GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Der Postfeminismus-Vorwurf : Beobachtungen zum feministischen Selbstkonzept junger Theaterkünstlerinnen und Journalistinnen am Beispiel des Missy Magazine

Gerdes, Gesche

2012

https://doi.org/10.25595/1758

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gerdes, Gesche: *Der Postfeminismus-Vorwurf : Beobachtungen zum feministischen Selbstkonzept junger Theaterkünstlerinnen und Journalistinnen am Beispiel des Missy Magazine*, in: Gender : Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft, Jg. 4 (2012) Nr: 1, 9–23. DOI: https://doi.org/10.25595/1758.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Verlag Barbara Budrich.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Schwerpunkt

Gesche Gerdes

Der Postfeminismus-Vorwurf

Beobachtungen zum feministischen Selbstkonzept junger Theaterkünstlerinnen und Journalistinnen am Beispiel des *Missy Magazine*

Zusammenfassung

Popkulturell arbeitende Künstlerinnen stehen spätestens seit den Studien der Kulturwissenschaftlerin Angela McRobbie unter dem Verdacht, feministische Anliegen zu kommerzialisieren und zu trivialisieren. Der Vorwurf des Postfeminismus ist auch in Deutschland als Debatte ‚alter versus neuer Feminismus' in Bezug auf die Kunst junger, erfolgreicher Frauen häufig zu hören. Im *Missy Magazine* werden verschiedene populärkulturell arbeitende Künstlerinnen porträtiert, wobei stets ein Bezug zum Feminismus hergestellt wird. Dieser Beitrag widmet sich den im *Missy Magazine* vorgestellten Theatermacherinnen und ihrem feministischen Selbstkonzept. Die Kategorie ‚Postfeminismus' wird dabei einer kritischen Prüfung unterzogen und mit dem Selbstbild zeitgenössischer Theatermacherinnen abgeglichen. Unter Einbezug der Theorie des postdramatischen Theaters werden Gemeinsamkeiten einer jungen Theatergeneration herausgestellt.

Schlüsselwörter
Neuer Feminismus, Missy Magazine, Gegenwartstheater, Popkultur

Summary

The reproach of postfeminism. Observations on feminist self-conceptions among young theatre artists and journalists in *Missy Magazine*

Since cultural scientist Angela McRobbie began publishing her studies, at the latest, female artists working in pop culture have been suspected of commercialising and trivialising feminist issues. The reproach of post-feminism can often be heard in Germany too in the debate about "old vs. new feminism" in relation to the art of young and successful women. *Missy Magazine* portrays various pop cultural female artists, whereby there is always some reference to feminism. This article is dedicated to the female theatre-makers portrayed in *Missy Magazine* and their feminist self-conceptions. The category "post-feminism" is thereby subjected to a critical examination and is compared to contemporary female theatre-makers' self-image. Drawing on the theory of post-dramatic theatre, the similarities that exist in a young theatre generation are underlined.

Keywords
new feminism, Missy Magazine, contemporary theatre, popular culture

1 Die Debatte um einen zeitgemäßen Feminismus

Seit einigen Jahren diskutieren Feministinnen und Nicht-Feministinnen in Deutschland verstärkt über den Stand der Bewegung und die Zeitgemäßheit feministischer Forderungen. Romane wie *Feuchtgebiete* (DuMont 2008) und *Schoßgebete* (Piper 2011) von Charlotte Roche oder Sachbücher wie *Wir Alphamädchen. Warum Feminismus das Leben schöner macht* (Hoffmann & Campe 2008), in denen die Zweite Frauenbewegung

und namentlich Alice Schwarzer angegriffen und der Männerfeindlichkeit bezichtigt wurden, erregten über feministische Kreise hinaus Aufsehen in einer breiten Medienöffentlichkeit. Gleichzeitig erschienen zahlreiche sozial- und kulturwissenschaftliche Texte zum Phänomen des Postfeminismus – mit dem Ziel, den gegenwärtigen Zustand des Feminismus und die Einstellung junger Frauen zur Frauenbewegung zu erfassen.[1]

In diesem Beitrag wird eine Gruppe dieser vermeintlich postfeministischen jungen Frauen näher betrachtet und anhand ihrer Selbstaussagen und -konzepte der Begriff des Postfeminismus einer kritischen Revision unterzogen. Wie ich später ausführlicher zeige, ist für den Postfeminismus eine Verbindung von Feminismus, Popkultur und Mode konstitutiv, weshalb dort auch Mainstream und Subkultur miteinander vermischt sind. Gleiches gilt für die seit 2008 erscheinende Zeitschrift *Missy Magazine* (MM), die sich mit einer Auflage von 20.000 an „eine neue Generation junger Frauen [richtet], die sich in den bestehenden Frauen- und Lifestylemagazinen wie Sleek, Vogue, Maxi oder Cosmopolitan nicht wiederfinden" (MM Mediadaten 2011/2012). Weiterhin postuliert das Magazin die „Gestaltung einer feministischen Popkulturwelt" (Lohaus 2010), bei der feministische Strukturen geschaffen sowie ein neues Frauenbild vermittelt werden sollen (vgl. MM Mediadaten 2011/2012). Das *Missy Magazine*, insbesondere seine Editorials und redaktionellen Beiträge, wird hier auf seine postfeministischen Merkmale untersucht. Um jedoch nicht nur aus journalistischer, sondern auch aus künstlerischer Perspektive den Begriff des Postfeminismus zu hinterfragen, werde ich weiterhin die in der Zeitschrift porträtierten Theatermacherinnen in die Analyse einbeziehen.[2] Das *Missy Magazine* fungiert dabei als popkultureller Rahmen für die Selbstinszenierungen der Theaterfrauen.[3] Es ist zu fragen, ob und auf welche Weise sich die Theaterfrauen als feministische oder künstlerische Generation verstehen. Die semantischen Felder Feminismus, Geschlecht und Generation werden dabei in Beziehung zu Aussagen über den Theaterbetrieb beziehungsweise das eigene Theaterkonzept gesetzt. Dahinter steht meine Hypothese, dass die Künstlerinnen einen zeitgemäßen Feminismus mit einer anti-klassischen Theaterpraxis verbinden. Exemplarisch dafür erklärt das Performance-Kollektiv She She Pop, dass sie mit ihrem Stück *Testament* „die Ästhetik-Begriffe und das Denken der Väter [...] erschüttern" (MM 4/2010: 26) und somit eine doppelte Neuheit behaupten.

In der Rubrik „Rolle vorwärts" erläutern Regisseurinnen, Performance-Künstlerinnen oder Choreographinnen ihr Verhältnis zum Feminismus; sie setzen sich außerdem in ihren Inszenierungen mit Geschlechterrollen und dem Label Postfeminismus

1 In der Tradition Foucaults kann diese massenmedial ausgetragene Debatte als Diskursereignis gekennzeichnet werden. Es gilt als Anziehungspunkt für vielfältige Aussagenformationen zum Geschlechterverhältnis und Feminismus (in Deutschland) (Foucault [1974] 2010: 13).

2 Ich verwende den Begriff ‚Theatermacherin', um damit sowohl Regisseurinnen als auch Dramaturginnen und Performerinnen zu bezeichnen. Die Mehrheit der im *Missy Magazine* porträtierten Frauen hat Erfahrung in allen diesen Berufen und die Artikel kennzeichnen nicht explizit, aus welcher Rolle berichtet wird. Die Bezeichnung ‚Regisseurin' wird in der freien Theaterszene außerdem aufgrund der Assoziation mit traditionellem Schauspieltheater häufig abgelehnt.

3 Nimmt man als poetisches bzw. dramatisches Verfahren von Popkultur das Sampling bzw. Archivieren an, das als „Tauschhandlung zwischen anerkannter Kultur und der Welt des Profanen zustande kommt" (Baßler 2002: 46), dann ist die Mehrheit der Inszenierungen durchaus dem Feld der Popkultur zuzurechnen.

auseinander. Die Selbstdarstellung dieser Berufsgruppe ist aufschlussreich für aktuelle Diskussionen um Gleichberechtigung, gerechte Bezahlung und die Vereinbarkeit von Familie und Beruf – so ist der Beruf des Regisseurs oder Intendanten bis heute ein von Männern dominierter, man betrachte nur die geringe Anzahl weiblicher Intendanten und Regisseure in Deutschland.[4]

2 Postfeminismus – Fremdzuschreibung oder Selbstkonzept?

Der Begriff ‚Postfeminismus' und in der deutschsprachigen Debatte die Bezeichnung ‚neuer deutscher Feminismus' dienen als Austragungsort für unterschiedliche ideologische Vorstellungen von Feminismus. Die Bewertung des zeitgenössischen Feminismus orientiert sich dabei an verschiedenen Bildern von der Zweiten Frauenbewegung – da auch diese zu keinem Zeitpunkt homogen war. Die Debatte dient dabei als Anziehungspunkt für Aussagenformationen über das Verhältnis von Feminismus und (Anti-)Kapitalismus, Individualismus versus Schwesternschaft beziehungsweise Solidarität, eine Selbststilisierung als Opfer des Patriarchats und eine Öffnung des Feminismus für die Populärkultur[5]. Wie zu zeigen sein wird, positionieren sich die Theaterkünstlerinnen und Journalistinnen recht klar innerhalb dieser Spannungsfelder um den ‚Postfeminismus'. Zunächst werde ich jedoch die verschiedenen Verwendungsweisen des Postfeminismus-Begriffs erläutern, um anschließend zu prüfen, ob die Merkmale dieser Fremdzuschreibung auch Bestandteil der Selbstkonzepte junger feministischer Künstlerinnen und Medienschaffenden sind.

Bereits seit den 1980er Jahren, vor allem aber Mitte der 1990er, ist im angelsächsischen Raum eine Diskussion über das Phänomen Postfeminismus zu beobachten; populär wurde der Begriff, als das *New York Times Magazine* 1982 eine Umfrage unter jungen Frauen zu ihrer Haltung zum Feminismus durchführte und dabei durchweg ablehnende Antworten bekam (vgl. Hermann 2003: 155). Grundsätzlich sind drei Deutungsmuster des Begriffs auszumachen:

1. Als wertneutrale Bezeichnung für die historische Kontinuität von Feminismus, verstanden als die Zeit nach der Zweiten Frauenbewegung, aber nicht nach dem Feminismus. Der Schwerpunkt liegt hier auf der zeitlich-linearen Tradition und Feminismus-inhärenten Transformation (Vertreterinnen: Ann Braithwaite 2002, Elisabeth Joyce 2006, Carlota Larrea 2010 oder Devoney Looser/Ann Kaplan 1997).

4 Laut einer Podiumsdiskussion im Rahmen des letztjährigen Theatertreffens zum Thema „Feminismus – heute ein Unwort?" sind in Deutschland nur 15 Prozent der IntendantInnen weiblich und Frauen als Regisseurinnen machen nur ein Drittel ihres Berufsstandes aus (www.berlinerfestspiele.de; Zugriff am 01.11.2011). Auch Christine Künzel spricht vom heutigen Theater als „Männerbastion" (Künzel 2010: 10).

5 Populärkultur wird hier verstanden als „Sammelbegriff für das Gefüge von Massen-, Konsum-, Medien- und Subkulturen" (Mayer 2002: 310).

2. Aus konstruktivistischer Perspektive wird unter Postfeminismus das Ende eines Feminismus mit identitätspolitischen Ansprüchen verstanden. Das Präfix ‚Post-' steht hier für die Überwindung und Kritik an der Annahme einer homogenen Gruppe namens Frauen, wodurch einem so verstandenen Feminismus die Argumentationsgrundlage zumindest erschwert und durch *queer politics* ersetzt wird.
3. Den Feminismus für beendet erklärt auch eine Reihe junger angelsächsischer Autorinnen, jedoch ziehen sie daraus eine andere Konsequenz als die Konstruktivistinnen: Naomi Wolf, Katie Roiphie oder Natasha Walter bezeichnen sich als Postfeministinnen, da ihrer Meinung nach die feministischen Ziele bereits erreicht seien und ein Feminismus in der Tradition der Zweiten Frauenbewegung daher nicht mehr nötig sei. Sie plädieren vielmehr für Selbstverantwortung sowie für individuelle Wahl und Entscheidungsfreiheit, die keinen politischen Gruppeninteressen untergeordnet werden dürfen. Ich erläutere dieses Deutungsmuster ausführlicher als die ersten beiden, weil die Aussagen von Roiphie, Wolf und Walter sowohl in der angelsächsischen als auch in der deutschen Forschung am stärksten rezipiert wurden und medial als Inbegriff des Postfeminismus gelten.

Die Forderungen der selbst ernannten Postfeministinnen beziehen sich größtenteils auf Stereotype von der Frauenbewegung der 1970er Jahre, der Zweiten Welle wird beispielsweise eine Opferhaltung unterstellt, von der sich distanziert wird. Weiterhin bemängeln sie eine angebliche (Hetero-)Sexualitäts- und Männerfeindlichkeit, die die Postfeministinnen nicht teilen wollen. Letztlich wird die Zweite Frauenbewegung als verkrampft, unattraktiv und spaßfeindlich gebrandmarkt. Genau dieses Deutungsmuster von Postfeminismus wird von bekannten und etablierten Geschlechterforscherinnen aufgegriffen und kritisiert, so zum Beispiel von Angela McRobbie, Susan Faludi, Tania Modleski oder Imelda Whelehan. Stellvertretend für diese betont McRobbie in ihrem Buch *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes,* dass im Postfeminismus „feministische Inhalte durch einen aggressiven Individualismus, einen hedonistischen weiblichen Phallizismus auf dem Gebiet der Sexualität und durch eine obsessive Beschäftigung mit der Konsumkultur ersetzt wurden" (McRobbie 2010: 22). Sie geht davon aus, dass „bestimmte Elemente der zeitgenössischen Populärkultur die Errungenschaften des Feminismus untergraben und zersetzen" (McRobbie 2010: 31), sodass unter dem Deckmantel von Freiheit und Individualität überwunden geglaubte Rollenbilder tradiert werden. McRobbie spricht daher auch von einer „postfeministische[n] Maskerade" (McRobbie 2010: 25), da sich zwar auf den Feminismus bezogen werde, aber nur, um ihn zu instrumentalisieren und als überholt zu kennzeichnen. Sie bezieht sich in ihrer Kritik jedoch nicht nur auf die drei oben genannten Postfeministinnen, sondern sieht besonders in der popkulturellen Verhandlung feministischer Anliegen die Tendenz zu einer Trivialisierung, Kommerzialisierung und Verflachung des Feminismus.

Auch in der deutschen Debatte, die mit etwas Verspätung seit etwa 2006 in Feuilletons, wissenschaftlichen Publikationen und feministischen Konferenzen stattfindet,

wurde die These einer neoliberalen Vereinnahmung in Bezug auf den zeitgenössischen Feminismus diskutiert. Sabine Hark und Ina Kerner konstatieren zudem einen Generationenkonflikt zwischen ‚altem' und ‚neuem' Feminismus:

„Während diese [die Postfeministin; G. G.] jedoch auf das neoliberal angehauchte ABC des ‚Jede-ist-ihres-Glückes-Schmied' setzt, bemüht sich der so genannt [sic!] alte Feminismus in fast allen seinen Varianten darum, sowohl die Bedingungen freizulegen, die Handeln ermöglichen oder verhindern, als auch politisch für die Erweiterung von Handlungsmöglichkeiten zu streiten" (Hark/Kerner 2007).

Die argumentativ eingesetzten Oppositionspaare lassen sich also als (1) jung versus alt, (2) Popkultur versus Anti-Mainstream und (3) oberflächlich versus aktiv-handelnd beziehungsweise politisch kennzeichnen. Anhand dieser drei Achsen wird mittels des Begriffs des Postfeminismus die Deutungshoheit über den (wahren) Feminismus verhandelt. Das Schlagwort homogenisiert (pop-)kulturelle Ereignisse und Künstlerinnen aus habituellen Gründen und ist, so meine Hypothese, vor allem eine Fremdzuschreibung, mithilfe derer Zugehörigkeit und Abgrenzung innerhalb der gegenwärtigen feministischen *Community* vorgenommen werden.

Wie das Zitat von Hark/Kerner exemplarisch zeigt, ist in Deutschland die akademische und nicht-akademische Gender-Szene mehrheitlich der Ansicht, dass wir es momentan mit einem anti-feministischen *Backlash* zu tun haben, der besonders in der Popkultur zu beobachten sei (vgl. Freudenschuß 2011; Hausotter 2010; Hark/Kerner 2007; Hark/Villa 2010; Klaus 2008; Riegraf 2007). Auch das *Missy Magazine* wurde in diesem Zusammenhang Gegenstand der Kritik: Exemplarisch dafür bezeichnet die Historikerin und Philosophin Tove Soiland das Magazin als herrschaftskonforme und pseudo-feministische Variante der Jugendzeitschrift *Bravo* (vgl. Soiland 2011: o. S.). Im Folgenden möchte ich am Beispiel des *Missy Magazine* jedoch zeigen, dass das oben erwähnte (3.) dominante Deutungsmuster von ‚Postfeminismus' kein Bestandteil des Selbstbildes gegenwärtiger feministischer Medienschaffender und popkultureller Künstlerinnen, in diesem Falle: Theatermacherinnen, ist.

3 Das *Missy Magazine* und die Rubrik „Rolle vorwärts"

Das *Missy Magazine* wurde vor drei Jahren im Eigenverlag von Sonja Eismann, Stefanie Lohaus und Chris Köver gegründet und erscheint seitdem vierteljährlich. Laut Selbstbeschreibung verbindet es seine Berichterstattung zu Popkultur, Politik und Style mit einer feministischen Haltung, die sich besonders in ihrem anti-klischeehaften Frauenbild ausdrücke. Die LeserInnen des Magazins werden dementsprechend als „selbstbewusst, rotzig, sexy" charakterisiert (http://missy-magazine.de/about/). Bei der Zielgruppe handelt es sich weiterhin um gut ausgebildete, modebewusste und kreative junge Frauen:

„Diese 18- bis 39-Jährigen sind mit einem neuen Frauenbild aufgewachsen. Sie sind emanzipiert und können auch gerade deshalb wieder spielerisch mit Weiblichkeit umgehen. Sie studieren mit Bestnoten

Pädagogik oder Informatik, sie werden Medientechnikerinnen und Visagistinnen, sie stricken oder frisieren ihre Mofas. Sie gründen eigene Unternehmen oder Bands und ziehen Kinder groß. [...] Sie leben urban und wissen Bescheid über die neuesten Trends in Kultur, Fashion, Technik und Entertainment." (MM Mediadaten 2011/2012)

In den Editorials und redaktionellen Beiträgen präsentiert sich das *Missy Magazine* als Gegenentwurf zu anderen Frauenzeitschriften, insbesondere werden die dort vermittelten Körper- und Schönheitsnormen kritisiert, was zum Beispiel an der Gestaltung der Cover deutlich wird, auf denen keine Ganzkörperfotos, sondern unretouchierte Nahaufnahmen von Frauenköpfen zu sehen sind. Weiterhin betont die Zeitschrift ihren aufklärerischen Anspruch: Sie will „Mädchen [...] ermutigen, Bereiche zu erobern, von denen sie sich bisher aufgrund der geschlechtlichen Zuschreibung eher abgewendet haben" (Lohaus 2010: o. S.). Das Konzept der Selbstermächtigung durch Selbermachen (DIY) ist dabei für das Magazin zentral, wobei ganz bewusst auch geschlechtstypische Tätigkeiten im Sinne einer Wieder-Aneignung vermittelt werden (bspw. Stricken, Kochen, Nähen). Dies gilt auch für Weiblichkeitssymbole – wie den roten Lippenstift oder Leopardenstiefel –, die als zeitgemäß-stylisch definiert werden (vgl. MM Editorial 3/2010). Der selbstbewusste Ton der Redaktion, die sich in der ersten Ausgabe als größenwahnsinnig, anmaßend, aufmüpfig, vermessen und beratungsresistent bezeichnet (vgl. MM Editorial 1/2008), spricht dabei für ein positives weibliches Selbstkonzept sowie für die angestrebte Überwindung geschlechtsspezifischer Normen. Wissensvermittlung und das Lernen von weiblichen Vorbildern spielen zwar eine große Rolle, wichtig ist jedoch stets die damit verbundene Aufforderung zu Eigenaktivität, Selbstbestimmung und Autonomie. Artikel wie „Wie klebe ich mir einen Bart? (MM 1/2008), „Ein Ein-Gang-Fahrrad bauen" (MM 3/2011) oder „How to bake your own Salzteig-Pussy" (MM 2/2009) machen zudem den ironischen Stil des *Missy Magazine* deutlich. Die Editorials weisen die Zeitschrift auch als theorieversiert und geschichtsbewusst aus: Da wird Judith Butler im Zusammenhang mit der Frauenfußball-WM zitiert (vgl. MM Editorial 2/2011), vor der Liebe als „Erfüllungsgehilfe[n] in Sachen Backlash und Unterdrückung" (MM Editorial 1/2011) gewarnt und die feministische Bewegung als heterogen und konfliktbehaftet charakterisiert (vgl. MM Editorial 2/2010). Schließlich ist für die Zeitschrift kennzeichnend, dass Frauen in ihr als Expertinnen vorkommen: Die Textform des Protokolls dominiert, sodass die porträtierten Frauen weniger einer Fremdbewertung und einem hierarchischen Verhältnis unterliegen.

Die im *Missy Magazine* porträtierten Theaterfrauen sind Mitte der 1970er bis 1980er Jahre geboren, sie sind heute also zwischen 25 und 40. Alle haben eine professionelle Ausbildung durchlaufen;[6] nur ein Drittel von ihnen produziert Auftragswerke für staatliche Theater, alle anderen arbeiten als Selbstständige in der Off-Szene. Die älteste im *Missy Magazine* vorgestellte Künstlerin ist Monika Gintersdorf mit 44 Jahren. Die gebürtige Chilenin macht seit 2005 Projekte mit ivorischen und deutschen KünstlerInnen vor allem zu politischen Themen wie dem Bürgerkrieg an der Elfenbeinküste.

6 Unter künstlerische Studiengänge fallen in diesem Fall Regie, Theaterpädagogik, Szenisches Schreiben oder Angewandte Theaterwissenschaft.

Interkulturelle Kooperation ist ihr dabei ein wichtiges Anliegen, „[d]enn es geht bei uns nicht um Wettbewerb zwischen den Identitäten, sondern darum, gemeinsam Differenzen zu beschreiben" (MM 3/2010: 20). Darja Stocker gehört zu den jüngsten Theatermacherinnen, die in der Zeitschrift porträtiert werden. Sie beschäftigt sich in ihren Stücken mit sozialer Rebellion im historischen Vergleich. In ihrem Stück *Zornig geboren* (2009) treffen verschiedene Generationen politisch widerständiger Menschen aufeinander: die junge Migrantin Mara, die Frauenrechtlerin Olympe de Gouges und die Résistance-Anhängerin Olivia. Die georgischstämmige Dramatikerin Nino Haratischwili ist ebenfalls eine der jüngsten Theaterschaffenden im *Missy Magazine*. Neben der Leitung einer deutsch-georgischen Theatergruppe verfasst sie Prosatexte und konzentriert sich darin ebenso wie in ihren Bühnenstücken auf Frauenfiguren und Rollenzwänge. In Heft 2/2010 zitiert sie aus ihrem Stück *Z* (2006): „Ich bin keine Jungfrau, du bist kein Held, ich bin keine Göttin, keine Mama, du nicht mein Ritter, keine Rollen, keine Figuren, keine Menschen. Schatten. Ich will meine Rolle selbst bestimmen und ich stehe da und weiß, dass es keine Rolle für mich gibt." (MM 2/2010: 70) Die Dramatikerin des Theaterhauses Jena, Rebekka Kricheldorf, inszenierte dort die multimediale Trilogie *Gotham City*. Sie wechselt dabei zwischen Theaterstück, Film und Musical und orientiert sich stilistisch am Comic, aus dem auch der fiktive Ort Gotham City stammt.[7] Eine weitere im *Missy Magazine* vorgestellte Regisseurin ist Friederike Heller. Sie adaptiert für ihre Stücke häufig Romane und berichtet in der Ausgabe 2/2009 über ihre szenische Installation zum Postfeminismus: „Den einen wird es zu wenig feministisch sein, den anderen ist das Thema an sich schon zu viel" (MM 2/2009: 28). Die Schweizer Performance-Künstlerin Alexandra Bachzetsis tritt in ihren Inszenierungen selber auf und setzt sich auf diese Weise am eigenen Leib mit der sexualisierten Darstellung von Weiblichkeit auseinander. Dabei überlässt sie die Deutung von Bildern und Handlung dem Publikum (MM 1/2010: 20). Der Frage nach der eigenen Körperlichkeit und Vergänglichkeit stellt sich auch die Choreographin und Tanzpädagogin Doris Uhlich. Sie arbeitet aktuell auf der Bühne mit ihrer Mutter sowie mit Texten von Derrida:

> „Er [ein Text von Derrida; G. G.] beinhaltet Bilder, die körperlich stark sind und zugleich das Unvorhergesehene der Zukunft heraufbeschwören [...] Und in dem Moment, wo die Mutter den Text auf der Bühne liest, bekommt er eine weitere Bedeutung: Die Mutter wird selbst zu einem Ereignis, das über uns hereinbricht." (MM 2/2011: 17)

Auch in einem Stück des Performance-Kollektivs She She Pop gehören die eigenen Väter zur Inszenierung. In *Testament* (2010) werden die Autoritätsverhältnisse zwischen Vater und Tochter schon alleine dadurch umgedreht, dass die Väter der Regie der Töchter unterliegen (vgl. MM 4/2010: 27). Trotz dieser inhaltlichen und bühnenpraktischen Heterogenität besteht zwischen den im *Missy Magazine* porträtierten Künstlerinnen Einigkeit darin, dass die Kategorie Geschlecht in ihren Inszenierungen einen Bezugspunkt

7 In Gotham City spielen seit 1941 die Detektiv-Comics des amerikanischen Verlags DC Comics, der bekannteste darunter ist *Batman*. Die Stadt erscheint als düsterer und unheimlicher Ort mit hoffnungslosen Menschen. Gotham City wird außerdem als Name für die Stadt New York verwendet.

bildet. Sie verarbeiten diese jeweils anders: auf der Figurenebene (Nino Haratischwili, Darja Stocker), durch das Spiel mit dem (männlichen) Blick des Publikums (Alexandra Bachzetsis, She She Pop), thematisch durch eine Auseinandersetzung mit der Geschichte des Feminismus (Friederike Heller, She She Pop) oder durch die Ausstellung weiblicher Körper (Doris Uhlich, She She Pop, Alexandra Bachzetsis). Versucht man die Inszenierungen der genannten Theatermacherinnen in ein künstlerisches Paradigma einzuordnen, liegt der Bezug zum postdramatischen Theater (Hans-Thies Lehmann 1999) mit seiner anti-mimetischen und -illusorischen Theaterpraxis nahe. Die popkulturell verortbaren Künstlerinnen verbinden dadurch in der Tradition der frühen feministischen Performance-Kunst eine anti-klassische Theaterpraxis mit einem Anti-Postfeminismus.

4 Sexualität im Spannungsfeld von Selbstermächtigung und Ausbeutung

Die Inszenierungen, aber auch die Protokolle im *Missy Magazine* bringen das gegenwärtige Frau-Sein mit gesellschaftlicher Diskriminierung in Verbindung: Alexandra Bachzetsis erklärt zu ihrem Stück *Gold*, das den sexualisierten Körper der Frau in der HipHop-Kultur zitiert, es handle sich dabei um ein „altes Thema [...]: das Vermarkten des weiblichen Körpers“ (MM 1/2010: 21). Und sie fügt hinzu: „Was mich daran interessiert, ist einerseits die Kritik an dieser sexualisierten Darstellung, andererseits auch die Möglichkeit des female empowerment, das durch sie erlangt wird“ (MM 1/2010: 21). Genau dieser Konflikt über die Rezeption der Darstellung von weiblicher Sexualität als affirmativ oder subversiv hat in der Frauenbewegung eine lange Tradition und spielt auch bei der Bewertung eines ‚neuen deutschen Feminismus‘ beziehungsweise des Postfeminismus eine zentrale Rolle. Von Autorinnen wie Myrthe Hilkens (2010), Ariel Levy (2005) oder Angela McRobbie wird vor allem der vermeintliche Selbstermächtigungsaspekt der Postfeministinnen kritisiert:

> „Junge Frauen sind bereit, den ironischen Konsum von Pornographie zu normalisieren (beziehungsweise weigern sich, eine solche Normalisierung zu kritisieren). [...] Hier zeigt sich eine unkritische Haltung gegenüber den dominanten, vom kommerziellen Sektor erzeugten und verbreiteten Repräsentationen von Sexualität, die aktiv und aggressiv gegen vermeintlich überholte feministische Positionen vorgehen. Das Ziel dieser Repräsentationen ist ein neues Regime sexueller Bedeutungen, das sich auf weibliche Zustimmung, Gleichheit, Teilhabe und Lusterfüllung stützt, dabei aber unpolitisch ist.“ (McRobbie 2010: 40)

Hier lohnt sich ein Blick auf die häufig als postfeministisch bezeichnete Bewegung der Riot Grrrls, die Anfang der 1990er aus der Hardcore- und Punk-Szene entstand. Bands wie Bikini Kill, Bratmobile oder Babes in Toyland traten selbstbewusst und offensiv für Gleichberechtigung ein, gründeten Plattenlabels, produzierten Fanzines und organisierten die ersten Ladyfeste (vgl. Sabisch 2002). Die Riot Grrrls verbanden ihre sexualisierten Bühnenshows mit einem Selbstermächtigungsgestus, der mit dem Bild des weiblichen Opfers aufräumen und die Frau von der Objekt- in die Subjektposition

befördern sollte. Indem sie sich sexistischer Klischees bedienten und diese überbetonten, wurde ihre Selbstinszenierung als Parodie und subversive Wiederholung gelesen, die mit Judith Butler als queer-feministische Strategie verstanden werden kann:

> „In bestimmter Hinsicht steht jede Bezeichnung im Horizont des Wiederholungszwangs; daher ist jede ‚Handlungsmöglichkeit' in der Möglichkeit anzusiedeln, diese Wiederholung zu variieren. Wenn die Regeln, die die Bezeichnung anleiten, nicht nur einschränkend wirken, sondern die Behauptung alternativer Gebiete kultureller Intelligibilität ermöglichen, d. h. neue Möglichkeiten für die Geschlechtsidentität eröffnen, [...] ist eine Subversion der Identität nur *innerhalb* der Verfahren repetitiver Bezeichnungen möglich." (Butler 1991: 213, Hervorhebung i. O.)

Auch Alexandra Bachzetsis arbeitet in ihrer Inszenierung mit der Strategie der subversiven Wiederholung; sie zitiert außerdem feministische Performance-Künstlerinnen wie Valie Export oder Marina Abramovic, deren Widerstand gegen den männlichen und voyeuristischen Blick dem Publikum bekannt sein dürfte, und weist dadurch auf den übersexualisierten Körper der Frau hin. Das Performance-Kollektiv She She Pop parodiert in ihrem Stück *7 Schwestern* ebenfalls den Gestus betonter Weiblichkeit: Während eine Performerin aus dem Originaltext *3 Schwestern* von Anton Tschechow eine Szene vorliest, in der eine der Schwestern mit einem Spiegel in der Hand durch das Prosorow'sche Haus schreitet, „als würden tausend Augen auf ihr ruhen" (She She Pop 2010), läuft eine weitere Performerin mit einem Spiegel in der Hand hektisch hin und her. Ihre militärisch-mechanische Präzision und die Imitation von Hüftschwung und Modelgang in Verbindung mit einem verkniffenen Gesicht sowie einem äußerst begrenzten Bewegungsradius lassen die Darstellung der Tschechow-Szene lächerlich erscheinen. Hier wird also nicht nur Weiblichkeit nachgeahmt und dargestellt, sondern performativ vorgeführt und auf ihre Konstruiertheit hingewiesen. Als postfeministisch im Sinne von unpolitisch und individualistisch sind diese Künstlerinnen also gerade nicht zu kennzeichnen.

5 Ist der Feminismus jetzt tot?

In der szenischen Installation *Dann heul' doch!* bezeichnet die Regisseurin Friederike Heller die Fixierung auf individuell-private Probleme mit Männern als postfeministisch – ganz im Sinne einer McRobbie'schen „postfeministischen Maskerade". Mit ihr stimmen auch die Theatermacherinnen Nino Haratischwili und Rebekka Kricheldorf darin überein, dass der Begriff Postfeminismus negativ konnotiert sei und daher für ihre eigene Arbeit nicht in Anspruch genommen werden könne.[8] „Feminismus" hingegen wird von den jungen popkulturellen Künstlerinnen und Journalistinnen als selbstverständlicher Bestandteil ihrer Arbeit aufgefasst, die Performerin Alexandra Bachzetsis erklärt das folgendermaßen:

8 Zum Begriff des Postfeminismus äußern sich Kricheldorf und Haratischwili jedoch nicht im *Missy Magazine*, sondern in dem Interview- und Essayband *Radikal weiblich. Theaterautorinnen heute* (Künzel 2010).

„Feminismus ist für mich so selbstverständlich, dass man sich gar nicht speziell darauf beziehen muss. Das Faszinierende an unserer Generation ist doch, dass man sich leisten kann, nicht explizit feministisch zu sein, weil uns die Bilder der letzten Jahrzehnte so geprägt haben, dass wir es ohnehin schon sind. Wir sind ja mit dem Begriff des Feminismus aufgewachsen." (MM 1/2010: 21)

Gleichzeitig stellt die *Missy*-Redakteurin Stefanie Lohaus fest, dass es für ihre Generation wichtig sei, sich der feministischen Traditionen zu erinnern, um „gegen die Diffamierung des Feminismus vor unserer Zeit" (Lohaus 2010: o. S.) vorzugehen. *Consciousness Raising* war für die frauenpolitischen Gruppen der 1960er und 1970er Jahre ein zentrales Anliegen, das vom *Missy Magazine* ebenfalls aufgegriffen wird, dem es darum geht, „Probleme als strukturelle Probleme zu begreifen" (Lohaus 2010: o. S.). So war auch für She She Pop gerade der gegenwärtig wahrgenommene Mangel an Gemeinschaft und Solidarität zwischen Frauen (ihrer Generation) ein Grund für ihre Inszenierung von *7 Schwestern* (vgl. MM 4/2010: 27). In diesem Stück sitzen die Performerinnen jede für sich alleine in einem Zimmer und kommunizieren fast nur über Kameras miteinander. Sie sind alle auf der Suche nach einem zentralen Raum (im Theatergebäude), an dem sie gemeinsam ihre individuellen Probleme als strukturelle und soziale analysieren können. Im Begleitheft zu *7 Schwestern* in der Kampnagel-Inszenierung wird ein Gespräch mit She She Pop wiedergegeben:

„Es gibt doch einen Unterschied, ob einzelne Individuen ähnlich [sic!] Probleme haben oder ob man gemeinsam ein Problem hat. Heute hat die einzelne Frau eine bessere Chance. Aber so entsteht keine Solidarität. Wenn die Frau dann aus irgendwelchen Gründen scheitert, in ihrem Beruf oder so, dann fällt sie aus allem wieder raus und ist allein." (Begleitheft zur Inszenierung im Kampnagel Hamburg 2011)

Anders als in Virginia Woolfs emanzipativer Vorstellung von einem Zimmer für sich alleine wollen die Performerinnen gerade ihre Einzelzimmer verlassen und in einen Dialog miteinander treten.[9] Der Wunsch nach Schwesternschaft beschäftigt demnach auch die Töchtergeneration und so bleibt festzuhalten, dass die jungen Theatermacherinnen, die im *Missy Magazine* vorgestellt werden, in ihren Selbstaussagen und Inszenierungen eine Kritik am EinzelkämpferInnentum ihrer Generation hegen. Eine Geschichtsvergessenheit oder Homogenisierung der Zweiten Frauenbewegung ist entgegen dem in der akademischen Geschlechterforschung verbreiteten Vorurteil jedoch nicht zu konstatieren. Stattdessen wird sowohl journalistisch im *Missy Magazine* als auch künstlerisch von den dort porträtierten Theatermacherinnen der Vorbildcharakter der Mütter hervorgehoben und eine genealogisch weibliche Kontinuität hergestellt. Anders als die Riot Grrrls verwenden sie jedoch keine Selbstbezeichnung, die auf eine Differenz zwischen sich und der Müttergeneration hinweist: Sie begreifen sich nicht als Mädchen oder Girl(ie)s und identifizieren sich demzufolge auch nicht mit naiver Jugendlichkeit, Unreife oder Niedlichkeit.

Im Gegensatz zu der These von Sabine Hark und Paula Irene Villa, der zeitgenössische (deutschsprachige) Feminismus zeichne ein lächerliches „Zerrbild eines lustfeindlichen, männerhassenden und notorisch zensierenden, sklerotischen Feminismus"

9 Für diesen Hinweis danke ich Japhet Johnstone (Universität Münster).

(Hark/Villa 2010: 14), ist für die jungen Frauen der Bezug zur feministischen Tradition selbstverständlich und Teil ihres Selbstbildes. Sie definieren sich jedoch weder über eine ‚weibliche Ästhetik' noch über das Konzept eines unpolitischen und individualistischen Postfeminismus, ihr Selbstkonzept ist vielmehr von einer gleichzeitigen Rebellion gegenüber der herrschenden Geschlechterordnung als auch gegenüber der traditionellen Theaterpraxis und dem familienfeindlichen Theaterbetrieb geprägt.

6 Postfeministisches Theater als postdramatisches Theater?

Das Selbstkonzept der Theatermacherinnen weist im Hinblick auf ihre Kunstvorstellungen große Gemeinsamkeiten auf: Sie teilen die Ablehnung des traditionellen Schauspieltheaters und sind der bereits seit den 1970er Jahren zu beobachtenden Tendenz des postdramatischen Theaters zuzurechnen. Darunter versteht der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann eine anti-mimetische, anti-illusorische und anti-narrative Theaterpraxis, bei der keine dramatische Spannung aufgebaut wird, sondern eine „ereignishafte Gegenwart" dominiert (Lehmann 2008: 51). Ein gleichberechtigtes Nebeneinander der Theatermittel (Sinneseindrücke, Sprache, Medien etc.) führt hier zu einer enthierarchisierten Aufmerksamkeitslenkung. Den Selbstkonzepten der Theatermacherinnen ist ebenso wie ihren Inszenierungen zu entnehmen, dass der Großteil von ihnen die von Lehmann skizzierten Elemente des postdramatischen Theaters verwendet.[10]

Keine der Frauen inszeniert klassische Stücke, nur Friederike Heller adaptiert (auch ältere) Romane wie zum Beispiel Thomas Manns *Der Zauberberg*. Eine Ausnahme stellen She She Pop dar, die in diesem Jahr mit *7 Schwestern* zum ersten Mal in ihrem 10-jährigen Bestehen die Inszenierung eines klassischen Textes wagen: eine „losere Adaption" (MM 4/2010: 27) von Anton Tschechows Drama *3 Schwestern*. Nach eigener Aussage empfanden sie stets einen Druck, „endlich mal was mit Klassikern [zu] machen. Damit meinen sie [die KuratorInnen, G. G.]: Macht mal was Seriöses. So ist das deutsche Theater, sehr institutionell" (MM 4/2010: 26). Die Abgrenzung bezieht sich also sowohl auf die Bühnenpraxis der Inszenierung als auch auf die Institution der staatlichen Theaterhäuser. Gerade weil das Selbstbild von She She Pop auf ihrem Anderssein aufbaut, versuchen sie auch in der Adaption eines kanonischen Dramas diese Identität aufrechtzuerhalten: „Was ist das jetzt, wenn She She Pop sich einen Klassiker vornimmt? Wie schaffen wir es, uns nicht zu verleugnen oder das Stück schlecht zu behandeln?" (MM 4/2010: 26) Sie begründen ihre Auseinandersetzung mit Tschechow damit, dass sie als Performance-Kollektiv mittlerweile im „Establishment" (MM 4/2010: 26) anerkannt sind, und verbinden die Beschäftigung mit literarischen Klassikern mit einer Reflexion über Autoritäten – aber auch mit dem eigenen Älterwerden und institutionellen Generationenwechseln:

10 Eine postdramatische Theaterpraxis trifft innerhalb meines Korpus nicht auf Nino Haratischwili, Darja Stocker und Friederike Heller zu (bezogen auf ihr Selbstkonzept und die Mehrheit ihrer Stücke).

„In der Zwischenzeit sind die meisten von uns 40 geworden, man hat uns aufgenommen in ein Lehrbuch für Darstellendes Spiel. Wir werden jetzt in Schulen unterrichtet! Werden uns StudentInnen irgendwann konservativ finden, weil sie an unserem Beispiel gelernt haben? Wird man automatisch zum Establishment? Zur Autorität, weil die älteren Generationen abtreten?" (MM 4/2010: 26)

Die Wendung hin zur Adaption klassischer Bühnenstücke hat für She She Pop dabei nicht nur selbstreflexive Konsequenzen, sondern brachte der Gruppe 2011 zum ersten Mal eine Einladung zum renommierten Berliner Theatertreffen ein. She She Pop-Mitglied Ilia Papatheodorou bezeichnet diese Einladung in einem *Spiegel*-Interview als „freundliche Vereinnahmung" der freien Szene, die dadurch möglich geworden sei, dass She She Pop „weniger konfrontativ vorgegangen [ist] als bisher" (Höbel 2011). Ihren feministischen Anspruch reduzieren sie damit aber nicht – im selben Interview fordert Papatheodorou eine Frauenquote für das Berliner Theatertreffen.[11]

Das anti-klassische Selbstbild wird auch von der Dramatikerin Rebekka Kricheldorf geteilt. Obwohl sie an einem staatlichen Theater als Hausautorin angestellt ist, bricht sie in ihrer *Gotham City*-Trilogie mit dem Medium und inszeniert ein Musical und einen Film auf der Theaterbühne.[12] Zudem betont sie, dass sie keine „strahlenden HeldInnen" interessieren, „sondern gerade das Gebrochene" (MM 1/2011: 26). Im Hinblick auf ihre Ästhetik der Übertreibung und Absurdität ist Kricheldorf überrascht von den wohlwollenden Reaktionen des Publikums – und begründet deren Toleranz mit dem Alter der ZuschauerInnen: „Das Jenaer Publikum ist sehr jung und kann mit so einer Art von Theater etwas anfangen. Auch die stilisierte Comic-Ästhetik, auf der das Stück basiert – sonst nicht jedermanns Sache – , ist den ZuschauerInnen hier scheinbar weder fremd noch unwillkommen" (MM 1/2011: 26). Jung-Sein und nicht-traditionelles Theater werden also zusammengedacht und sind für Kricheldorf auch innerhalb eines institutionellen Rahmens möglich.

Der Choreographin Doris Uhlich geht es ähnlich wie She She Pop um ein nicht-klassisches Theater, wobei sie sich im *Missy Magazine* vor allem auf die Schauspielkunst bezieht. Indem sie nicht-professionelle SchauspielerInnen auf die Bühne stellt und zum Beispiel Stücke mit alten Menschen, GärtnerInnen oder ihrer Verwandtschaft inszeniert, sucht sie Leichtigkeit, Unangestrengtheit und Ehrlichkeit der Präsenz (MM 2/2011: 17). Des Weiteren betont sie den dynamischen Charakter ihrer Arbeit, die nicht mit einem fertigen Konzept beginne, sondern erst im Probenprozess durch „Textwahl und Körpermaterial" entstehe (MM 2/2011: 17). Die Performerin Alexandra Bachzetsis vergleicht ihre Arbeitsweise sogar mit der eines Grafikdesigners, „der bestehende Elemente benutzt, sie neu zusammenstellt und so zu einem eigenen Produkt mit eigener Logik gelangt" (MM 1/2010: 21).[13]

11 Angesichts der geringen Zahl von Autorinnen, deren Stücke beim letztjährigen Theatertreffen eingeladen worden sind, verwundert die Forderung von She She Pop nicht. Von den zehn ausgewählten Stücken sind drei von Frauen geschrieben (She She Pop, Elfriede Jelinek, Kathrin Röggla) und in drei führen Frauen Regie (She She Pop, Karin Henkel, Karin Baier) (vgl. www.berlinerfestspiele.de 2011).

12 „[Wir] hatten uns gedacht, dass es spannend wäre, im zweiten und dritten Teil der Trilogie das Medium zu wechseln, also kein Theaterstück im klassischen Sinn zu machen, sondern einen Spielfilm und ein Musical" (MM 1/2011: 26).

13 Andere Künstlerinnen betonen in ihren Selbstdarstellungen weniger die Abgrenzung vom klas-

Interessanterweise spricht keine der Theatermacherinnen über eine ihr eigene ‚weibliche Ästhetik'. Damit bestätigen die popkulturell arbeitenden Künstlerinnen die These von Christine Künzel, für die der Unterschied zwischen der älteren feministischen und der gegenwärtigen Regisseurinnengeneration die Referenz auf eine weibliche Ästhetik bildet (vgl. Künzel 2010: 7). Thematisch wird das dadurch bestätigt, dass die Inszenierungen nicht nur von Frauen, Sexismus und feministischen Generationenkonflikten handeln, sondern komplexe Themen wie Rassismus, Marketing oder Altenpflege umfassen. Ästhetisch wird durch die Form des postdramatischen Theaters ein Neuheitsanspruch postuliert, der auch für das feministische Selbstverständnis der Künstlerinnen und das *Missy Magazine* gilt.

7 Fazit

Die im *Missy Magazine* vorgestellten Theaterkünstlerinnen präsentieren sich als selbstbewusste und aktive Frauen, die sich in der Popkultur verorten und diese gleichzeitig mit einer feministischen Perspektive kritisieren. Entgegen der Annahme von Kerner/Hark, dass ein zeitgenössischer und popkultureller Feminismus den „so genannte[n] alte[n] Feminismus als Schreckgespenst in der Geschichte entsorgt" (Hark/Kerner 2007), beziehen sich zwei Drittel der im *Missy Magazine* vorgestellten Theaterschaffenden positiv auf einzelne Feministinnen oder feministische Kunstformen. Die Vorstellungen von der Zweiten Frauenbewegung bleiben aber unterschiedlich: Den einen erscheint sie als theoriebeladene und anstrengende Gemeinschaftsform, die anderen vermissen gerade die Einsatzbereitschaft und Solidarität vergangener Generationen. Die Heterogenität der Künstlerinnen schließt dennoch nicht deren Gemeinsamkeiten aus: die Ablehnung traditioneller Geschlechterrollen zusammen mit einer postdramatischen Bühnenpraxis, die sich vor allem aus der feministischen Performance-Tradition entwickelt hat. Die Diskontinuitätsvorstellungen der Künstlerinnen beziehen sich also nicht auf feministische Ziele und Inhalte, sondern auf einen ästhetischen Bruch im Bereich der Theaterpraxis. Die Fremdzuschreibung ‚Postfeminismus' wird durch ein Selbstkonzept ersetzt, das über die Seme ‚zeitgemäßer Feminismus' + ‚anti-klassische Theaterpraxis' konstruiert ist. Das *Missy Magazine* versteht sich in diesem Sinne sowohl als Hochglanzmagazin für Nicht-Feministinnen als auch als Graswurzelprojekt und Fanzine in der Tradition der Riot Grrrls (vgl. Lohaus 2010: o. S.). Entgegen dem dominanten Deutungsmuster einer postfeministischen Generation, die nur ihre eigenen Interessen und Karrierechancen im Blick habe und außerdem sexistische Normen als Wahlfreiheit verkaufe, wird anhand der Selbstkonzepte der Zeitschrift und der in ihr porträtierten Theatermacherinnen deutlich, dass feministische Kritik am herrschenden Geschlechterverhältnis auch unter jungen Frauen immer noch aktuell ist.

sischen Theater als vielmehr ihre Exzentrizität und Risikobereitschaft. So spricht Monika Gintersdorfer von „Wagemut und Spinnertum" sowie von „Behauptung und Stil" statt Perfektion (MM 3/2010: 20).

Literaturverzeichnis

Baßler, Moritz. (2002). *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: Beck

Berliner Theatertreffen 2011: Zugriff am 2. November 2011 unter www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/03_theatertreffen/tt_start.php

Braithwaite, Ann. (2002). The personal, the political, third-wave and postfeminisms. *Feminist Theory,* 3 (3), 335–344

Butler, Judith. (1991). *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp

Denfeld, Rene. (1996). *The New Victorians: A young woman's challenge to the old feminist order.* New York: Warner Books

Faludi, Susan. (1991). *Backlash. The undeclared war against american women*. New York: Anchor

Foucault, Michel. (2010). *Die Ordnung des Diskurses*. Französische Erstausgabe 1972. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag

Frankfurter Frauen. (Hrsg.). (1975). *Frauenjahrbuch 75*. Frankfurt a. M.: Verlag Roter Stern

Freudenschuß, Ina. (2011). Embedded Feminism. Sind die Forderungen der Frauenbewegung verwirklicht? *Analyse & Kritik*. *Zeitung für linke Debatte und Praxis,* 558, 13. Zugriff am 7. März 2011 unter www.akweb.de/ak_s/ak558/21.htm

Genz, Stéphanie. (2006). Third Way/ve. The politics of postfeminism. *Feminist Theory,* 7 (3), 333–353

Haas, Birgit. (Hrsg.). (2006). *Der postfeministische Diskurs*. Würzburg: Königshausen & Neumann

Hark, Sabine & Kerner, Ina. (2007). Der Feminismus ist tot? Es lebe der Feminismus! Das ‚False Feminist Death-Syndrome'. *querelles-net. Rezensionszeitschrift für Frauen- und Geschlechterforschung*, 21. Zugriff am 7. März 2011 unter www.querelles-net.de/index.php/qn/article/view/510/518

Hark, Sabine & Villa, Paula-Irene. (2010). Ambivalenzen der Sichtbarkeit – Einleitung zur deutschen Ausgabe. In Angela McRobbie, *Top Girls oder der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes* (S. 7–16). Wiesbaden: VS-Verlag

Hausotter, Jette. (2010, Oktober). *Zwischen Emanzipation und Einpassung: postfeministische Verwicklungen in Politik und Popkultur*. Zugriff am 13. Mai 2011 unter www.feministisches-institut.de/postfeministische-verwicklungen/

Hermann, Britta. (2003). Postfeminismus. Plädoyer für einen de-ödipalisierten Feminismus. In Peter Wiesinger (Hrsg.), *Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert. Akten des X. Germanistenkongresses Wien 2000* (S. 153–159). Bern u. a.: Peter Lang Verlag

Hilkens, Myrthe. (2010). *McSex. Die Pornofizierung unserer Gesellschaft*. Berlin: Orlanda Verlag

Höbel, Wolfgang. (2011, Mai). *Performance-Gruppe SheShePop. „Eine Frauenquote für's Theater wäre gut"*. Zugriff am 24. Mai 2011 unter www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,761138,00.html

Holmlund, Chris. (2005). Postfeminism from A to G. *Cinema Journal,* 44 (2), 116–121

Joyce, Elisabeth. (2006). Postfeminism as Recombinant Fragment. In Birgit Haas (Hrsg.), *Der postfeministische Diskurs* (S. 105–125). Würzburg: Königshausen & Neumann

Klaus, Elisabeth. (2008). Antifeminismus und Elitefeminismus. Eine Intervention. *Feministische Studien,* 2, 176–186

Krechel, Ursula. (1975). *Selbsterfahrung und Fremdbestimmung. Bericht aus der neuen Frauenbewegung*. Darmstadt & Neuwied: Luchterhand

Künzel, Christine. (Hrsg.). (2010). *Radikal weiblich? Theaterautorinnen heute*. (Recherchen 72). Berlin: Verlag Theater der Zeit

Larrea, Carlota. (2010). Consciousness-Raising for the Twenty-First Century: Feminist Websites and Postfeminism Online. In Patricia O'Byrne, Gabrielle Carty & Niamh Thornten (Hrsg.), *Transcultural Encounters amongst Women: Redrawing Boundaries in Hispanic and Lusophone Art, Literature and Film* (S. 35–50). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing

Lehmann, Hans-Thies. (1999). *Postdramatisches Theater.* 4. Auflage. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren

Levy, Ariel. (2005). *Female Chauvinist Pigs. Women and the Rise of Raunch Culture*. New York: Free Press

Lohaus, Stefanie. (2010, Juli). *Missy. Popkultur von und für Frauen*. Zugriff am 13. März 2011 unter www.feministisches-institut.de/missymagazine/

Looser, Devoney & Kaplan, Ann E. (Hrsg.). (1997). *Generations. Academic Feminists in Dialogue.* Minneapolis, London: University of Minnesota Press

Mayer, Ruth. (2002). Populärkultur. In Renate Kroll (Hrsg.), *Metzler Lexikon Gender Studies/ Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe* (S. 310–311). Stuttgart/Weimar: Metzler

McRobbie, Angela. (2010). *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes.* Hrsg. von Sabine Hark & Paula-Irene Villa. Englische Erstausgabe 2008. Wiesbaden: VS-Verlag

Missy Magazine: *Mediadaten 2011/2012*. Zugriff am 2. November 2011 unter http://missy-magazine.de/werben-in-missy/

Modleski, Tania. (1991). *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a Postfeminist Age*. New York: Routledge

Paul, Heike. (Hrsg.). (2007). *Screening Gender. Geschlechterszenarien in der gegenwärtigen US-amerikanischen Populärkultur*. Münster: LIT

Riegraf, Birgit. (2007, Dezember). *Feminismus ist en vogue. Aber welcher Feminismus.* Zugriff am 2. Februar 2011 unter www.feministisches-institut.de/feminismus_riegraf/

Roiphe, Katie. (1993). *The Morning After: Fear, sex and feminism*. Boston: Little, Brown

Sabisch, Katja. (2002). *Spielarten des Postfeminismus: Die „riot grrrl"-Bewegung*. Zugriff am 13. März 2011 unter http://ladyshake.de/text1.htm

Seidel, Anna. (2010). *Subkulturelle Publikationen als Formen von (Gegen-)Öffentlichkeit am Beispiel des Missy Magazine.* Münster: Schüling Verlag

She She Pop. (2011). *7 Schwestern*. (DVD)

Soiland, Tove. (2011). Queer, flexibel, erfolgreich. Haben dekonstruktive Ansätze den Feminismus entwaffnet? *Analyse & Kritik. Zeitung für linke Debatte und Praxis,* 558, 14. Zugriff am 7. März 2011 unter www.akweb.de/ak_s/ak558/27.htm

Walter, Natasha. (1998). *The New Feminism*. London: Virago

Wolf, Naomi. (1993). *Fire with Fire. The new female power and how it will change the 21st century*. New York: Random House

Zur Person

Gesche Gerdes, Doktorandin der ‚Graduate School Practices of Literature', Universität Münster.

Arbeitsschwerpunkte: Literatur des 21. Jahrhunderts, Germanistische Geschlechterforschung, Popkultur

Kontakt: Dahlweg 27, 48153 Münster

E-Mail: g.gerdes@uni-muenster.de