house us. This rather obvious fact has some telling consequences. When we try to shake the walls of the house, we are also shaking the foundations of our own existence. But what if we do this work and the walls stay up? What if we do this work and the same things keep coming up? What if our own work of exposing a problem is used as evidence there is no problem? Then you have to ask yourself: can I keep working here? What if staying employed by an institution means you have to agree to remain silent about what might damage its reputation?<sup>325</sup>

---

<sup>321</sup> Gadsby: *Nanette*. 2018, 01:05:44.

<sup>322</sup> Balkin: *The Killjoy Comedian: Hannah Gadsby’s Nanette*. 2020, S. 82.

<sup>323</sup> Ahmed: *Living a Feminist Life*. 2017, S. 195.

<sup>324</sup> Ahmed, Sara: *Resignation is a Feminist Issue*. 27. August 2016. In: [www.feministkilljoys.com](http://www.feministkilljoys.com).

<sup>325</sup> Ebd.



Ahmed kehrte der Institution den Rücken als Akt des Boykotts, um ein hierarchisches System, das sexuellen Missbrauch begünstigt und nicht konsequent sanktioniert, nicht weiter zu unterstützen. „The personal is institutional. [...] I began to realise too my own complicity with that system. [...] This was an issue of institutional culture, which had become built around (or to enable) abuse and harassment.“<sup>326</sup> Ahmed verkündete ihre Entscheidung öffentlich und machte sie zum feministischen Statement auf ihrem Blog, um der ihrer Entscheidung unterliegenden Überzeugung Reichweite zu verleihen. Hier verdeutlichen sich die Parallelen zwischen Ahmeds Prinzipien des *Killjoy Manifestos* und Gadsbys feministischer Praxis in *Nanette*: Auch Gadsby verkündet ihre Entscheidung öffentlich auf ihrer Bühnenplattform während ihrer Stand-up Comedy-Show. In beiden Fällen ist die Kündigung ein feministischer Akt der Selbstermächtigung und der Verweigerung der Teilnahme an unterdrückenden Strukturen.

By saying resignation is a feminist issue I am not saying to resign is an inherently feminist act even when you resign in protest because of the failure to deal with the problem sexual harassment. I am saying: to be a feminist at work means holding in suspense the question of where to do our work. The work you do must be what you question. Sometimes, leaving can be staying, with feminism.<sup>327</sup>

---

<sup>326</sup> Ahmed: Resignation is a Feminist Issue. 2016.

<sup>327</sup> Ebd.

## 5 | Fazit

*Culturally speaking, women have wept a great deal, but once the tears are shed, there will be endless laughter instead. Laughter that breaks out, overflows, a humor no one would expect to find in women – which is nonetheless surely their greatest strength because it's a humor that sees man much further away than he has ever been seen. And her first laugh is at herself.<sup>328</sup>*

Hannah Gadsbys Stand-up Comedy-Show *Nanette* wurde mit dieser Arbeit einer Untersuchung aus feministischer Perspektive unterzogen. Gleichzeitig wurde belegt, dass in *Nanette* selbst feministische Kritik geübt wird – einerseits an dem Genre der Stand-up Comedy, andererseits an sexistischen, misogynen Strukturen in einer patriarchalen Gesellschaft.

Als Voraussetzung für diese Untersuchung wurden zunächst Definitionen für Stand-up Comedy vorgestellt und formale Kriterien des Genres besprochen. Als Grundlage für die Untersuchung von *Nanette* dienten drei unterschiedlich gelagerte Humorthorien, die jeweils eigene Erklärungs- und Analysemodelle für den Aufbau und die Effekte von Witzen sowie für Strategien der Stand-up Comedy darstellen: Nach der Superiority Theory, wird durch das Lachen über eine humorvolle (Selbst-) Erniedrigung der/des Comedians ein Überlegenheitsgefühl im Publikum hervorgerufen. In der Relief Theory fungiert Lachen als erlösende Reaktion auf spannungsgeladene Situationen, die beispielsweise durch die Besprechung von gesellschaftlich tabuisierten Themen wie Sexualität oder Gewalt aufgebaut werden. Die Incongruity Theory fokussiert sich auf den Aufbau von Witzen. Diese werden im Kontext von Stand-up Comedy-Shows mit einem Set-up eingeleitet, ein situierendes Ausgangszenario, das eine plötzliche, ungeahnte Wendung erfährt, die in Form einer Punchline beziehungsweise Pointe, mit den Erwartungen des Publikums bricht und es zum Lachen bringt.

Im Anschluss an diese Auseinandersetzung mit Humorthorien wurde der Frage nachgegangen, wie Identität in der Stand-up Comedy verhandelt werden kann. Comedians bauen oft Teile ihrer Biografie, Anekdoten aus ihrem Alltag oder Elemente ihrer Identität in ihr Material ein. Insbesondere Stand-up Comedians mit marginalisierten Identitätsmerkmalen thematisieren im Zuge dessen auch oft gesellschaftliche Machtverhältnisse – beispielsweise in Bezug auf Diskriminierung. Hier stellt sich aus feministischer Perspektive die Frage, wie diese Themen für eine subversive Kritik genutzt werden können, statt durch stereotype Darstellungen diskriminierende Normen und unterdrückende Strukturen zu reproduzieren und damit zu bestätigen. Diesbezüglich spielt auch die

---

<sup>328</sup> Cixous, Hélène: Castration or Decapitation? In: Signs, Vol. 7, No. 1. The University of Chicago Press, Chicago, Herbst 1981.

Rolle des Publikums eine ausschlaggebende Rolle und so wurde in dieser Arbeit ein Blick auf die Rezeption von Stand-up Comedy, ausgehend von unterschiedlichen Genderrollen über das binäre Modell hinausgehend, geworfen. Die Auseinandersetzung mit marginalisierten Identitäten ist immer auch eine Auseinandersetzung mit Machtverhältnissen. Dies wurde in beispielhaft für den Bereich der Stand-up Comedy an Hannah Gadsbys *Nanette* verdeutlicht: Die lesbische Comedian verhandelt in ihrer Show unter anderem Diskriminierung, die sie auf Grund von Queerfeindlichkeit, Sexismus und Misogynie erfahren hat.

Einer feministischen Herangehensweise an Stand-up Comedy muss eine Auseinandersetzung mit marginalisierten Gruppen und Frauen\* in diesem Genre und deren Humor vorausgehen. Im Rahmen dieser Arbeit wurde deutlich gemacht, wie stark Definitionen von Humor und Beurteilungen dessen, was als lustig empfunden wird, von patriarchalen Strukturen durchzogen sind. Auf eine Analyse verschiedener Stimmen zur Frage, was feministische Stand-up Comedy ausmacht beziehungsweise wie Stand-up Comedy feministische Aussagen treffen kann, folgte eine intensive Untersuchung von Hannah Gadsbys *Nanette*. Basierend auf dem zuvor aufgebauten theoretischen Korpus, wurde die Show hinsichtlich ihres subversiven und transformativen Potentials untersucht. Mit Hilfe von feministischen Theorien, wie beispielsweise der low theory aus J. Halberstams *The Queer Art of Failure* oder dem Konzept der Feminist Killjoys aus Sara Ahmeds *Living a Feminist Life*, wurden Gadsbys feministische Positionen herausgearbeitet und anhand konkreter Beispiele aus ihrer Show belegt. Es wurden Parallelen zwischen Kernaussagen dieser Theorien und Szenen aus *Nanette* gezogen. Hannah Gadsbys feministische Kritik äußert sich beispielsweise in ihrer Dekonstruktion von etablierten Methoden des Genres und ihrem Umgang mit persönlichem Trauma als Vorlage für Comedy-Material. Ebenso ist ihre Verschränkung von Anekdoten über einen männlichen\* Geniekult aus dem Bereich der Kunstgeschichte mit zeitgenössischen Debatten über männlich\* dominierte Machtverhältnisse wie der #MeToo-Bewegung als feministische Kritik zu verstehen. Ihre Hinterfragung der Performance ihrer eigenen marginalisierten Identität und schließlich auch die Verkündung, mit Stand-up Comedy aufzuhören und sich somit der Teilnahme an einer patriarchal geprägten Kunstform zu verweigern, stellen selbstermächtigende, feministische Standpunkte dar. *Nanette* wird in dieser Arbeit als Beispiel für feministische Stand-up Comedy nach der vorangegangenen Definition verstanden, da sie diskriminierende, unterdrückende Strukturen aufzeigt, deren Mechaniken sichtbar macht und die Reproduktion dieser verweigert. Sie übt explizite, unmissverständliche Kritik an patriarchaler, systematischer Misogynie, Queerfeindlichkeit und an Sexismus.

*Nanette* ist ein das Genre der Stand-up Comedy transformierendes Werk. Gadsby schafft mit ihrer Show neue Standards für kritischen, subversiven und feministischen Humor. Statt sich den gängigen Techniken und Methoden des Genres unterzuordnen, nutzt sie diese auf innovative Art und Weise aus und passt sie ihren Bedürfnissen, sich humorvoll und kritisch zu äußern, an. Die zuvor beschriebenen Kriterien für Stand-up Comedy auf Basis der Incongruity Theory realisieren sich in *Nanette* nicht nur in einzelnen Szenen und Anekdoten, sondern auch in der Gesamtheit der Show – jedoch nicht mit dem alleinigen Zweck, das Publikum zum Lachen zu bringen, sondern vielmehr um Kritik zu äußern. Gadsby vollzieht eine unerwartete Wendung, indem sie zum Ende der Show das Publikum in der zuvor aufgebauten Spannung zurück lässt und es nicht mehr mit Punchlines im Sinne des in der Incongruity Theory und der Relief Theory beschriebenen Humorschemas erlöst. Sie demonstriert dem Publikum die Mechanismen und Effekte dieser Technik anhand der gesamten Show und bricht die Erwartungen des Publikums an das Genre.

Sara Ahmeds These zufolge ist Feminismus eine Einstellung, die in jedem Bereich des Lebens angewendet werden muss – privat, beruflich und politisch. Das Vorhaben, sich gegen patriarchale Strukturen zu wehren muss aktiv und konsequent vollzogen werden. Ahmed versammelt in ihrem *Killjoy Manifesto* Prinzipien, die als Grundlagen, als Leitfaden für dieses Vorhaben genutzt werden können. Diese Prinzipien beginnen allesamt mit der Deklaration „I am not willing...“ beziehungsweise „I am willing...“, womit sie bewusste Entscheidungen für beziehungsweise ein bewusstes Bekenntnis zu diesen Prinzipien suggeriert. Einige dieser Prinzipien spiegeln Gadsbys Umgang mit Methoden und Ansprüchen von Stand-up Comedy. „I am not willing to make happiness my cause. It is often made into a specific requirement: you are asked to do something in order to make others happy.“<sup>329</sup>, schreibt Ahmed. Dies ist zunächst auch eine legitime Anforderung von Stand-up Comedians an sich selbst. Ahmed verdeutlicht, worauf sich dieses Prinzip aber tatsächlich bezieht: „It does not follow that a killjoy does not care for the happiness of others, or that she might not at times decide to do something because it contributes to the happiness of others. She is just not willing to make causing happiness her political cause.“<sup>330</sup> Eben dies ist auch Gadsbys Standpunkt. Stand-up Comedy muss nicht allein dem Zweck dienen, ein Publikum zu unterhalten und zum Lachen zu bringen, sondern kann als politischer Kommentar fungieren, der gesellschaftskritische Aussagen mit Humor vermittelt. Den Regelbruch, den Gadsby sozusagen vollzieht, indem sie dem Publikum am Ende keine Punchline mehr liefert, ist dafür beispielhaft. Ahmed erläutert, dass Humor oft für die Reproduktion von diskriminierenden Ideologien

---

<sup>329</sup> Ahmed: *Living a Feminist Life*. 2017, S. 257.

<sup>330</sup> Ebd. S. 257.

missbraucht wird und kritisiert dies. Sie entgegnet diesem Umstand mit einem Prinzip: „I am not willing to laugh at jokes designed to cause offence. [...] I think humor is such a crucial technique for reproducing inequality and injustice. [...] If the situation is humorless, we need not to add humor to it. If the situation is unfunny, we need not to make light of it; we need not to make it fun.“<sup>331</sup> Auch diese Stelle lässt sich auf *Nanette* anwenden, insofern, dass Gadsby beispielsweise den klischeehaften Witz der humorlosen Lesbe genau auf diese Art und Weise dekonstruiert. Auch die Thematisierung ihrer lang in der Vergangenheit zurückliegenden traumatischen Erfahrungen mit sexueller Gewalt und Diskriminierung entsprechend einem von Ahmeds Prinzipien:

„I am not willing to get over histories that are not over. When it is not over, it is not the time to get over it. A killjoy is willing to bring this history up. A memory can be willful. [...] You are accused as the one who is getting in the way of reconciliation. You are judged as the one who has yet to do what others have done: get over it; get over yourself; let it go.“<sup>332</sup>

Ahmed bezeichnet diese gesellschaftliche Forderung an Personen, die Gewalt und Diskriminierung erfahren, zu verzeihen, darüber hinwegzusehen, als Ungerechtigkeit. Diese Ungerechtigkeiten „[...] manifest not only in the unresolved trauma of those for whom this history is a bodily inheritance, a transgenerational haunting, but also in a grossly unequal distribution of wealth and resources. How a world is shaped is memory.“<sup>333</sup> Nur durch die aktive Entscheidung, sich bewusst gegen solche Ungerechtigkeiten einzusetzen und sich dagegen zu artikulieren – seien sie auch noch so lange vergangen –, können die Strukturen, die diese Ungerechtigkeiten begünstigen, bekämpft und abgeschafft werden. Die Wirkmacht ihrer Entscheidung, ihre Stand-up Comedy-Karriere zu beenden, begründet sich nicht nur in dem Beschluss selbst, sondern in der expliziten Artikulation ihrer Gründe. Gadsby ist, wie in dieser Arbeit vorgelegt wurde, eine beispielhafte Feminist Killjoy, die mit *Nanette* den Weg für folgende Generationen von feministischen, gesellschaftskritischen, subversiven Comedians ebnet.

„To be willing to be a killjoy, to be willing to get in the way of happiness, grasps hold of a judgment and takes it on. We even transform the judgment into a rebellious command. Killjoy? Just watch me. Bring it on.“<sup>334</sup>

---

<sup>331</sup> Ahmed: *Living a Feminist Life*. 2017, S. 261.

<sup>332</sup> Ebd. S. 262.

<sup>333</sup> Ebd. S. 263.

<sup>334</sup> Ebd. S. 267.

## 5.1 | Ausblick

Der Themenkomplex um feministische Stand-up Comedy und das Beispiel *Nanette* bieten noch zahlreiche weitere Anknüpfungspunkte, die über den in dieser Arbeit angelegten Fokus hinausgehen. Hinsichtlich Gadsbys Entscheidung, mit Comedy aufzuhören, würde sich neben der gezogenen Parallele zu Ahmeds Aktivismus in Form von Rücktritt und der Verweigerung, an diskriminierenden und gewaltvollen Strukturen teilzunehmen, beispielsweise auch eine Verbindung zu Lauren Berlants Thesen aus *Cruel Optimism* anbieten. Berlant setzt sich in ihrem Text kritisch mit der Ideologie des bedingungslosen Optimismus auseinander und prangert den Glauben an, dass oppressive Systeme diejenigen belohnen, die nach ihren Regeln spiegeln – unabhängig von individuellen Hindernissen und strukturellen Ungleichheiten. Auch Barbara Ehrenreichs Thesen aus *Smile or Die: How Positive Thinking Fooled America and the World* können ertragreich für diesen Forschungsansatz sein. Verweigerung der Befolgung normativer Regeln als queere Praxis findet sich zudem in Halberstams *The Queer Art of Failure*.

Auch wäre eine dedizierte Betrachtung lesbischen Humors in Anschluss an Bing und Heller denkbar und insbesondere in Bezug auf Gadsbys Dekonstruktion der ‚humorlosen Lesbe‘ spannend, ebenso wie der Kontrast zu Gadsbys eigener Definition von ‚lesbian content‘ in ihrem Stand-up Material. „Lesbian jokes proceeding from this definition acknowledge and reject the definition of lesbian as ‚other‘, and by noting the self-sufficiency of lesbians, judge society’s standards of normality to be irrelevant and artificial.“<sup>335</sup>, schreiben Bing und Heller.

In Anbetracht von Gadsbys Kritik an self-deprecating Humor wäre auch eine Untersuchung anderer Kategorien und deren subversivem Potential möglich, wie beispielsweise safe comedy, character comedy, shock comedy oder charged humor, wie Rebecca Krefting in *All Joking Aside: American Humor and Its Discontents* beschreibt.

Eine zusätzliche Möglichkeit, die Forschung feministische Stand-up Comedy zu erweitern, liegt in der Untersuchung der Repräsentation queerer Stimmen und Narrative auf Unterhaltungsplattformen des Mainstreams – zu dem Netflix als eine der größten und weltweit agierenden Streamingplattformen durchaus zählbar ist. „Homosexual men and women have always had a close

---

<sup>335</sup> Bing & Heller: How Many Lesbians does it Take to Screw in a Light Bulb? 2003, S. 159.

and complex relation to mass culture.“<sup>336</sup>, erläutern Corey K. Creekmur und Alexander Doty in *Out in Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture* und gehen der Frage nach, welchen Einfluss Repräsentation auf Mainstreamplattformen für queere Kultur haben kann.

[...] many gay and lesbian popular culture producers and consumers have wondered how they might have access to mainstream culture without denying or losing their oppositional identities, how they might participate without necessarily assimilating, and how they might take pleasure in, and make affirmative meanings out of, experiences and artifacts that they have been told do not offer queer pleasures and meanings.<sup>337</sup>

Auch begleitende Diskussionen über die Plattform hinaus wäre in einer erweiterten Betrachtung wichtig und interessant, beispielsweise in Bezug auf Marketingstrategien oder auf den Effekt solcher Werke auf gesellschaftliche Diskussionen. Diesbezüglich muss jedoch angemerkt werden, dass dieser Ansatz aus einer intersektionalen Perspektive kritisch zu betrachten ist. Andere Unterdrückungsformen als die basierend auf Gender oder Sexualität, beispielsweise im Kontext von Klassenunterschieden, lassen sich niemals in eine höchst neoliberal-kapitalistisch aufgebaute Kulturindustrie einbinden oder sich damit vereinen. Repräsentation ist von großer Bedeutung für marginalisierte Gruppen, trägt aber alleine nicht viel zur Egalität aller bei.

Es bietet sich auch eine vertiefte Auseinandersetzung mit der #Me-Too-Debatte im Bereich der Stand-up Comedy an. Jess Ison beispielsweise bemängelt queere Perspektiven in dieser Bewegung und kritisiert auch die mediale Repräsentation der Bewegung als eine, die sich vermehrt auf das binäre Gendermodell bezieht. „The conversations, and in particular the media reporting, have focused on heterosexual sexual assault where both people are cisgender. [...] LGBTQIA people experience violence and yet our stories are often not represented in #MeToo.“<sup>338</sup> Gadsby beispielsweise repräsentiert einen queeren Standpunkt innerhalb dieser Debatte.

Für eine weitergehende Forschung, die sich konkret mit Gadsby auseinandersetzt, bietet sich eine Analyse ihres gesamten Œuvres an, insbesondere des weiteren Verlaufs von Gadsbys Werdegang nach *Nanette*. Am 26. Mai 2020 erschien auf Netflix ihr zweites Stand-up Comedy-Special mit dem Titel *Douglas* – benannt nach ihrem Hund. In *Douglas* thematisiert Gadsby ihren Autismus, ihre Auseinandersetzung damit seit ihrer Diagnose und den Einfluss ihrer von Autismus geprägten Denkweise auf ihre Art Comedy zu schreiben. Ihren Beschluss, ihre Comedy-Karriere nach *Nanette* zu beenden hielt die Comedian dementsprechend nicht ein.

---

<sup>336</sup> Creekmur, Corey K. & Doty, Alexander: *Out in Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*. Duke University Press, Durham, 1995, S. 1.

<sup>337</sup> Ebd. S. 1.

<sup>338</sup> Ison, Jess: *It's Not Just Men and Women. LGBTQIA People and #MeToo*. In: Fileborn, Bianca & Loney-Howes, Rachel (Hrsg.): *#MeToo and the Politics of Social Change*. Palgrave, Macmillan, London, 2019, S. 151 ff.

Hannah Gadsby knows she's made a liar out of herself. At the end of her powerful 2018 special *Nanette*, the comedian publicly declared she was quitting comedy. But Gadsby's hourlong dissection of her internalized homophobia and mental health struggles did something the Australia native never saw coming: It became a cultural phenomenon. Almost instantly, Gadsby took a page out of Cher's handbook and started walking back her claim of retirement. And thank God she did.<sup>339</sup>

Dies ist für diese Arbeit zwar nicht ausschlaggebend, wäre jedoch ein spannender Aspekt für eine weiterführende Auseinandersetzung mit feministischem Aktivismus im Bereich der Stand-up Comedy. Denn nicht nur ihr eigener Erfolg mit *Nanette* nennt Gadsby als Grund dafür, ihre Comedy-Karriere fortzuführen. Bereits 2018 ließ die Comedian in einem Interview mit der New York Times anklingen, dass sie ihre Entscheidung anzweifelt – und zwar aufgrund von Ereignissen im Rahmen der #MeToo-Debatte: 2017 wurde dem US-amerikanischen Stand-up Comedian Louis C.K. sexuelle Belästigung von fünf Kolleg\_innen vorgeworfen, die dieser eingestand und sich daraufhin zunächst zurückzog. Kaum ein Jahr später jedoch kündigte der Comedian eine neue Tour an. Dies ermutigte Gadsby nach eigener Aussage dazu, ihre Entscheidung zu überdenken: „If Louis C.K. finds his audience, I will definitely not quit stand-up. Because my work here is not done.“<sup>340</sup>

---

<sup>339</sup> Gomez, Patrick: Hannah Gadsby sets realistic expectations for *Nanette* follow-up, *Douglas* – and then exceeds them. In: *The AV Club*, 26. Mai 2020.

<sup>340</sup> Ryzik, Melena: The Comedy-Destroying, Soul-Affirming Art of Hannah Gadsby. In: *New York Times*, 24. Juli 2018.



# Bibliografie

## Literatur

Ahmed, Sara: *Living a Feminist Life*. Duke University Press, Durham, 2017.

Bem, Sandra: *The Lenses of Gender. Transforming the Debate on Sexual Inequality*. Yale University Press, New Haven. 1993.

Bernikow, Louise: *Humor*. In: Rosalie Maggio: *The New Beacon Book of Quotations by Women*. Beacon Press, Boston, 1996.

Billig, Michael: *Laughter and Ridicule. Towards a Social Critique of Humour*. Sage Publications, London, 2005.

Brodie, Ian: *A Vulgar Art. A New Approach to Stand-up Comedy*. University Press of Mississippi, Jackson, 2014.

Creekmur, Corey K. & Doty, Alexander: *Out in Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*. Duke University Press, Durham, 1995.

Davies, Helen & Ilott, Sarah: *Mocking the Weak? Contexts, Theories, Politics*. In: Davies, Helen & Ilott, Sarah (Hrsg.): *Comedy and the Politics of Representation. Mocking the Weak*. Palgrave Macmillan, London, 2018.

Dennison, Leah: *Do I Look Funny In This? An investigation into the perception and representation of female comedians on the stand-up circuit and their audiences*. Anchor Academic Publishing, Hamburg, 2015.

Douglas, Mary: *Jokes*. In: Douglas, Mary: *Implicit Meanings Selected Essays*. Routledge, London, 1999.

Fileborn, Bianca & Loney-Howes, Rachel: *Introduction. Mapping the Emergence of #MeToo*. In: Fileborn, Bianca & Loney-Howes, Rachel (Hrsg.): *#MeToo and the Politics of Social Change*. Palgrave, Macmillan, London, 2019.

Fox, Kate: Standing Up to False Binaries in Humour and Autism. A Dialogue. In: Davies, Helen & Ilott, Sarah (Hrsg.): Comedy and the Politics of Representation. Mocking the Weak. Palgrave Macmillan, London, 2018.

Friday, Nancy: My Mother, My Self. The Daughter's Search for Identity. Dell Publishing, New York, 1977.

Gray, Frances: Women and Laughter. Palgrave, Hampshire, 1994.

Halberstam, J.: The Queer Art of Failure. Duke University Press, Durham & London, 2011.

Ison, Jess: It's Not Just Men and Women. LGBTQIA People and #MeToo. In: Fileborn, Bianca & Loney-Howes, Rachel (Hrsg.): #MeToo and the Politics of Social Change. Palgrave, Macmillan, London, 2019.

Kaufman, Gloria & Blakely, Mary Kay: Pulling Our Own Strings. Feminist Humor and Satire. Bloomington, Indiana, 1980.

Kopelent Rehak, Jana & Trnka, Susanna (Hrsg.): The Politics Of Joking. Anthropological Engagements. Routledge, London, 2018.

Koziski, Stephanie: The Standup Comedian as Anthropologist. In: Journal of Popular Culture, No. 18, Herbst 1984.

Kramarae, Cheri, Russo, Ann, Treichler, Paula A.: The Feminist Dictionary. Pandora Press, London, 1985.

Krefting, Rebecca: All Joking Aside: American Humor and Its Discontents. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2014.

Kristeva, Julia: Women's Time. In: Adams, Hazard & Searle, Leroy: Critical Theory Since 1965. Tallahassee, Florida, 1989.

Lenz, Ilse: Feminismus: Denkweisen, Differenzen, Debatten. In: Kortendiek, Beate; Riegraf, Birgit; Sabisch, Katja (Hrsg.): Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung. Springer Fachmedien, Wiesbaden, 2019.

Loney-Howes, Rachel: Situating #MeToo. Trajectories of Feminist Anti-rape Activism. In: Fileborn, Bianca & Loney-Howes, Rachel (Hrsg.): #MeToo and the Politics of Social Change. Palgrave, Macmillan, London, 2019.

Macdonald, Myra: *Representing Women. Myths of Femininity in the Popular Media*. Edward Arnold, London, 1995.

Mendes, Kaitlynn & Ringrose, Jessica: *Digital Feminist Activism. #MeToo and the Everyday*. In: Fileborn, Bianca & Loney-Howes, Rachel (Hrsg.): *#MeToo and the Politics of Social Change*. Palgrave, Macmillan, London, 2019.

Morreall, John: *Comic Relief. A Comprehensive Philosophy of Humor*. Wiley-Blackwell, Hoboken, 2009.

Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: Mulvey, Laura: *Visual and Other Pleasures. Language, Discourse, Society*. Palgrave Macmillan, London, 1989.

Quirk, Sophie: *Why Stand-Up Matters. How Comedians Manipulate and Influence*. Bloomsbury Methuen Drama, London, 2015.

Russ, Joanna: *What Can a Heroine Do? Or Why Women Can't Write*. In: Koppelman, Susan: *Images of Women in Fiction. Feminist Perspectives*. Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, 1972.

Volkman, Maren: *Frauen und Popkultur: Feminismus, Cultural Studies, Gegenwartsliteratur*. Posth-Verlag, Bochum, 2011.

Votruba, Arline Karen: *Redefining feminist rhetoric in stand-up comedy: Offering cultural critique through subversion and silence*. Iowa State University, Ames, 2018.

Walker, Nancy: *A Very Serious Thing. Women's Humor and American Culture*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988.

Zeisler, Andi: *Laugh Riot. Feminism and the Problem of Women's Comedy*. In: Jervis, Lisa & Zeisler, Andi: *BITCHfest. Ten Years of Cultural Criticism from the Pages of Bitch Magazine*. Farrar, Straus and Giroux, New York, 2006.

## Journal-Artikel

Balkin, Sarah: The Killjoy Comedian: Hannah Gadsby's Nanette. In: Theatre Research International, Vol. 45, No. 1, Cambridge University Press, 28. Februar 2020.

Berlant, Lauren & Ngai, Sianne: Comedy Has Issues. In: Critical Inquiry, Vol. 43, Issue 2, Winter 2017.

Bing, Janet: Is Feminist Humor an Oxymoron? In: Women and Language. Vol. 27, Issue 1, 2004.

Bing, Janet & Heller, Dana: How Many Lesbians does it Take to Screw in a Light Bulb? In: Humor. International Journal of Humor Research Vol. 16, Issue 2, 2003.

Bunkers, Suzanne L.: Why Are These Women Laughing? The Power And Politics of Women's Humor. In: Studies in American Humor, New Series 2, Vol. 4, No. 1/2, 1985.

Caliskan, Sevda: Is There Such a Thing as Women's Humor? In: American Studies International, Vol. 33, No. 2, 1995.

Cixous, Hélène: Castration or Decapitation? In: Signs, Vol. 7, No. 1. The University of Chicago Press, Chicago, Herbst 1981.

Cixous, Hélène: The Laugh of the Medusa. In: Signs, Vol. 1, No. 4. The University of Chicago Press, Chicago, Sommer, 1976.

Cox, Lara: Standing Up against the Rape Joke. Irony and Its Vicissitudes. Signs, Vol. 40, No. 4, Sommer 2015.

Friedman, Sam: The Cultural Currency of a 'Good' Sense of Humour: British Comedy and New Forms of Distinction. In: The British Journal of Sociology, Vol. 62, Issue 2, 2011.

Gilbert, Joanne R.: Performing Marginality: Comedy, Identity and Cultural Critique. In: Text and Performance Quarterly, Vol. 17, Issue 4, 1997.

Greene, Grace F.: Rhetoric in Comedy: How Comedians Use Persuasion and How Society Uses Comedians. In: The Corinthian, Vol. 13, Article 11, 2012.

Hahl, Oliver; Kim, Minjae; Zuckerman, Ezra W.: Why Elites Love Authentic Lowbrow Culture: Overcoming High-Status Denigration with Outsider Art. In: American Sociological Review, Vol. 82, Issue 4, Juni 2017.

Keisalo, Marianna: The Invention of Gender in Stand-up Comedy: Transgression and Digression. In: *Social Anthropology*, Vol. 26, Issue 4, November 2018.

Kotthoff, Helga: Gender and Humor. The State of the Art. In: *Journal of Pragmatics*, Vol. 38, Issue 1, 2006.

Koziski, Stephanie: The Standup Comedian as Anthropologist. In: *Journal of Popular Culture*, No. 18, Herbst 1984.

Krefting, Rebecca: Hannah Gadsby Stands Down: Feminist Comedy Studies. In: *Journal of Cinema and Media Studies*, Vol. 58, No. 3, Frühling 2019.

Marcus, Sharon: Feminist Criticism: A Tale of Two Bodies. *PMLA*, Vol. 121, No. 5, Oktober 2006.

Merrill, Lisa: Feminist Humor. Rebellious and Self-Affirming. In: *Women's Studies*, Vol. 15, No. 1-3, 1988.

Mintz, Lawrence E.: Standup Comedy as Social and Cultural Mediation. In: *American Quarterly*, Vol. 37, No. 1, Special Issue: American Humor, Frühling 1985.

Mitchell, Carol A.: The Sexual Perspective in the Appreciation and Interpretation of Jokes. In: *Western Folklore*, Vol. 36, No. 4, Oktober 1977.

Russell, Danielle: Self-deprecatory Humour and the Female Comic: Self-destruction or Comedic Construction? In: *Third Space. A Journal of Feminist Theory & Culture*. Vol. 2, Issue 1, November 2002.

Weisstein, Naomi: Why We Aren't Laughing... Anymore. In: *Ms. Magazine*, November 1973.

## Online-Artikel

Ahmed, Sara: Resignation is a Feminist Issue. 27. August 2016. In: [www.feministkilljoys.com](http://www.feministkilljoys.com)  
<https://feministkilljoys.com/2016/08/27/resignation-is-a-feminist-issue/> (zuletzt besucht am 03. Juli 2020)

Baume, Matt: Queer Comedians Share What They Love (And Hate) About Nanette. In: *Them*, 29. August 2018.  
<https://www.them.us/story/queer-comedians-talk-nanette> (zuletzt besucht am 03. Juli 2020)

Boyd, Kealey: Hannah Gadsby's Exquisite Performance in Calling Out Artists Who Abuse Their Power. In: *Hyperallergic*, 16. August 2018.  
<https://hyperallergic.com/455340/hannah-gadsbys-exquisite-performance-in-calling-out-artists-who-abuse-their-power/> (zuletzt besucht am 03. Juli 2020)

Donegan, Moira: The Comedian Forcing Standup to Confront the #MeToo Era. In: *The New Yorker*, 28. Juni 2018.  
<https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-comedian-forcing-stand-up-to-confront-the-metoo-era> (zuletzt besucht am 03. Juli 2020)

Gilbert, Sophie: Nanette Is a Radical, Transformative Work of Comedy. In: *The Atlantic*, 27. Juni 2018.  
<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/06/nanette-is-a-radical-brilliant-work-of-comedy/563732/> (zuletzt besucht am 03. Juli 2020)

Gomez, Patrick: Hannah Gadsby sets realistic expectations for *Nanette* follow-up, Douglas – and then exceeds them. In: *The AV Club*, 26. Mai 2020.  
<https://tv.avclub.com/hannah-gadsby-sets-realistic-expectations-for-nanette-f-1843617756> (zuletzt besucht am 03. Juli 2020)

Halperin, Julia: Is Hannah Gadsby, the Comedian Behind Netflix's Viral Standup Special, Today's Most Vital Art Critic? In: *Artnet*, 16. Juli 2018.  
<https://news.artnet.com/opinion/netflix-hannah-gadsby-1318442?fbclid=IwAR0wrwMtaWtTt3G3sHKIgCDwP0Xwakk3TycvZO8DPhxMI4QmQ5sCYCnL-XM> (zuletzt besucht am 03. Juli 2020)

Holmes, Linda: Hannah Gadsby's *Nanette* Is A Scorching Piece On Comedy And Trauma. In: *NPR*, 2. Juni 2018.  
<https://www.npr.org/2018/07/02/625298708/hannah-gadsbys-nanette-is-a-scorching-piece-on-comedy-and-trauma> (zuletzt besucht am 03. Juli 2020)

Lee, Shannon: The Picasso Problem: Why We Shouldn't Separate the Art from the Artist's Misogyny. In: Artspace, 22. November 2017.

[https://www.artspace.com/magazine/interviews\\_features/art-politics/the-picasso-problem-why-we-shouldnt-separate-the-art-from-the-artists-misogyny-55120](https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/art-politics/the-picasso-problem-why-we-shouldnt-separate-the-art-from-the-artists-misogyny-55120) (zuletzt besucht am 03. Juli 2020)

Markbreiter, Charlie: Can't Take a Joke. An interview with Lauren Berlant. In: The New Inquiry. 22. März 2019.

<https://thenewinquiry.com/cant-take-a-joke/> (zuletzt besucht am 03. Juli 2020)

Moskowitz, Peter: The *Nanette* problem. Comedy is at its best when it helps audiences understand their relationship to trauma, not when it makes them feel comfortably woke. In: The Outline, 20. August 2018.

<https://theoutline.com/post/5962/the-nanette-problem-hannah-gadsby-netflix-review?fbclid=IwAR3xxucynvZjP9ScPX77TWx4dwYwAUL6layHiGT1O7NznRMjizCFkWKJuhg&zd=2&zi=3jk5iaha> (zuletzt besucht am 03. Juli 2020)

Osworth, A. E.: The Transformative Comedy of Hannah Gadsby's *Nanette*: An Autostraddle Roundtable. In: Autostraddle, 29. Juni 2018.

<https://www.autostraddle.com/the-transformative-comedy-of-hannah-gadsbys-nanette-an-autostraddle-roundtable-424678/> (zuletzt besucht am 03. Juli 2020)

Posey, Kamili: Hannah Gadsby's *Nanette*, Trauma as Humor, and Epistemic Responsibility. In: Public Philosophy Journal, 12. August 2019.

<https://publicphilosophyjournal.org/full-record/?amplificationid=2017> (zuletzt besucht am 03. Juli 2020)

Romano, Aja: Why Hannah Gadsby's searing comedy special *Nanette* has upended comedy for good. In: Vox, 5. Juli 2018.

<https://www.vox.com/culture/2018/7/5/17527478/hannah-gadsby-nanette-comedy> (zuletzt besucht am 03. Juli 2020)

Ryzik, Melena: The Comedy-Destroying, Soul-Affirming Art of Hannah Gadsby. In: New York Times, 24. Juli 2018.

<https://www.nytimes.com/2018/07/24/arts/hannah-gadsby-comedy-nanette.html> (zuletzt besucht am 03. Juli 2020)

Valentish, Jenny: ‚I broke the contract‘. How Hannah Gadsby's trauma transformed comedy. In: The Guardian, 16. Juli 2018.

<https://www.theguardian.com/stage/2018/jul/16/hannah-gadsby-trauma-comedy-nanette-standup-netflix> (zuletzt besucht am 03. Juli 2020)

Watanabe, Marina: Woke Jokes. 7 Comedy Specials That Transformed Stand-Up in the 2010s. In: Bitch Media, 18. Dezember 2019.

[https://www.bitchmedia.org/article/comedy-specials-transformed-stand-up-2010s?utm\\_content=bufferdb5fe&utm\\_medium=social&utm\\_source=facebook.com&utm\\_campaign=buffer&fbclid=IwAR26\\_NM2voUVtzLYgN9mLAPyKi9OXtKP20GnNvB3EuN1yzfTzjYTp3NqumY](https://www.bitchmedia.org/article/comedy-specials-transformed-stand-up-2010s?utm_content=bufferdb5fe&utm_medium=social&utm_source=facebook.com&utm_campaign=buffer&fbclid=IwAR26_NM2voUVtzLYgN9mLAPyKi9OXtKP20GnNvB3EuN1yzfTzjYTp3NqumY) (zuletzt besucht am 03. Juli 2020)

Withers, Rachel: Hannah Gadsby's First Netflix Comedy Special Is About Why She's Quitting Comedy. In: Slate, 26. Juni 2018.

<https://slate.com/culture/2018/06/hannah-gadsbys-nanette-cameron-espositos-rape-jokes-and-amy-schumers-standup-test-the-limits-of-comedy.html> (zuletzt besucht am 03. Juli 2020)

## **Andere Quellen**

Hannah Gadsby: Nanette. In: [www.netflix.com](http://www.netflix.com), 2018.

<https://www.netflix.com/title/80233611> (zuletzt besucht am 03. Juli 2020)

Peabody Awards – Hannah Gadsby: Nanette (Netflix). In: [www.peabodyawards.com](http://www.peabodyawards.com), 2018.

<http://www.peabodyawards.com/award-profile/hannah-gadsby-nanette> (zuletzt besucht am 03. Juli 2020)

Pornhub Insights: Celebrating 10 Years of Porn.. and Data! In: [www.pornhub.com](http://www.pornhub.com), 25. Mai 2017.

<https://www.pornhub.com/insights/10-years> (zuletzt besucht am 03. Juli 2020)



## **Eigenständigkeitserklärung**

Diese Master-Arbeit wurde eigenständig und ohne fremde Hilfe verfasst. Es wurden keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt. Alle Stellen der Arbeit, die wortwörtlich oder sinngemäß aus anderen Quellen übernommen wurden, wurden als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner Prüfungsbehörde vorgelegt.

Emma Stenger

Matrikelnr.: 3029354