



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Performances der V-Girls (1986-1996)

Parodie, Feminismus, Institutionenkritik“

Verfasserin

Elisabeth Hanzl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Dr. Edith Futscher

Ich danke allen Menschen, die mich in den letzten Monaten unterstützt haben und mit ihrer Zeit und Geduld viel zum Zustandekommen der vorliegenden Arbeit beigetragen haben. Verständnis, Humor und wertvolle Anregungen von Freund*innen haben mich sehr oft motiviert, weiterzuschreiben.

Edith Futscher möchte ich für die gute Betreuung sowie für die spannende Lehrveranstaltung, die mich vor einem Jahr zu dem Thema brachte, danken. Roland Schöny bin ich für seine Auskünfte zu seinem Interview mit den V-Girls zu Dank verpflichtet, ebenso dem Studienraum der GENERALI FOUNDATION und seinen Mitarbeiter*innen für die Unterstützung bei meinen Videosichtungen von *Daughters of the ReVolution*.

„Last but not least“ gebührt ein großes „Thank You“ allen V-Girls, die mir ihre Performance-Skripte zur Verfügung stellten und damit meine Arbeit in dieser Form ermöglichten.

Inhaltsverzeichnis

I. Die V-Girls (1986-1996): Eine Einführung.....	5
1. Struktur und Fragestellung.....	7
2. Rundherum und Mittendrin: Die beteiligten „V's“	10
3. Die Performances der V-Girls.....	13
Sex and Your Holiday Season.....	13
Academia in the Alps: In Search of the Swiss Mis(s).....	15
The Question of Manet's Olympia: Posed And Skirted.....	17
Daughters of the ReVolution.....	21
4. Die Publikationen der V-Girls.....	23
A Conversation with October.....	23
Purge & Rehabilitate.....	26
5. Publikationsstand.....	27
1989.....	27
1990 — 1993.....	28
1994 — 1996.....	29
2000 —	31
II. Parodie.....	33
1. Linda Hutcheons „A Theory of Parody“	35
1.1 Einführung.....	35
1.2 Parodie — Ironie.....	37
1.3 „Frank Acknowledgment“ und „Appropriation“	39
1.4 „Is parody in the eye of the beholder?“	42
1.5 Wie verhält sich Parodie zur Satire?.....	44
2. Parodie als Poetics / Politics der Postmoderne?.....	45
2.1 Es gibt kein Außerhalb — Kritik kann nur von innen formuliert werden.....	46
2.2 Die Postmoderne stellt Fragen, keine Antworten.....	47
2.3 Parodie als „Lieblingsform“ der Postmoderne.....	48
2.4 Der politische Anspruch postmoderner Performance-Kunst.....	49
3. V-Girls in „V-Notes“ zur Parodie.....	52
3.1 „Parody loves the serious.“	53
3.2 Ambivalentes Lachen.....	54
3.3 Parodie und Feminismus.....	55
4. Parodie in den Performances der V-Girls.....	56
4.1 Aufbau und Struktur der Performances.....	57
4.2 Parodie als anerkennende Aneignung bei den V-Girls.....	63

4.3 Parodie als postmoderne „Kritik von innen“	66
4.4 Das arbiträre, begehrte Imaginäre.....	67
III. Feministische Kritik an Patriarchat und Institution(en)	69
1. Einführung.....	69
2. Feministische Inhalte.....	71
Sex and Your Holiday Season.....	72
Academia in the Alps	73
Manet's Olympia	75
A Conversation with October	76
Daughters of the ReVolution.....	77
3. Feministische Strategien in den Performances der V-Girls.....	78
3.1 Anspielungen auf's Publikum und einzelne Anwesende.....	79
3.2 Das Coming-out von Martha.....	81
3.3 Die Funktion des Persönlichen in den Arbeiten der V-Girls.....	84
4. Feministische Kontexte.....	90
4.1 Auf der Suche nach dem F-Wort: Feminismus in Publikationen über die V-Girls.....	90
4.2 Rezeption der V-Girls ab 1993	92
4.3 Retrospektive Rezeption und Kontextualisierung der V-Girls.....	94
4.4 Der von den V-Girls kritisierte Backlash in den 1980ern und 1990ern	97
4.5 Grrrls, Girlies und die V-Girls.....	99
5. Künstlerischer Kontext: Institutionenkritik.....	102
5.1 Entwicklung der Institutionenkritik.....	102
5.2 Andrea Frasers Perspektiven auf Institutionenkritik.....	104
5.3 Institutionenkritik und Theatralität.....	107
5.4 Lecture Performance als Form von Institutionenkritik.....	108
6. Brüche im Decorum: Institutionenkritik bei den V-Girls.....	110
6.1 Das Setting und die strategische Positionierung.....	111
6.2 Zusammenspiel von Fakten und Fiktivem.....	112
6.3 Thematisierung von Strukturen der Macht im Feld der Kunst und Wissenschaft....	114
6.4 Selbstreflexion –transparente Unsicherheit der „V's“	116
Conclusio.....	118
Literaturverzeichnis.....	122
Abbildungsverzeichnis.....	129
Abbildungen.....	130
Abstract I (deutsch).....	138
Abstract II (englisch).....	139
Lebenslauf.....	140

I. Die V-Girls (1986-1996): Eine Einführung

October: And the name V-Girls?

Martha: It's an inverted Lacan citation: The Phallus Girls of Venusburg. We were giving a New Year's Eve Party together, and we thought it would be funny for the invitation. We've always had a sense of fun.

Erin: Then we got embarrassed about being Venus Girls, so ... we chopped off the "enus" – if you know what I mean.

Jessica: Don't say that. People will get the wrong idea.

Marianne: Today, V-Girls stands for five girls, but we still privilege a phonic rather than numeric reading, foregrounding the mutability of the signifier, and revealing that something cryptic may actually be quite simple, that things are not always what they seem.¹

V-Girls für Venus, V-Girls für Fünf, V-Girls für Victory ... Fünf Studentinnen und Kulturproduzentinnen formten Mitte der 1980er am BARNARD COLLEGE einen Lesekreis zu feministischer, poststrukturalistischer und psychoanalytischer Theorie. 1987 entstand aus der gemeinsamen Lektüre und Reflexion die erste Performance *Sex and Your Holiday Season*, die in FOUR WALLS (Hoboken, New Jersey) im Dezember '87 einmalig aufgeführt wurde: Die Künstler*innengruppe² „The V-Girls“ war formiert. In den folgenden zehn Jahren performten sie weitere drei Stücke an mehreren Universitäten, bei Konferenzen und in verschiedenen Kunst- und Kulturinstitutionen. Zusätzlich publizierten sie Texte, teilweise Auszüge oder auch ein gesamtes Skript einer Performance. Die beteiligten Künstlerinnen

1 A Conversation with October 1989, S. 141. Anm.: Da sich Performance-Skripte und Publikationen der V-Girls über ihre Autor*innenschaft und Jahreszahlen nicht signifikant genug unterscheiden, zitiere ich zur einfacheren Lesbarkeit jeweils die Titel bzw. Kurztitel der Texte und entweder das Jahr ihrer Publikation oder die Bezeichnung „ms.“ um auf die unpublizierten Manuskripte zu verweisen.

2 Die Sternchen in den personenbezogenen Pluralformen sowie am Wortende von generalisierenden Geschlechtsbezeichnungen sollen im Fließtext der Diplomarbeit deren Konstruktion offen legen und ein Bewusstsein für Definitionen außerhalb eines binären Geschlechterverhältnisses schaffen. Vgl.: Perko 2012, S. 14.

der Gruppe waren: Martha Baer, Jessica Chalmers, Erin Cramer, Andrea Fraser und Marianne Weems.

Das Feld ihrer Bearbeitung streckte sich von Literatur über Kunstgeschichte bis zur Zweiten Frauenbewegung – feministische Theorie und Praxis, poststrukturalistische Theorie und Psychoanalyse waren, stets mit kritisch-distanzierter Haltung, das argumentative Repertoire ihrer Texte.

Die Performances der V-Girls begannen als Parodien von Podiumsdiskussionen. In den ersten drei Arbeiten saßen die V-Girls vor dem Publikum an langgezogenen Tischen in nahezu immer dergleichen Sitzordnung³ und trugen, moderiert von einem V-Girl, ihre „Papers“ als Thesen und Kurzpräsentationen vor. Sie performten sich darin selbst, spielten ihre eigenen Alter-Egos mit ihren bürgerlichen Namen – versehen mit jenem Habitus, den das akademische Feld erfordert. Dieser reichte von der Kleidung bis hin zur Wortwahl und Gestik. Die vierte und letzte gemeinsam entwickelte Performance der V-Girls wich von der Form der Podiumsdiskussion ab. Zwar nahmen sie immer noch in der gleichen Sitzordnung vor dem Publikum Platz, diesmal jedoch ohne hinter einem Tisch zu sitzen und ohne akademische Maskerade; sie stellten sich selbst als feministische Selbsterfahrungsgruppe dar. Insgesamt sechs Mal wurde diese produktive Auseinandersetzung mit einem Feminismus der 1960er und 1970er von den V-Girls performt, die letzte Aufführung fand 1996 in Wien in der EA GENERALI FOUNDATION statt.

Die GENERALI FOUNDATION⁴ in Wien war nicht die einzige Kunstinstitution, die die V-Girls einlud. Einige (Kunst-)Institute an Universitäten sowie Museen finden sich ebenso in der Liste der Orte, an welchen die Gruppe intervenierte. Einen weiteren kunsthistorischen Kontext ihrer Arbeit schaffen die Zeitschriften, in denen sie ihre Texte veröffentlichten, beziehungsweise in welchen über sie geschrieben wurde. Unter anderem waren das „October“, „Artscribe International“, „Artpaper“ und das Wiener „Fanzine“ „Artfan“. Doch die Relevanz einer Auseinandersetzung mit den V-Girls aus kunsthistorischer Perspektive nährt sich nicht nur aus den Kontexten ihrer Arbeit. Viel aussagekräftiger ist, dass sie auf inhaltlicher Ebene Aspekte der Kunst und Kunstgeschichte thematisieren. Und zwar mehrfach: Als künstlerische Kritik an wissenschaftlichen Arbeitsweisen (in jenen drei Performances, die als Podiumsdiskussionen angelegt sind), als Kritik an Kunstgeschichte (in dem Panel *The Question of Manet's Olympia: Posed and Skirted*) und als kontinuierliche Ausein-

3 Die Reihenfolge war von links nach rechts: Andrea Fraser, Jessica Chalmers, Marianne Weems, Erin Cramer, Martha Baer.

4 EA GENERALI FOUNDATION entspricht der Bezeichnung von 1996, seit 1998 ist die Abkürzung „EA“ nicht mehr im Namen enthalten.

andersetzung damit, wie eine feministisch-motivierte Kunst zu Beginn der 1990er aussehen könnte. Sie haben damit an einem Diskurs teil, den sie im selben Moment reflektieren – hier in der doppelten Bedeutung des Wortes: Als Reflexion im Sinne einer Spiegelung und als gedankliche Auseinandersetzung damit.

1. Struktur und Fragestellung

Die Aufgabe dieser Diplomarbeit ist es, den künstlerischen und theoretischen Kontext der V-Girls zu ergründen und in weiterer Folge ihre Arbeiten damit in Bezug zu setzen. Dazu gliedert sich die Arbeit in drei Teile, die sowohl drei verschiedene Fragen zu ihren Performances beantworten sollen, als auch die Arbeitsschritte von Recherche bis Kontextualisierung transparent machen. Der erste Part der Arbeit besteht, zusätzlich zu dieser Einleitung, aus einer Vorstellung der Künstler*innen und ihrer Zusammenarbeit als V-Girls. Jede der vier Performances wird kurz beschrieben, der Fokus liegt bei Aufführungsorten und Rezeption. Die von den V-Girls zusätzlich zu ihren Performances veröffentlichten Texte werden ebenso in der Einführung vorgestellt. Anschließend soll ein knapper Überblick zur Publikationslage gegeben werden, um darzulegen, in welchen Kontexten die Gruppe journalistisch und/oder wissenschaftlich rezipiert wurde. Da es bis dato keine umfangreichere wissenschaftliche Bearbeitung der V-Girls, mit Berücksichtigung all ihrer Performances, Publikationen und Rezeption, gibt, versucht der erste Teil diesen Überblick für die Leser*innen zu leisten.⁵

Für die zwei weiteren Teile der Arbeit war folgende Forschungsfrage leitend:

Welche Möglichkeiten bietet Parodie für feministische Praxis und Institutionenkritik?

Anhand der Arbeiten der V-Girls werden Formen parodistischer Performancekunst bestimmt und in Bezug zu dem feministischen und institutionenkritischen Kontext der Künstler*innengruppe gesetzt.

Auf der unmittelbar erlebbaren Ebene der Performances, sowohl beim Lesen der Skripte als auch Sehen der Videoaufzeichnung, sticht die parodistische Haltung der V-Girls her-

⁵ Die V-Girls stellten mir für die Arbeit ihre unpublizierten Skripte zur Verfügung. Die Texte sind einem Entwurf für eine Publikation entnommen und werden deshalb von mir mit „ms.“ als Manuskripte gekennzeichnet. Zusätzlich zu den Skripten erhielt ich auch einleitende Kommentare der V-Girls zu jeder Performance. Da ich aber hoffe, dass diese Textsammlung noch publiziert wird und demnach dieser Publikation nicht vorgreifen möchte, habe ich nicht mit den Kommentaren der V's gearbeitet, sondern mich für die vorliegende Diplomarbeit einzig auf die zu früherem Zeitpunkt öffentlich präsentierten Performances konzentriert.

vor. Durch sie provozieren sie in ihren Arbeiten das Lachen der Leser*innen und Zuseher*innen. Lachen und Humor können subversives Potential haben, das Vermögen Ordnungen (temporär) auf den Kopf zu stellen – trifft das auf die Performances der V-Girls zu? Der Kern des zweiten Teils sind die Methoden und Wirkungsweisen der Parodie in den Arbeiten der V-Girls. Die parodistischen Elemente der Performances der V-Girls lassen Leser*innen und Zuseher*innen oft zweifeln, wo die Grenze zwischen Ernst und Spiel, zwischen Kritik und Parodie verläuft; eine Überlegung die auch in der Sekundärliteratur aufgegriffen wurde um nach dem kritischen Gehalt zu fragen.⁶

Was schon in den Beschreibungen der Performances bemerkbar wird, soll in diesem Kapitel über den theoretischen Kontext, in dem die Arbeiten entstanden sind, untersucht werden. Welche Theorien zur Parodie haben die V-Girls zur Zeit ihrer Zusammenarbeit rezipiert und welche Rückschlüsse lassen sich daraus auf ihre Performances ziehen? Im Zuge der Recherchen haben sich in erster Linie die Texte von Linda Hutcheon als naheliegend herausgestellt. Deshalb setze ich mich eingehend mit ihrer Theorie der Parodie auseinander, stets mit einem immanenten Bezug zu den V-Girls und dem Versuch, bereits parallel herauszuarbeiten, was die Argumente Hutcheons für die Performances bedeuten könnten. Ergänzend wird unter anderem ein Text von Philipp Auslander einfließen sowie eine Definition des Konzepts der künstlerischen „Aneignung“ von Isabelle Graw. Die Position der V-Girls wird danach zusammengefasst, vor allem anhand zweier rückblickend geschriebener Texte von Jessica Chalmers.⁷ Parodie als Form und Methode ihrer Performances wird zuletzt auch noch einmal ganz konkret und nahe am Material behandelt, wozu ich einige (unter vielen möglichen) Merkmale heraus greifen und interpretieren werde.

Nach der Auseinandersetzung und klareren Fassung der Arbeitsweise und Methodik der V-Girls soll der Blick im dritten Teil der Diplomarbeit zurück zu den Inhalten und zu den Zielen und Wirkungen der Performances und Publikationen führen. In einem ersten Schritt wird herausgearbeitet, dass feministische Kritik Teil aller Performances und Publikationen der V-Girls ist. Außerdem wird der Frage nachgegangen, mit welchen ihrer Strategien sie feministisch agieren. Darüber hinaus soll ein Blick auf die Kontexte und die Rezeption in feministischen und wissenschaftlichen Medien weitere Anhaltspunkte liefern, um die feministische Position der V-Girls zu erfassen.

In der Sekundärliteratur wurde der Aspekt feministischer Kunst bei den V-Girls oft nur in Bezug auf *Daughters of the ReVolution* behandelt. Deshalb wird sich der dritte Teil der

6 Zum Beispiel in Graw 1996 und Light 1990.

7 Chalmers 1999 und Chalmers 2010.

Arbeit dem Anspruch, der Praxis und dem breiteren feministischen Kontext aller vier Performances sowie der Publikation *A Conversation with October* widmen. Fragen, die teilweise in Referenz auf *Daughters of the ReVolution* von Isabelle Graw und Jessica Chalmers bereits formuliert wurden, sollen auf das Gesamtwerk der V-Girls bezogen werden.

Eine weitere Gemeinsamkeit der Performances, die an den Feminismus der V-Girls anknüpft, ist eine Kritik an Institution(en) und Institutionalisierung. Als solche sind unter anderem die Kanonkritik, das Parodieren von literaturwissenschaftlicher Theorie, die Kritik von Kunstgeschichte und die Rückbesinnung auf radikal-feministische Manifeste der 1970er zu verstehen. Aus kunsthistorischer Perspektive bietet sich dafür Institutionenkritik⁸ als Kontext an. Ob und inwieweit die Arbeiten der V-Girls institutionenkritisch sind, ist demnach die zweite Frage des dritten Teils der Diplomarbeit. Dazu wird, nach einem kurzen Abschnitt zur Entwicklung der Institutionenkritik, nach konkreten Erwähnungen und Kritik von „Institutionen“, ihren Strukturen und Mechanismen, in den Skripten und Texten der V-Girls gesucht.

Das Ziel der Arbeit ist es, eine erste wissenschaftliche Aufarbeitung des Gesamtwerks der V-Girls zu leisten, mit dem Fokus auf Kontextualisierung im Spannungsfeld von Parodie, Feminismus und Institutionenkritik. Die V-Girls sollen als feministische und eben auch institutionenkritische Künstlerinnengruppe interpretiert werden, indem die Methode (Parodie) mit den Inhalten beziehungsweise Zielen von feministischer Praxis und Institutionenkritik zusammengedacht wird.

8 Die geläufige Bezeichnung für die künstlerische Kritik an Institution(en) ist im englischen Sprachraum „Institutional Critique“ und in deutscher Übersetzung „Institutionskritik“. Um zum einen auf den Akkusativ bei „Kritik an Institution(en)“ aufmerksam zu machen und zum anderen auf einen erweiterten Institutionsbegriff hinzuarbeiten, verwende ich in der vorliegenden Arbeit hauptsächlich die Bezeichnung „Institutionenkritik“, mit Ausnahmen im dazugehörigen Unterkapitel wenn es sich um direkte Zitate handelt.

2. Rundherum und Mittendrin: Die beteiligten „V's“

Andrea Fraser, die in der gegenwärtigen Kunst bekannteste Akteurin der V-Girls, spricht in einem Interview 2003 über Gemeinsamkeiten der Arbeit mit den V-Girls und einigen ihrer eigenen Performances. In beidem macht sie Imitation und Aneignung von Theorie und akademischem Habitus als zentrale Elemente aus.⁹ Ein Exkurs zu ihrem künstlerischen Schaffen soll deshalb die Einführung in die V-Girls beginnen:

Fraser greift die Kunstsoziologie Bourdieus auf und entwickelt darauf aufbauend in Interventionen sowie in kritischen Texten, die sie publiziert, ihre eigene Theorie der Institutionenkritik.^{10,11} Ihr Anspruch ist es, innerhalb der Institution durch Offenlegung der Strukturen, Mechanismen und Hierarchien die Bedingungen verschieben zu können – denn es kann kein funktionierendes Eingreifen „von außen“ geben.¹² Fraser formuliert diesen Anspruch sehr vorsichtig, eine tatsächliche Veränderung kann nur als Möglichkeit gedacht, nicht aber als Konsequenz betrachtet werden.¹³ Seit 2000 hat sich ihre Kunstpraxis erweitert: Die Künstlerin als Objekt, als Körper, Fetisch und begehrendes Subjekt innerhalb der Institution wird in einigen Arbeiten und Texten zunehmend thematisiert.¹⁴ Bereits vor der Zusammenarbeit mit den anderen V-Girls publizierte sie in renommierten Zeitschriften kunstkritische Essays.¹⁵ Sie performt seitdem in zahlreichen Museen, Galerien und Ausstellungsräumen, zeigt ihre Performances unter anderem als Video-Arbeiten und griff um 1999 und 2000 auch Lehrtätigkeit an der UNIVERSITY OF CALIFORNIA und am BARD COLLEGE auf.¹⁶ In Kurzbiographien und Texten von ihr, mit ihr und über sie wird vielfach ihre Arbeit mit den V-Girls als ihre künstlerisch-feministische Zeit bezeichnet. Gleichzeitig sieht sie selbst auch die Kontinuität des feministischen Anspruchs in ihren Werken; insbesondere seit sie den Körper in ihren jüngeren Arbeiten verstärkt themati-

9 Dziewior / Fraser 2003, S. 92.

10 Vgl.: Fraser 2006. Anm: Eine Sammlung von Frasers Publikationen mit dem Titel „Museum's Highlights“ wurde von Alexander Alberro 2005 herausgegeben.

11 Einige der Konzepte Bourdieus waren auch für die Analyse der vorliegenden Arbeit hilfreich, etwa seine Fassung vom Habitus aus „Die feinen Unterschiede“ sowie die Feldtheorie aus „Die Regeln der Kunst“; auf beides wird direkt und indirekt bei der Interpretation der V-Girls zurückgegriffen. (Bourdieu 1999, Bourdieu 2001)

12 Fraser 2009a, S. 329.

13 Fraser 2009a, S. 329.

14 Zum Beispiel in *Untitled* (2003) und *Official Welcome* (2001).

15 Ihr Debut war der Text „In and Out of Place“ über Louse Lawler, publiziert in „Art in America“ im Juni 1985, Fraser 2009b.

16 Dziewior / Fraser 2003, S. 98.

siert.¹⁷ Die Beschäftigung mit Institutionen als konkreten Ort, mit Museen und Galerien in ihrer Historizität und mit ihren Machtstrukturen, ist allerdings ein klarer Unterschied zwischen den Arbeiten der V-Girls und den Performances und Interventionen von Andrea Fraser.

Direkt neben Andrea Fraser saß bei öffentlichen Auftritten der V-Girls, nach der selbst auferlegten Sitzordnung, Jessica Chalmers. Sie arbeitet heute sowohl als Lehrende zu Film, Visuellen Medien und Performance als auch als Schriftstellerin und Wissenschaftlerin. In den Jahren nach der Zusammenarbeit der V-Girls war sie an einigen Theater- und Performance-Projekten beteiligt, teilweise auch in leitender Funktion. Zeitlich parallel zu den Performances der V-Girls hat sie bereits literarische Texte publiziert.¹⁸ Ihre Website war die ausführlichste bisher vorhandene Dokumentation zu den Arbeiten der V-Girls.¹⁹ Auch auf wissenschaftlicher Ebene hat sie sich mit den V-Girls auseinandergesetzt; ihr Text „V-Notes on Parody“, erschienen im Band „Black Sphinx. On the Comedic in Modern Art“, wird gemeinsam mit ihrer Dissertation eine wichtige Referenz für die Interpretation der Performances bilden. Außerdem schreibt sie an Texten zur Rezeption von Andrea Frasers Arbeit *Untitled*, online dokumentiert in ihrem Blog.²⁰ Für die V-Girls war sie eine der Kontaktadressen, die unter „contact & booking“ im „Women’s Review of Books“ angeführt wurden.²¹

Marianne Weems war darin die zweite Kontaktadresse. Wie auch Jessica Chalmers studierte sie zum Zeitpunkt der Gründung der V-Girls am BARNARD COLLEGE und hat nach der gemeinsamen Arbeit auch an unterschiedlichen Theater und Performanceprojekten gearbeitet. Zwei davon gemeinsam mit ihr: *Jet Lag* und *Avanti – A postindustrial Ghost Story*.²² Sie hat 1994 die Theatergruppe The Builders Association gegründet und ist seitdem deren künstlerische Leiterin und Regisseurin.²³ Davor, von 1988 bis 1994 – also zur Zeit

17 Vgl.: Frasers Text zu Feminismus in Artforum, Fraser 2003, S. 142.

18 Unter anderem den Text „Angels of Desire“ im Jahr 1990, Chalmers 1990.

19 Seit der Schließung der Plattform „MobileMe“ im Juli 2012 ist auch die Website von Jessica Chalmers offline, deren Informationen sind nicht mehr einsehbar. Ein kurzer Abriss über die Geschichte der V-Girls, eine Chronologie der Performances und ihrer verschiedenen Aufführungen sowie Publikationen wurden auf der Website zur Verfügung gestellt und waren mir bei meinen frühen Recherchen sehr behilflich – sie fließen auf diese Weise auch indirekt die Arbeit ein. Einzelne Informationen zur Reihenfolge und zu den Orten der Aufführungen, die ich der Homepage entnehmen konnte, werden bei den Beschreibungen der Performances wiedergegeben.

20 Jessica Chalmers: project.space, Online-Ressource.

21 Grover 1989, S. 14.

22 Avanti, Online-Ressource. und Jet Lag, Online-Ressource.

23 The Builders Association, Online-Ressource.

ihrer Arbeit mit den V-Girls – war sie in der New Yorker Performancegruppe The Wooster Group aktiv, aus der sie nach dem Tod Ron Vawters sowie einer prägenden Zusammenarbeit mit Susan Sontag austrat.²⁴ 1999 brachte sie gemeinsam mit Philip Yenawine und Brian Wallis den Sammelband „Art Matters: How the Culture Wars Changed America“ heraus.

Erin Cramer, die Vierte in der Sitzordnung der V-Girls, schreibt heute vor allem Drehbücher für Film und Fernsehen. Seit 1997 führte sie mehrfach Regie im Auftrag von verschiedenen Fernsehsendern.²⁵ Ihr laufendes Filmprojekt heißt *Self-Storage* und sollte bereits fertig gestellt und demnächst zu sehen sein.²⁶ Bereits in der frühesten Beschreibung der V-Girls wird ihre Tätigkeit als Regisseurin, Verfasserin und Schauspielerin in mehreren Theaterstücken betont.²⁷ In den vergangenen Jahren veranstaltete sie unter anderem auch Kurse und Workshops an Filmakademien. Bei den Performances der V-Girls nahm sie, so belegen es auch die wenigen publizierten Fotoaufnahmen, einen Platz rechts von der Mitte, zwischen Marianne Weems und Martha Baer ein (Abb. 1).

Martha Baer spielte in den ersten drei Performances der V-Girls immer die Rolle der Moderatorin; sie unterschied sich damit in ihrem Verhalten von den anderen V-Girls, die rein als Teilnehmerinnen der Podiumsdiskussionen agierten. Nach 1996 veröffentlichte sie den Roman „As Francesca“ bei Broadway Books der Verlagsgruppe Random House und arbeitete insbesondere im Bereich Neue Medien als freie Journalistin und Schriftstellerin, zum Beispiel beim Online-Magazin „HotWired“. „As Francesca“ könnte im Licht von feministischer Literaturtheorie, etwa mit dem Konzept des Semiotischen von Julia Kristeva als „écriture féminine“, analysiert werden – und somit auch weitere Auseinandersetzung mit den Themen der V-Girls sein. Zumindest beim ersten Lesen bietet der Roman einige Anhaltspunkte, die auf eine feministische Motivation beim Schreiben schließen lassen. Begehren, sexuelle Orientierung, klassische Geschlechterrollen und ihre Zuschreibungen werden thematisiert.²⁸ Als Mit-Autorin war Martha Baer auch bei dem Buch „Safe: The Race to Protect Ourselves in a Newly Dangerous World“ (2005) beteiligt.

24 Féral 2007, S. 481-483.

25 The Writer's Company, Online-Ressource.

26 Self-Storage, Online-Ressource.

27 Rinder 1989, o. S.

28 Baer 1996.

3. Die Performances der V-Girls

So how we started, we were taking theoretical concepts and critical concepts, that we had been reading about in the study group and had been trying to put them into action in a way, turn them into a practise[sic].²⁹

Sex and Your Holiday Season

Es lohnt sich nun, nach der Einführung zu den beteiligten Personen, einen chronologischen Blick auf die Themen und Orte der Performances zu werfen. Ihre praktische Umsetzung der rezipierten „theoretischen Konzepte“ begann 1987 mit der Performance *Sex and Your Holiday Season* im Künstler*innenforum FOUR WALLS in Hoboken (New Jersey, USA). Andrea Fraser erläutert im bereits zitierten Interview in „Artfan“, wie es zu dieser ersten Performance kam:

[...] At the time, there were a lot of panels in the art world, at the Dia Art foundation, there were panels organized by Hal Foster, there were a lot of that going on at that time. And then we were invited doing something in a space called Forwards [sic], which was an alternative space in New Jersey [sic], in Hoboken. There was an exhibition, that was just an evening, an exhibition that would just be an opening and a panel discussion or some kind of discussion by the people involved in the exhibition. The show was in a space, that was actually a studio. We went there, we didn't do the show, we only did the panel, and that's how we started. It was in December, the panel we did was about Christmas. It was called Sex in [sic] your Holiday Season. We started out of a theoretical analysis of Christmas, that was the strange thing to begin with. Now it's not so strange, you have a lot of people writing about Christmas. That was really before cultural studies started, in 87.³⁰

Über den Inhalt und die Genese des Skripts erzählt Fraser im weiteren Interview einige Details: Sie haben sich zuerst, jede für sich, die jeweiligen Titel ihrer Thesen und Kurzvorträge überlegt – gespickt mit psychoanalytischer Theorie und Humor – und dann in das gemeinsame Skript zur Podiumsdiskussion eingefügt. Auch im Text *A Conversation with October* referieren die V-Girls kurz auf einen Teil ihrer ersten Performance: Erin³¹ schreibt von ihrem Paper über die Geschlechter- und Produktionsverhältnisse bei Santa Claus und seiner Frau am Nordpol.³² Mit dieser Referenz bringt sie als erste die feministischen Fragestellungen und Anliegen der V-Girls in das fiktive Interview mit October ein. Der Website

29 Fraser 1991, o. S.

30 Ebd.

31 Zur leichteren Unterscheidbarkeit und da die V-Girls selbst die Verwendung ihres Nachnamens an unterschiedlichen Stellen problematisieren, verwende ich bei Zitaten aus den Skripten ausschließlich die Vornamen der „V's“.

32 *A Conversation with October* 1989, S. 117.

von Jessica Chalmers sowie dem Beschreibungstext der V-Girls von Matrix 123 folgend wurde die Performance nur einmal in FOUR WALLS aufgeführt.³³ Der „alternative space“³⁴ existierte ab 1984 für rund vier Jahre in Hoboken, mitbegründet und betrieben von Adam Simon und Michele Araujo; später übersiedelte FOUR WALLS nach Brooklyn. Charakteristisch für den Raum war, dass keine Kunstwerke verkauft wurden, sondern von den Besucher*innen ein Beitrag von zwei Dollar für den Eintritt zu einer Ausstellung von der Dauer eines Abends verlangt wurde. Im fünfzehnjährigen Bestehen des Kunstraumes hat sich das Konzept der „One-Night-Exhibition“ weiter in Richtung Theater, Dialog und Diskussion entwickelt.³⁵

In ein paar Punkten unterscheidet sich die Performance von den übrigen: Jessica Chalmers war damals noch nicht Teil der V-Girls, stattdessen wird in der Performance Andrea Rosenthal als V-Girl kurz erwähnt, die aber selbst zu dem Zeitpunkt der Performance gar nicht anwesend war und kurz danach wohl aus der Gruppe ausschied. Die Sitzordnung der V-Girls ist auch noch nicht in der Form wie bei den späteren Performances – Marianne Weems und Martha Baer scheinen aber (zumindest in der Beschreibung innerhalb der Introduction zum Panel) schon in der späteren Reihenfolge zu sitzen. Inhaltlich dreht sich bei *Sex and Your Holiday Season* alles um Weihnachten, um Santa Claus, seine Frau Mrs. Claus, die Arbeitsteilung zwischen ihnen, Elfen und psychoanalytische Theorie. Martha übernimmt den Part der Einführung und Vorstellung der Gruppe (im Detail möchte ich darauf im Parodie-Kapitel eingehen), worin sie unter anderem die Arbeitsweise der V-Girls beschreibt:

Martha: [...] Now, before we begin, I thought I would say a few words that might better situate (that is, sort of contextualize within the broader thematics of the issues with which we've generally been concerned) our discussion for this evening. As a reading group we have investigated a score of subjects and worked together on a number of projects. [...]³⁶

Auffallend ist, dass die V-Girls hier primär noch als Lese- und Diskussionsgruppe beschrieben werden, analog also zu dem Interview mit Andrea Fraser aus dem Jahr 1991. In ihren nun im Folgenden beschriebenen Performances bezeichnen sie sich dann folgendermaßen: „We are, as a collective, the V-Girls, an informal group of scholars and members, dedicated to reading, writing, discussion, carrying on, ordering out.“³⁷ – beziehungs-

33 Rinder 1989, o. S.

34 Als „alternative space“ beschrieben in Fraser 1991, o. S.

35 Adam Simon. The story behind FAAN, Online-Ressource.

36 *Sex and Your Holiday Season* (ms.), S. 58.

37 *Academia in the Alps* (ms.), S. 83.

weise, leicht abgeändert, „As a collective, we are the V-Girls, an informal group of scholars and members, meeting regularly in order to question ourselves and others.“³⁸ Demzufolge ist in der ersten Performance der Konnex zum Lesekreis, dem tatsächlichen Beginn der Zusammenarbeit, noch deutlich, in den kurz darauf folgenden Skripten stellen sie sich viel stärker als Gruppe von Wissenschaftlerinnen dar.

Academia in the Alps: In Search of the Swiss Mis(s)

Marianne: "The Rhetoric of Hegemony: The Hegemony of Rhetoric"

Domestic images of enclosure are central to much of 19th century women's literature and, of course, Johanna Spyri's claustrophobic classic, *Heidi*, cannot be exempted from this canon. From grandfather's small hut, to Grandma's crumbling cabin, we repeatedly encounter uncomfortable selves confined within uncomfortable spaces. [...]³⁹

Die zweite Performance in der Geschichte der V-Girls hatte Johanna Spyri's Roman „Heidi“ zum Thema. Wieder sind es feministische Kritik und wissenschaftliche Diskurse, die in die Interpretation des Romans verwoben werden. Schon im Titel wird „Academia“, also eine Akademie beziehungsweise „Hochschule“ benannt, deren Konzept im ersten inhaltlichen Beitrag sogleich historisch behandelt und auf die stattfindende Podiumsdiskussion bezogen wird:

But if we go back to the source and study Plato's dialogues themselves, I think we will find that the true heir of Plato's academy, with its endless series of symposia and plenary sessions, is today's conference.⁴⁰

Auch im weiteren Verlauf des Skripts wird oft auf Universität, Wissenschaft, Rhetorik und literaturwissenschaftliche Praxis Bezug genommen. Zugleich, auf einer anderen Ebene der Performance, wird inhaltlich der Roman „Heidi“ analysiert – und bei allem Lachen, aller Parodie und Ironie, bleiben doch auch kritische Interpretationsansätze übrig: „Heidi“ wird als Bildungsroman für Mädchen, der klassische Rollenbilder festschreibt, entlarvt, die Absenz der Vaterfigur wird dargelegt und als ambivalent beschrieben, Heidis anfänglicher Analphabetismus wird als beispielhaft für die Diskriminierung von Frauen durch Bildungsentzug verstanden, die Rolle von Peter (und klassischen heteronormativen Happyendings) sowie der Unterschied zwischen Stadt und Land, Kultur und Natur werden ange-

38 Manet's *Olympia* (ms.), S. 132.

39 *Academia in the Alps* (ms.), S. 90.

40 Ebd., S. 88.

sprochen. Folglich lässt sich auf der inhaltlichen Ebene der Performance durchaus eine Quintessenz feststellen, die sich aus den Themen, die die V-Girls präsentieren, ergibt – in welchem Zusammenhang diese mit der Parodie steht und was als feministische Kritik übrig bleibt, soll in den kommenden Kapiteln behandelt werden.

Die V-Girls performten *Academia in the Alps* mehrfach in den Jahren 1988, 1991 und 1992 – zum ersten Mal bei der Konferenz „The Politics of Comparison“ an der UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS in Amherst im Februar 1988. Im gleichen Jahr waren sie mit dem Programm auch an der COLUMBIA UNIVERSITY, an der NEW YORK UNIVERSITY und am WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, wo Andrea Fraser und Marianne Weems zuvor am „Independent Study Program“ teilgenommen hatten.⁴¹

1989 und 1990 markieren eine Pause in den Aufführungen von *Academia in the Alps* – in diesen zwei Jahren entwickelten und performten die V-Girls ausschließlich ihr drittes Performance-Skript, *The Question of Manet's Olympia: Posed and Skirted*.

Bei der Rezeption der Performance in journalistischen und wissenschaftlichen Texten fällt auf, dass der parodistische Charakter mehrfach hervorgehoben wird.

Einige Titel von Beiträgen scheinen dabei besonders gut im Gedächtnis geblieben zu sein, etwa wird Mariannes „Derrida and the Diary: Recovering the Balanced Meal in Heidi“ von Jan Zita Grover zitiert.⁴² Nachdem *Academia in the Alps* bei einer internationalen Konferenz zu Feministischer Theorie 1992 in Glasgow performt wurde, erschien ein Kommentar zu den V-Girls in einer Rezension der Konferenz: „The V-girls[sic] performed feminists performing feminist theory and we laughed.“⁴³

Auch in dem fiktiven Interview *A Conversation with October* verweisen die V-Girls auf ihre frühere Performance. So schreibt etwa Andrea darin, dass sie einige Fragen zum Verhältnis von Theorie und Pädagogik, Universität und Verstehen bereits in *Academia in the Alps* gestellt hat – und zitiert wörtlich ihren zentralen Beitrag aus der Performance.⁴⁴ Im gleichen Text wird an späterer Stelle auch noch einmal auf die Podiumsdiskussion verwiesen; einige ihrer Themen werden en passant angeschnitten:

41 Rinder 1989, o. S. und Féral 2007, S. 481.

42 Grover 1989, S. 13 und ebenso in Chalmers 2010, S. 208.

43 Radstone 1992, S. 88.

44 *A Conversation with October* 1989, S. 121, Anm.: Die Textstelle wird im Parodie-Kapitel eingangs zitiert und beschrieben.

- Andrea: There's Marianne's "Relations of Production and the Goat Taboo" from "Academia in the Alps".
- Erin: I feel guilty about my paper "Why Heidi Can't Read," where I argue that it is in Heidi that we find a precursor to the question that presses us today, namely, Why Female Academics Can't Read Well Enough to Get Tenure.
- Marianne: Well, if I were going to feel guilty about anything in relation to this question it would be that paper that makes fun of French feminism – which I tried to cut many times, I want you to know.
- Martha: You mean, "She is she and no one else and yet no one to herself as well as to everybody around her, always Other yet (M)other, always fluid yet . . ." ⁴⁵

Die Aufführungskontexte von *Academia in the Alps* ab 1991 waren die „Modern Language Association Conference“ in Chicago im Dezember des selben Jahres, die in dem Interview von Andrea Fraser als besonders groß, mit mehreren tausend Teilnehmer*innen, beschrieben wird sowie der Ausstellungsraum FRANKLIN FURNACE in New York.⁴⁶ 1992 wurde das Skript zwei weitere und letzte Male von den V-Girls vorgetragen: Im März im feministischen Kontext des PEMBROKE CENTER (Center for Teaching and Research on Women⁴⁷) an der BROWN UNIVERSITY in Providence und im Mai bei der bereits erwähnten Konferenz zu feministischer Theorie an der UNIVERSITY OF GLASGOW.⁴⁸

The Question of Manet's Olympia: Posed And Skirted

Von den Themen Literatur und Literaturwissenschaft – insbesondere poststrukturalistische Theoriebildung – wandten sich die V-Girls mit ihrer dritten Performance der Kunstgeschichte zu. Der Titel verrät bereits das Thema der inszenierten Podiumsdiskussion: *Manet's Olympia: Posed And Skirted*. Es geht, so vermitteln es auch die publizierten Ausschnitte und Beschreibungen, um das Gemälde *Olympia* (1863) von Édouard Manet sowie, in weiterer Folge, die Behandlung dessen in der Kunstgeschichte. Doch wie bereits in *Academia in the Alps* und *Sex and Your Holiday Season* ist das Thema der Performance zugleich Hintergrundfolie für eine Kritik, die weit über den behandelten Gegenstand hinaus führt. Nach der üblichen Einführung von Martha gehen die Beiträge der V-Girls über zum Maler Manet, zur möglichen Rezeption des Gemäldes im 19. Jahrhundert, zu eher nebensächlich

45 A Conversation with October 1989, S. 124, Anm.: Das Zitat ist bezüglich der Großschreibungen und Interpunktion zeichengetreu.

46 Fraser 1991, o. S.

47 Pembroke Center for Teaching and Research on Women, Online-Ressource.

48 Der Titel der Konferenz lautete „Feminist Theory: An International Debate“ (12.-15.07.1991), Vgl. Radstone 1992, S. 85.

scheinenden „Quellen“ zu den Blumen im Gemälde. Dazwischen und insbesondere danach kommen einige Textstellen, die nahezu gar nichts mit dem Gegenstand selbst zu tun haben, wie zum Beispiel jener Beitrag von Erin, der die Position der V-Girls auf der Bühne deutlich macht:

Erin: "The Body: Yours and Mine"
Well, for starters, I'm up here behind this table. That's a scenically privileged position for my body. [slide reading "scenically privileged"] Your body is seated in the audience. That's quite different. Any questions?⁴⁹

Dieser Bruch innerhalb der Beschäftigung mit Édouard Manet und dem Gemälde *Olympia* ist gefolgt von einem Beitrag Mariannes mit dem Titel „Man's Best Friend, or, The Pa(w) Print Unseen [slide of a painting of a dog]“⁵⁰ (Abb. 2), worin es um den Blick eines Hundes und jenem eines männlichen Betrachters geht, die im Gegensatz zu den Blicken aus dem Gemälde heraus von der Katze und von Olympia stehen. Marianne resümiert aus ihren Überlegungen: „Dog or man, is no longer at the level of demand, but of desire, of the desire of the Other.“⁵¹ Der Hund als Motiv kann hier womöglich nicht nur für die Metapher des männlichen Blicks stehen, sondern auch ein Verweis auf die Vorlage des Gemäldes sein. In Tizians *Venus von Urbino* (1538) ist nämlich an genau jener Position, die Manet mit einer schwarzen Katze besetzt hat, ein kleiner, schlafender Hund zu sehen.⁵²

Ganz ähnlich werden noch weitere Themen innerhalb des Skripts verhandelt; da eine detaillierte Bearbeitung ausufern würde, kann ich sie nur kurz erwähnen: Mehrfach wird Rassismus in der Wissenschaft kritisiert – etwa indem sie (teils fiktive) kunsthistorische Texte zitieren, die die Darstellung der schwarzen Frau in dem Gemälde erwähnen und problematisieren; beispielsweise in einem Beitrag von Martha mit dem Titel „The Case of Laura: Are There Any Black People on this Panel?“⁵³ Der Inhalt ist hier wiederum das Gemälde Manet's und dessen kunsthistorische Bearbeitung, der Titel zielt aber auf das Panel der V-Girls selbst und legt offen, dass auch hier rassistische Strukturen vorhanden sind, schließlich sitzen fünf weiße Frauen hinter dem Tisch auf der Bühne.

Weiters wird in der Performance aber auch Theorie zur Performance-Kunst selbst behandelt sowie die Frage, ob Ideen und Konzepte in der Kunst überhaupt etwas zu suchen

49 Manet's *Olympia* (ms.), S. 142.

50 Ebd.

51 Ebd., S. 143.

52 Vgl: Erwähnung der V-Girls von Tizians Gemälde, Ebd., S. 159.

53 Ebd., S. 149, Anm.: Griselda Pollock hat diesen Umstand in ihrem Essay „Avant-Garde Gambits 1888-1893“ ebenso problematisiert [Danke an Edith Futscher für den Hinweis!], Pollock 1993, S. 21.

haben.⁵⁴ Unvermuteterweise wird von Jessica 1985 in der Performance auch ein „Visual Literacy Test“ ausgeteilt und zu einem späteren Zeitpunkt in strukturierten Ergebnissen dem Publikum referiert. Struktureller Rassismus und Sexismus sind auch hierbei im Vordergrund, sie werden über den Test und auch über das weitere Verhalten der V-Girls am Podium offengelegt.

Wie schon bei *Academia in the Alps* festgestellt, lassen sich auch in diesem Skript die angesprochenen Diskurse im Sinne einer feministischen, anti-rassistischen Kritik zusammenfassen: Zwar wird die Praxis der Podiumsdiskussion formal subvertiert – Verhaltensweisen werden satirisch überzogen, lächerlich gemacht und aufgebrochen – auf der inhaltlichen Ebene bleibt dennoch eine Kritik an (Kunst-)wissenschaft und akademischen Strukturen übrig.

Manet's Olympia wurde, in zeitlicher Verschränkung mit *Academia in the Alps*, von 1989 bis 1993 performt – wobei die Jahre 1989 und 1990 (in denen *Academia in the Alps* pausierte) einen eindeutigen Schwerpunkt bilden. Von den insgesamt 14 Orten und Institutionen an denen *Manet's Olympia* aufgeführt wurde haben alle – bis auf zwei Universitäten und eine Konferenz – einen sehr konkreten Bezug zu Kunst und Kunstgeschichte. Es handelt sich um Museen, Kunstuniversitäten oder Konferenzen zu Kunst.⁵⁵ Zwei der Performances fanden 1990 auch außerhalb der USA statt: Eine in London am INSTITUTE FÜR CONTEMPORARY ART⁵⁶, einem renommierten Ausstellungsraum, und eine in Glasgow am THIRD EYE CENTRE, das kurz danach zum CENTRE OF CONTEMPORARY ART⁵⁷ umgestaltet wurde.

Von der Performance sind Textauszüge in unterschiedlichen Printmedien publiziert. Jan Zita Grover rezensierte die Performance der V-Girls in dem Journal „The Women's Review of Books“, darin wird auf zwei Seiten ein Abschnitt des Skripts wiedergegeben, entlang dessen seitlich die Erklärungen und Kommentare von Grover laufen. Ihre Rezension wird dadurch auf textlicher Ebene spannend, ihr eigener Text ist ein parallel verlaufender Metatext zum wiedergegebenen Performance-Skript. Die so entstandene Kombination aus Originalskript der V-Girls und Kommentar stammt aus dem Jahr 1989, referiert demnach auf

54 Vgl.: Erins „Art & Ideas: What's Next?“ in *Manet's Olympia* (ms.), S. 161.

55 Quelle: Website von Jessica Chalmers, vgl. Fußnote 19..

56 Institute of Contemporary Arts, Online-Ressource.

57 Centre for Contemporary Arts, Online-Ressource.

eine frühe Version der Performance.⁵⁸ Der wiedergegebene Textabschnitt des Skripts lässt auf die Struktur der performten Podiumsdiskussion und die angeschnittenen Themen schließen: Martha Baer stellt als Moderatorin die V-Girls als Teilnehmer*innen der Diskussion vor, mit ihren eigenen Namen und teilweise fiktiven Lebensläufen voller akademischem Renommee. Diese beginnen daraufhin ihre Recherchen und Thesen vorzustellen, Martha Baer inklusive. Der Ausschnitt der Performance im „Women’s Review of Books“ umfasst von jedem V-Girl eine Kurzpräsentation eines ihrer Papers, teilweise auch fiktiver zukünftiger Texte auf die sie anspielen. Zusätzlich zeigen sie Dias zur Illustration der Vorträge. Die Präsentation von Grover endet mit dem Verweis, dass die V-Girls für „immediate employment“ verfügbar sind und gibt zwei Kontaktadressen an.

Ein längerer Teil von *The Question of Manet’s Olympia: Posed and Skirted* ist innerhalb der Publikation *A Conversation with October* wiedergegeben. Dessen Positionierung im abgedruckten fiktiven Interview wirft beim Lesen Fragen auf: Auf Seite 133 scheint das Interview ein Ende zu haben mit dem Ausruf von Erin Cramer „V-Girls, V-Girls!“. Doch direkt darauf folgt der Einschub vom „Visual Literacy Test“⁵⁹ aus dem *Manet’s Olympia*-Panel der V-Girls. Der „Test“ hebt sich in *A Conversation with October* typographisch durch eine etwas kleinere Schrift sowie durch das Fehlen von Seitenzahlen vom vorangegangenen Interview-Text ab. Jessica Chalmers führt in den Test ein und referiert auch später darin die Bild-Analysen der V-Girls. Sie begrüßt die Anwesenden und teilt, nach einem kurzen institutionskritischen Exkurs zum Museum, Aufgabenbögen aus (Abb. 3). Innerhalb von 10 Sekunden – so die Zeitangabe im Skript⁶⁰ – sollen die Anwesenden die Projektion von Édouard Manets *Olympia* abzeichnen und im Anschluss eine Frage zum Gemälde und eine Frage zu den eigenen Gedanken während des Abzeichnens beantworten. Die Performance geht danach in ihrer bisherigen Form weiter, erst im letzten Viertel der Performance präsentiert Jessica die Ergebnisse, strukturiert nach Geschlecht, Bildung, Alter und Ethnie der Teilnehmer*innen.⁶¹ Die „abgegebenen“ Zeichnungen werden für die V-Girls zum Anlass, psychologisierend und verkürzt Rückschlüsse auf Charakter und Motivationen der Zeichner*innen zu ziehen – sie machen sich damit grundlegend über Tests dieser Art lustig, verweben aber auch Kritik an sexistischen und rassistischen Ergebnissen – beziehungsweise

58 Dem Abdruck von *Daughters of the ReVolution* in *October* ist die Bemerkung vorangestellt, dass es sich um ein „work-in-progress script“ handle – Veränderungen im Laufe der Performances lassen sich auch für die früheren Skripte vermuten. *Daughters of the ReVolution* 1995, S. 120.

59 Von Seite 134 bis Seite 139 in der Zeitschrift „October“.

60 *Manet’s Olympia* (ms.), S. 144.

61 Beim Abdruck des „Visual Literacy Test“ in *A Conversation with October* sind beide Teile, Befragung und Auswertung, hintereinander eingefügt, im Skript der Performance liegen allerdings einige Seiten, ungefähr die Hälfte der gesamten Performancedauer umfassend, dazwischen.

an deren Interpretationen – hinein. Visuelle Literazität ist, so die Schlussfolgerung von dem Test aus *Manet's Olympia* in Museen nicht gegeben. Die Fragen, die sich somit für die V-Girls stellen und mit welcher sie die Auswertung des Tests beenden, sind folgende: „What is art? Who are you? Are you sick? Answer and serve.“⁶² Laut Skript geht die Performance anschließend noch für einige Zeit weiter, auf den folgenden Seiten werden Rassismus in akademischen Strukturen und das Coming-Out von Martha verhandelt.

Daughters of the ReVolution

„We are raucous and irreverent and parody the quirks of the early feminist movement. [...] We explore the spirit of the early movement which was marked by its originality and a really fiery, fresh sense of wanting change. We also look at how me may have become jaded towards some aspects of the movement, and how we still hold dear the drive to make change and to make demands.“⁶³

In *Daughters of the ReVolution*, ihrer dritten Performance, stellen die V-Girls auf der Bühne eine Selbsterfahrungsgruppe gemäß feministischer Praxis der 1970er nach. Sie beginnen die Performance mit einem Zitat, das Ziele der Selbsterfahrungsgruppe umfasst – womit von den V-Girls der Rahmen für ihre „re-presenation“⁶⁴ bereits gelegt wird. Die Form der Performance unterscheidet sich dementsprechend in ein paar Punkten grundlegend von den vorangegangenen: Die V-Girls sitzen nicht mehr hinter einem langen Konferenztisch auf der Bühne als Wissenschaftlerinnen, sondern als Halbkreis auf Sesseln vor dem Publikum (Abb. 4). Auch das Thema ist nun bewusst nicht mehr aus dem akademischen Kontext gegriffen, sondern orientiert sich, nach der Praxis radikal-feministischer Gruppen der Zweiten Frauenbewegung, am Erlebten der V-Girls selbst. Die Zitate, die sie in der Performance bringen, sind außerdem nicht mehr in parodierter Form wiedergegeben, sondern wortwörtlich, oft auch inklusive Literaturangaben. Sie stammen größtenteils aus feministischen Manifesten oder von Theoretiker*innen, beispielsweise von der Kunsthistorikerin Lucy Lippard:

Marianne: Lucy Lippard said in a conversation with Suzanne Lacy in *Heresies*:

"The personal is political" and "the political is personal" was one great insight of the feminist movement. I think for a lot of people it stopped at a certain point, maybe in the mid-seventies, when they said, "Now everything that I do is political, so all my art will automatically be political, so I never have to do anything politically."⁶⁵

62 A Conversation with October 1989, S. 139.

63 The V-Girls/Martha Baer, zit. n. Grossmann 1994, o. S.

64 Chalmers 2010, S. 219.

Daraufhin wehrt der folgende Beitrag von Erin den Eindruck, die V-Girls könnten ihre Performance durch den Gehalt an Persönlichem bereits als ausreichend politisch betrachten, ab. Sie beendet ihn mit der Klarstellung: „Do you think this performance is some kind of substitute? We don't. OK? We don't.“⁶⁶

Dass die V-Girls oftmals Persönliches in ihre Performances integrierten ist nichts Neues. Doch was bei den früheren drei Performances ein Bruch mit akademischen Verhaltensweisen war, wird hier nun viel zentraler eingebunden. Die V-Girls verhandeln über die öffentliche Darstellung ihrer privaten Reflexionen (in Form einer Selbsterfahrungsgruppe) den Antagonismus Öffentlichkeit-Privatheit. Authentizität wird dabei aber in Frage gestellt, etwa wenn die V-Girls scheinbar ihre Rollen tauschen und Textstellen einer anderen übernehmen.⁶⁷ Die Funktion des „Aufbrechens“, die die Rückgriffe auf Persönliches in den vorangegangenen Performances eingenommen hatten, wird in *Daughters of the ReVolution* von Individualität übernommen, da sich an mehreren Stellen einzelne V-Girls gegen die Erinnerungen und Erzählungen der anderen stellen.

Über die gesamte Performance hinweg ist das Thema der radikale Feminismus der Zweiten Frauenbewegung in den USA, den sich die V-Girls – selbst zugleich ganz offensichtlich auf der Suche nach ihrer eigenen feministischen Praxis – persiflierend aneignen. Die Zitate, die sie darin bringen, sind offensichtlich Inhalte, die ihnen wichtig sind und die sie nach außen transportieren wollen – vielleicht um sie in den 1990ern wieder ins kulturelle Gedächtnis zu rufen?

Obwohl *Daughters of the ReVolution* nur sechs mal von den V-Girls selbst performt wurde, ist es die in der Literatur am eingehendsten rezipierte Performance. 1994 waren die V-Girls damit an einigen Universitäten in den USA sowie im THE DRAWING CENTER in New York zu sehen; 1996 traten sie mit dem Skript zum letzten Mal in Wien in der EA GENERALI FOUNDATION im Rahmen einer Vortragsreihe zur Ausstellung „White Cube/Black Box“ auf.

Da die Skripte zur Performance zweimal publiziert wurden – zum einen im Ausstellungskatalog „Oh boy, it's a girl! Feminismen in der Kunst“ und zum anderen 1995 in „October“ – und da die letzte Aufführung der Performance im Archiv der GENERALI FOUNDATION in Wien als Video erhalten blieb, lässt sich das kontinuierliche Arbeiten am Skript nachvollziehen. Einige Textpassagen differieren voneinander, andere sind im Laufe der Zeit noch hinzugefügt worden. Bei der Aufführung in der EA GENERALI FOUNDATION ist unter ande-

65 *Daughters of the ReVolution* 1995, S. 135.

66 Ebd., S. 136.

67 Ebd.

rem eine Sensibilität der V-Girls gegenüber dem Kontext erkennbar: Sie haben einzelne Textpassagen weggelassen oder abgeändert – nicht zuletzt um sie dem Publikum in Wien verständlich zu machen.

4. Die Publikationen der V-Girls

A Conversation with October

Den nun bereits mehrfach angeschnittenen und zitierten Text *A Conversation with October* möchte ich an dieser Stelle der Einführung in die Performances der V-Girls anhängen. Es handelt sich dabei um ein gestelltes Interview, das im Winter 1989 in der renommierten Kunstzeitschrift „October“ erschien. Die V-Girls haben den gesamten Text verfasst, also auch die Fragen in ihre Texterstellung miteinbezogen und gegebenenfalls vielleicht sogar verändert, wie eine der ersten Fußnoten bestätigt: „The interviewers were not present at this interview.“⁶⁸ Der Titel parodiert bereits ein klassisches Künstler*innen-Interview: Nicht die V-Girls sind darin erwähnt, sondern vielmehr das Gespräch mit „October“, das als solches nie stattgefunden hat.

Gleich die erste Frage, die sich die V-Girls von „October“ (vermutlich fiktiv) stellen lassen, inszeniert sie auf jene Art und Weise, die sie selbst auch in den Vorstellungsrunden ihrer performten Podiumsdiskussionen praktizieren: Als akademisch versierte, hoch gebildete Gruppe, die wissenschaftlich arbeitet:

October: As a group you've done considerable research and writing about the academic panel discussion.⁶⁹

Die V-Girls haben in ihrer Antwort sofort eine Reihe von Aufsätzen, die sie zitieren, parat. Wie bei den vergangenen inszenierten Podiumsdiskussionen übernimmt auch in diesem rein textlichen Stück Martha Baer eine Art einführende Rolle. Durch den Einstieg in das Interview mit der Anmerkung Marthas, dass sie es vorziehen würden längs an dem Tisch zu sitzen (wie eben auch bei ihren Podiumsdiskussionen), wird einmal mehr die Illusion erschaffen, dass es sich um eine real stattgefundene Interviewsituation handle. Doch wie es auch bei der ersten Fußnote der Fall war: Diese Illusion wird in dem Moment, in dem sie

68 A Conversation with October 1989, S. 116.

69 Ebd., S. 115.

sich aufbaut schon wieder gebrochen. Zum Beispiel wenn die V-Girls innerhalb der Fußnoten argumentieren, dass sie nicht mit ihren Familiennamen, also den Nachnamen ihrer Väter, sondern bloß mit Vornamen angesprochen werden wollen. Oder auch in einem Beitrag von Andrea etwa mittig im Text:

Andrea: Actually, I think that we're finally beginning to move away from such fetishism of authorship and the proper name entirely. We're really beginning to develop our critique of presence, of logocentrism, into a practice – as this conversation demonstrates. For example, the interviewers are not in fact present. Further, as "Martha" has just pointed out, we are not actually speaking. [...] ⁷⁰

Auf der inhaltlichen Ebene dreht sich der dialogisch aufgebaute Text um die bisherige Arbeit der V-Girls, zitiert ausgiebig von ihren bisherigen Performances und gibt einen Einblick in ihre Arbeitsweise – etwa wie die V-Girls gemeinsam ihre Skripte konzipieren. Wobei auch hier die Grenze zwischen Fakten und Fiktion, Tatsachen und Inszenierung absichtlich verschleiert wird – Form und Inhalt verschränken sich; etwa an dem Moment des Textes nach der soeben zitierten Passage von Andrea, wo Namen und Autor*innen-schaft in der Argumentation eines V-Girls problematisiert werden und plötzlich alle V-Girls mit erfundenen Männernamen oder als „©MIT Press“ sprechen.⁷¹ Auch die fragende Rolle von October bekommt für die Dauer einer Frage die neue Bezeichnung oktroyiert:

©MIT Press: Some of you appear to adopt fairly consistent characters, while others shift from one character to another – on the Manet panel Jessica is presented as French professor, as museum educator, as disarmingly herself,¹⁴ as opera buff, etc ... ⁷²

Die ins Zitat eingefügte Fußnote (¹⁴) enthält eine Art Stellungnahme von Jessica Chalmers zu den Behauptungen in der Frage, sie schreibt „I would just like to go on record with the fact that I take issue with the assumption that I am ever myself. I may be many things, but please, let's just leave me out of this. – JC.“⁷³ und problematisiert damit auch auf dieser Ebene die Annahme eines kohärenten Selbst, eine Strategie, die auch in ihren Performances angewandt wird.⁷⁴

70 A Conversation with October 1989, S. 130.

71 Ebd., S. 131.

72 Ebd.

73 Ebd.

Da das Interview folglich kein Interview im eigentlichen Sinn, kein rein erläuternder Begleittext zu ihren Arbeiten ist, sondern auf die gleiche Weise funktioniert wie die Parodien der Podiumsdiskussionen, reiht es sich ein in deren Besprechung und wird auch in der folgenden Bearbeitung der Diplomarbeit analog zu den Performances behandelt.

Nicht nur die Illusion des Dialogs, der vermeintlichen Interaktion zwischen den V-Girls und der Zeitschrift, lassen den Text performativ erscheinen. Auch auf der produzierenden Ebene kann das Schreiben des Textes analog zum Schreiben der Skripte für die Performances angenommen werden; die Leser*innen werden dann zum nicht-anwesenden und trotzdem rezipierenden Publikum, das teilweise auch direkt angesprochen wird:

Erin: [...] Maybe we'll displease you, and say the wrong thing, something ambiguous that will give you pause. You will wonder if we mean what we say, you will ask other people for their opinions of us. "What do they mean? Who are they really? What's their take? Why are they laughing? Are they just mean girls? Can't they analyze the effects of speech?"⁷⁵

Durch die Inszenierung und den Titel des Textes ist offensichtlich, dass sich die V-Girls kritisch zur Form, zu Struktur und Inhalt von Künstler*innen-Interviews in Kunstzeitschriften stellen – das Vorgehen ist dabei gleich wie bei den inszenierten Podiumsdiskussionen: Überzeichnung, Rollentausch, Reflexion und Aufbrechen der Form sind zentrale Elemente. In diesem Sinne ist es nur passend, dass die erfundenen Männernamen, mit welchen die V-Girls zeitweise im Interview sprechen, in der heute aktuell online abrufbaren Version⁷⁶ des Texts in der Autor*innenliste mitangeführt werden – und damit, vermutlich ganz ohne Zutun der V-Girls, zur Illusion eines Interviews beitragen.

Zu erwähnen bleibt zuletzt noch, dass dem „Interview“ auch Bildmaterial angehängt ist; zu Beginn eine Aufnahme der V-Girls bei einer ihrer Performances, im eingeschobenen zitierten „Visual Literacy Test“ (aus *Manet's Olympia*) die Zeichnungen vom Museumspublikum und am Ende des Textes ein Photo (Abb. 5). Auf dem laut der Textzeile nach dem Interview vom Photographen Benoit Cortet aufgenommenen Bild ist ein Stapel Bücher – bestehend aus Derridas „Of Grammatology“, Julia Kristevas „Desire in Language“ und der 49.

74 In *Manet's Olympia* ist es schon zu Beginn die Frage nach dem „Selbst“, „[...] I decided to address instead the question of the panel itself, the „itself“ itself being so compelling.“ (Manet's Olympia ms., S. 134), und in *Daughters of the ReVolution* stellt Erin den anderen V-Girls die Frage „All right, before we go any further, I want to ask you guys something: Does anybody here actually believe in the self?“ *Daughters of the ReVolution* 1995, S. 127.

75 A Conversation with October 1989, S. 129.

76 Auf der Plattform „Jstor“ unter dem Link <http://www.jstor.org/stable/778894> abrufbar [zuletzt besucht am 20.01.2013].

Ausgabe von „October“ – zu sehen. Auf diesem Bücherstapel liegt eine große Hornbrille, die den Schriftzug „The V-Girls“ auf das Deckblatt von „October“ wirft – beziehungsweise gerade jene Textzeilen (die mittels Photomanipulation auf die Zeitschrift gelegt wurden) vergrößert lesbar macht.

Purge & Rehabilitate

Bei dem zweiten von den V-Girls publizierten Text handelt es sich um einen Beitrag in der Kunstzeitschrift „Artpaper“ aus Minneapolis zum Thema „Purge & Rehabilitation. 5 Responses to the Question of How to Correct the Western Visual Arts Canon“, ebenfalls aus dem Jahr 1989.⁷⁷ Eine der fünf „Antworten“ stammt von den V-Girls. Allerdings ist sie, im Unterschied zu den anderen Beiträgen, nicht in Sätze und Argumentationen ausformuliert, sondern als stichwortartige Aufzählung von jeweils 9 bis 12 Punkten, unterteilt in „purge“ und „rehabilitate“. Die V-Girls geben in ihrer Aufzählung direkte Handlungsanweisungen, was aus dem Kanon gelöscht („purge“) und was rehabilitiert werden müsste – ein Vergleich mit den Guerilla Girls liegt an dieser Stelle nahe und soll später im Kapitel zu feministischer Kunst noch angesprochen werden.

In dem Textstück von den V-Girls (Abb. 6), wird die Institution des „Western Visual Arts Canon“ insofern subversiv unterwandert, als dass die Antworten zur „Korrektur“ dessen nicht „konstruktiv“ gemeint sein können. In stichwortartiger Form bringen die V-Girls eine Liste der Dinge, die zu tun wären um den Kanon zu „verbessern“ – wobei der Kategorie „Purge“ zwölf Punkte gewidmet sind, während unter „Rehabilitate“ nur neun fallen. Die Auswahl der Forderungen der V-Girls erscheint dabei zum Teil willkürlich; während manche Forderungen als ernste Kritik am Kanon gelesen werden können, führen andere gänzlich davon weg, beziehungsweise bleibt es schwer, darin eine Verbindung zum Kanon der westlichen visuellen Kunst herzustellen. Die Kategorisierung in „purge“ und „rehabilitate“ wird dadurch bereits ein wenig ad absurdum geführt. Ohne die jeweilige Einordnung in „Verwerfen“ und „Rehabilitieren“ wären einige der Forderungen nicht zuordenbar – bei manchen wäre selbst ihr Bezug zum „Western Visual Arts Canon“ ohne den Kontext der Publikation gar nicht klar. Verglichen mit den anderen „Antworten“, die auf die vom Magazin gestellte Frage von anderen Künstler*innen und Kritiker*innen auf der gleichen Doppelseite zu lesen sind, stellt sich bei dem Text der V-Girls sofort die Frage: Wo bleiben Ernst und Seriosität? Schließlich ist auch in diesem Textstück von ihnen die Grenze zwischen Fakt und Fiktion zum Verschwinden gebracht. Ob es die in „rehabilitate“ angeführ-

77 Purge & Rehabilitate 1989, S. 16f.

ten Künstler*innen – zum Beispiel Madeleine Smaertz, ein französisches mittelalterliches Atelier von Nonnen oder Nadia Ruskya – je gab, hat sich bei meinen Recherchen nicht verifizieren lassen. Diese Verwirrung seitens der Leser*innen ist von den V-Girls beabsichtigt; sie schaffen es gerade dadurch, den Kanon radikal in Frage zu stellen und dessen exkludierende Strukturen aufzuzeigen.

5. Publikationsstand

Aufgrund der recht überschaubaren Publikationslage zu den V-Girls ist es möglich einen Gesamtüberblick zu den bisher erschienenen Interpretationen und Rezensionen zu geben. Auf einige darunter wurden bereits im vorangegangenen Abschnitt verwiesen, sie sollen hier vervollständigend auch noch kurz erwähnt werden.⁷⁸

1989

Die früheste Publikation zu den V-Girls ist der Begleittext zu ihrer Performance im Rahmen von MATRIX 123 im Jahr 1989 in Berkeley, California. Der Autor Lawrence Rinder gibt darin eine Kurzeinführung in das bisherige Schaffen der Gruppe, interpretiert die Podiumsdiskussion *Manet's Olympia* in drei Absätzen und stellt die einzelnen beteiligten Frauen vor. Außerdem ist der Beschreibung noch eine Liste der bisherigen Aufführungen von *Sex and Your Holiday Season* und *Academia in the Alps* angehängt. Im selben Jahr erscheint auch der auszugshafte Abdruck von *Manet's Olympia* mit den Kommentaren von Jan Zita Grover im „Women's Review of Books“. Beide Rezensionen und Kommentare sind zum einen unerlässlich, um die Wirkung von *Manet's Olympia* zu rekonstruieren und ihre Rezeption nachvollziehen zu können; zum anderen liefern sie spannende Ansätze zur weiteren Interpretation der V-Girls Performances. Cythia Carr veröffentlichte im Mai 1989 ein Kommentar in „The Village Voice“, worin sie die V-Girls als postmoderne Performancegruppe darstellt und ihre Praxis als „penetrating *October-ese*“ beschreibt. Damit stellt sie die V-Girls in den Kontext der Zeitschrift, in welcher sie wenig später sogar publizieren werden. Carr's Charakteristik der V-Girls als „prim, suited, fresh-from-the-Sorbonne look“ wird in weiteren Besprechungen der V-Girls immer wieder zitiert. Gegen Jahresende

78 Viele der Hinweise für die Recherchearbeit erhielt ich über die frühere Website von Jessica Chalmers. Der Vollständigkeit halber seien hier auch noch zwei Artikel genannt, die ich mangels genauerer Informationen nicht ausforschen konnte: Einen soll es von Edward Sozanski in „The Philadelphia Inquirer“ gegeben haben und einen anderen von Sasha Craddock in „The Guardian“.

erscheint schließlich der Text *A Conversation with October* in der Kunstzeitschrift „October“. Gemeinsam mit dem Auftritt der V-Girls bei der Konferenz der Modern Language Association⁷⁹, ebenso zu Jahresende, dürfte auch die Publikation ein Anstoß für die breitere Rezeption der V-Girls gewesen sein. *Purge & Rehabilitate*, der Beitrag der V-Girls in „Art-paper“ im Herbst 1989, hat wohl zusätzlich zum Bekanntheitsgrad der V-Girls beigetragen.

1990 — 1993

Mira Schor hat um 1990 ein Essay zu den Guerrilla Girls, in welchem die V-Girls erwähnt und verglichen werden, verfasst, das sechs Jahre später von ihr in der Sammlung „Wet“ publiziert wurde – sie geht darin jedoch nicht im Detail auf die Arbeiten der V-Girls ein. Die Performance der V-Girls in London am INSTITUTE OF CONTEMPORARY ARTS in London regte Alison Light dazu an, im September 1990 in „Artscribe International“ einen kurzen Kommentar darüber zu schreiben. „Theoretical V-Signs“ ist allerdings weniger Nacherzählung der V-Girls-Performance *Manet's Olympia* als Kritik daran. Sie interpretiert die Performance als „genuin postmodern“, als parodistischen Scherz von der Dauer einer Stunde.⁸⁰ Dem Text ist eine Empfehlung für eine Veranstaltung zu aktueller psychoanalytischer Theorie angehängt – sozusagen als ergänzender Kontrapunkt zur Parodie derselben.

Doreen Massey hingegen zitiert in ihrem Text „Flexible Sexism“, erschienen in der Zeitschrift „Society and Space“ (1991), eine Skriptpassage der V-Girls aus Jan Zita Grovers Besprechung. Ihr zufolge machen sich die V-Girls lustig über Hierarchien innerhalb der Wissenschaft und kritisieren diese.⁸¹

In dem Wiener „Fanzine“ für Kunst mit dem Titel „Artfan“ erschien im November 1991 das einzige ausführliche Statement von Andrea Fraser zu den V-Girls.⁸² Spannend ist hier die Form des Interviews: Es wurde in der Originalsprache (Englisch) wiedergegeben und mit einem ins Deutsche übersetzten Titel versehen. Die Fragen oder Anregungen seitens dem*der Interviewer*in verschwinden im Laufe des Interviews; nur anfangs wird eine Frage noch erwähnt, danach bleiben die Antworten und Beiträge von Andrea Fraser als ein in Absätze strukturierter Text-Monolog übrig. Einige Tippfehler bei Eigennamen von Ausstellungsräumen lassen stark vermuten, dass das Interview von einer Audio-Aufnahme transkribiert wurde. Gleichzeitig lässt die von Fraser in den Text verwobene Frage, ob sich

79 Laut Programmheft fand die Performance der V-Girls am 29. 12. statt, Modern Language Association 1990, S. 1307.

80 Light 1990, o. S.

81 Massey 1991, S. 54.

82 In den späteren Interviews mit ihr wird ihre gemeinsame Arbeit mit den V-Girls nur beiläufig erwähnt. Vgl.: Dziewior / Fraser 2003, S. 92.

die Titel ihrer Vorträge wohl überhaupt übersetzen lassen, vermuten, dass das Interview von Anfang an für die Publikation im fremdsprachigen Kontext konzipiert war.⁸³ Fraser gibt in dem Interview einerseits eine Einführung in die Entstehung der V-Girls als Lesekreis und den Beginn ihrer gemeinsamen künstlerischen Arbeit, als auch einen persönlichen Einblick in die Reflexion der V-Girls; etwa welche Auftritte ihnen gefallen haben und welche Position im Diskurs sie einnehmen wollen. Am Schluss argumentiert sie selbst mit Lacanscher Theorie die Position der sprechenden Subjekte als V-Girls – und lässt das Interview dadurch wie mit einer Kurzpräsentation ihrer Thesen aus einer V-Girls-Performance enden.⁸⁴

In zwei weiteren Publikationen aus dem Jahr 1991, beziehungsweise betreffend Performances aus 1991, finden die V-Girls Erwähnung: Nur am Rande sei das Essay von John Champagne genannt, worin sich eine Art Fehlinterpretation von *A Conversation with October* findet. Er schreibt in einem Zitat Andrea Fraser einen Ausspruch zu, der eigentlich aus dem fiktiven und inszenierten Interview der V-Girls stammt.⁸⁵ Zu der 1991 stattgefundenen Konferenz zu Feministischer Theorie in Glasgow publizierte Susanna Radstone in „Feminist Review“ einen Bericht.⁸⁶ Darin erwähnt sie die Performance der V-Girls und beschreibt ihre eigene Verunsicherung als Reaktion – sie beruft sich in weiterer Folge auf die Kritik von Alison Light in *Artscribe International*.⁸⁷ Ebenso 1992 erschien der Band „New Lesbian Criticism“ von Sally Munt. In ihrer Einleitung referiert sie auf *Academia in the Alps* und zitiert einen Beitrag von Martha daraus. Diese zwei Referenzen auf die V-Girls kamen zwar in Büchern 1992 heraus, wurden aber wohl bereits zuvor verfasst. Da die V-Girls in den Jahren 1992 und 1993 insgesamt nur fünf Mal ihre Panels performten, wurde es im journalistischen Bereich ruhig um sie – keine der mir bekannten Publikationen fällt in diesen Zeitraum oder beschäftigt sich explizit mit Performances aus der Zeit.

1994 — 1996

Mit dem Jahr 1994 beginnt schließlich die Rezeption von *Daughters of the ReVolution*. Das Skript wird zu dem Zeitpunkt erstmals im Ausstellungskatalog zu „Oh boy, it’s a girl!“

83 Fraser 1991, o. S.

84 Ebd.

85 Champagne 1991, S. 188. Anm.: Auch wenn Andrea in *A Conversation with October* tatsächlich die von Champagne zitierten Worte „spricht“, können sie ihr, als künstlerische Arbeit der V-Girls, nicht wie in einem klassischen Interview zugeschrieben werden.

86 Radstone 1992, S. 88.

87 Light 1990, o. S.

Feminismen in der Kunst“⁸⁸ vom KUNSTVEREIN MÜNCHEN abgedruckt, allerdings ohne Erwähnung der V-Girls in der Einleitung und ohne kritische Kommentare zum Skript. Auch in den Kurzbiographien der Künstler*innen, die im Anhang des Katalogs zu finden sind, fehlen die V-Girls leider.

Einen tagesjournalistisch-berichtenden Artikel über die V-Girls schrieb Wendy Grossmann für „The Duke University Chronicle“, erschienen am 3.11.1994 im Anschluss an die, an der DUKE UNIVERSITY stattgefundene, Performance. Darin wird einerseits Martha Baer mit einem Kommentar zum Inhalt der Performance zitiert, während an anderer Stelle auch Statements der V-Girls aus der Performance wortwörtlich verstanden und wiedergegeben werden.⁸⁹

Das Skript zu *Daughters of the ReVolution* wurde im Winter 1995 zum zweiten Mal abgedruckt; in der Kunstzeitschrift „October“. Diese Version weicht bei einigen Formulierungen leicht von der früheren im Ausstellungskatalog ab; die Inhalte und Argumente bleiben aber im Wesentlichen gleich.

Anschließend an die letzte Performance der V-Girls führte Roland Schöny ein Interview mit der Gruppe in Wien – daraus entstand ein Radiobeitrag für Ö1 sowie der Abdruck des Interviews im Katalog „White Cube/Black Box“ der EA GENERALI FOUNDATION.⁹⁰ In besagtem Interview diskutiert Schöny mit den V-Girls über die soeben stattgefundene Performance, ihren Bezug zur Institution und ihre Motivationen für die Auseinandersetzung mit einem Feminismus der 1960er und 1970er. Im Unterschied zu dem publizierten fiktiven Interview der V-Girls in „October“ lassen sie sich hier nicht als Einzelpersonen nennen, jede trägt den Namen „V-Girls“.⁹¹ Es ist folglich unmöglich einzelne Personen auszumachen, wenngleich die vertretenen Positionen der V-Girls in dem Interview mitunter auch widersprüchlich sind und voneinander abweichen. Das Interview wurde, so Schöny, ton-technisch aufgezeichnet und später transkribiert – ursprünglich war es ausschließlich für den Radiobeitrag gedacht, auf Wunsch der V-Girls kam das Transkript aber auch als ihr textlicher Beitrag in den, von der EA Generali Foundation herausgegebenen, Katalog.⁹²

88 Saxenhuber / Wege 1994.

89 Grossman 1994, o. S. Anm.: Zitiert wird zuerst Martha Baer und später Erin Cramer mit dem Zitat aus der Performance „We discuss all aspects of womanhood; to understand everything, we must discuss everything from diapers to orgasms.“

90 Schöny 1996.

91 Die ausschließliche Bezeichnung der Interviewten mit dem Gruppennamen könnte aber auch daran liegen, dass die Transkription nicht von Beginn an geplant war.

92 E-Mail Konversation mit Roland Schöny (Februar 2012).

Eine erste Interpretation der Performance *Daughters of the ReVolution*, die die V-Girls mit anderen Künstler*innen vergleicht und somit in einen größeren Kontext setzt, liefert Isabelle Graw in dem Artikel „Privatsachen. Modelle des Persönlichen im Werk von Mary Kelly, Barbara Kruger und den V-Girls.“, publiziert in „Texte zur Kunst“ im November 1996.⁹³ Sie argumentiert, dass die V-Girls in ihrem Werk eine „Neubestimmung des Persönlichen“⁹⁴ vornehmen. Außerdem betrachtet sie ihre Arbeiten als sowohl formal als auch inhaltlich von feministischer Theorie durchdrungen, genauso wie die der beiden anderen behandelten Künstler*innen.⁹⁵ Der parodistische Charakter der Performance scheint für Isabelle Graw allerdings die Gefahr zu bergen, dass die Inhalte nicht mehr ernst genommen werden.⁹⁶

2000 —

Seit 2000 wurde in drei verschiedenen Publikationen ebenfalls eine Kontextualisierung der Arbeiten der V-Girls vorgenommen. Die erste erschien mit dem Titel „Recovering Women: Feminism and the Representation of Addiction“, verfasst von Melissa Pearl Friedling. Den V-Girls und ihrem Skript *Daughters of the ReVolution* ist ein Unterkapitel gewidmet.⁹⁷ 2009 veranstaltet der KÖLNISCHE KUNSTVEREIN in einer Zusammenarbeit mit dem MUSEUM OF CONTEMPORARY ART in Belgrad die Ausstellung „Lecture Performance“. Sie reihen die V-Girls mit ihrer Arbeit *The Question of Manet's Olympia: Posed and Skirted* ein in den Kontext anderer Künstler*innen und -gruppen, die ebenso den Vortrag als Medium und Form ihrer Performances wählten – das institutionenkritische und parodistische Moment der Arbeit wird darin hervorgehoben.⁹⁸

Als ausführlichste Publikation zu den V-Girls kam 2010 im Rahmen von „Black Sphinx. On the Comedic in Modern Art“ der Text „V-Notes on Parody“ heraus, verfasst von Jessica Chalmers. Das gut 20 Seiten umfassende Essay ist Reflexion und wissenschaftliche Auseinandersetzung zugleich. Chalmers gibt eine Einführung in das Verhältnis zwischen Feminismus und Lachen, bevor sie die Arbeiten der V-Girls umreißt und ihre Strategien aufzeigt. Die V-Girls betrachtet sie als „product of change within feminist art and theory“⁹⁹. Den Hauptteil ihrer Analyse der V-Girls macht auch hier ein eigener Abschnitt zu *Daughters of*

93 Graw 1996, S. 58-71.

94 Ebd., S. 61.

95 Ebd., S. 62.

96 Ebd., S. 68.

97 Friedling 2000, S. 103-109.

98 Wagner 2009, S. 26f.

99 Chalmers 2010, S. 213.

the ReVolution aus – wobei gerade in den Abschnitten davor Verweise und Kommentare zu den früheren Arbeiten nicht fehlen. Der Text ist, da er von einem V-Girl verfasst wurde und somit einige Einblicke in die Arbeit als Gruppe liefern kann, sowohl ergänzende Quelle zu den Performances als auch erläuternde Interpretation der V-Girls.

Erst kürzlich, im Jahr 2011, erschien die Publikation „Social Works“ von Shannon Jackson, worin sie sich in dem Kapitel „Staged Management“ mit performativer Institutionenkritik auseinandersetzt. Die V-Girls kommen darin in Zusammenhang mit Andrea Fraser vor. Jackson beschreibt die künstlerische Praxis der V-Girls und streicht Verbindungen zwischen den Performances von Fraser und jenen der V-Girls hervor. Nachdem sie die Performances der V-Girls in ihrer Gesamtheit behandelt, wird *Daughters of the ReVolution* von ihr gleichermaßen wie die früheren Performances als „Nachäffen institutioneller Konventionen“ verstanden.¹⁰⁰ Ihre Beschreibungen und Argumentationen werden im Abschnitt zu Institutionenkritik noch ausführlicher zu Wort kommen.

Ebenso 2011 erscheint eine kurze Erwähnung der V-Girls in einem Beitrag von Kate Random Love in „Girls! Girls! Girls! In Contemporary Art“.

100 Jackson 2011, S. 120.

II. Parodie

Andrea: "Academia in the Alps"

What is the place of pedagogy? the landscape, or rather the *locus* in the Lacanian sense, of learning? what is the terrain of teaching, the topology or *topos*, as we can say, after Aristotle, of the transference of the *techné* or even of *theoria*? What is the *chora*, as Kristeva writes, of the collage? What, as Foucault has asked, is the field of deployment, of the distributions of *dianoia*? What is the *mis-en-scene* of *savoir*? the *cartouches*, for Derrida, the *cartouches* of *connaissance*? What is the, what is the *Urzene*, *Urzene* writes Freud, what is the *Urzene* of understanding: *Wo Es war soll Ich werden...* But where? Where! Where will I be, where ... what is the, what is the ... [reaches for a glass of water and nervously - a flutter, drinks from it; all of a sudden similar nervous, the others reach for their glasses and drink with her.]¹⁰¹

Es ist verwunderlich, dass dieses Zitat aus *Academia in the Alps* nicht öfter Eingang in Rezensionen und kritische Kommentare zur Performance gefunden hat, schließlich steht es doppelt an zentraler Position: Zum einen mittig im Text der Performance und demnach auch zeitlich bei der Hälfte, zum anderen hat der Beitrag von Andrea den Titel des gesamten Panels bekommen – oder umgekehrt, war titelgebend für das Stück. Ich möchte damit das Kapitel zu Parodie einleiten, da der Absatz paradigmatisch für die Methode der V-Girls gelesen werden kann. Beim ersten Drüberlesen stellen sich folgende Fragen an das Textstück: Eignet sich Andrea die Begriffe der Theoretiker*innen an? Macht sie sich darüber lustig? Was ist der Gestus dahinter – Satire, Ironie, Parodie? Und was erreicht sie damit? Was zuerst wirkt, als ob sie sich Theorie aneignet und diese tatsächlich als Mittel zur Argumentation nützt, liest sich jedoch beim zweiten Mal viel eher als Parodie eines wissenschaftlichen Vortrags: Die Schlüsselbegriffe der Theoretiker*innen sind ent-kontextualisiert, werden wie Stehsätze in den Raum geworfen, nicht zueinander in Bezug gesetzt und dabei eigentlich reduziert – verkürzt auf die Schlagkraft der Begriffe, der Fremdwörter, des Wissens um philosophische Diskurse. In diesem Sinne spielt in dem obigen Zitat also we-

101 *Academia in the Alps* (ms.), S. 108, Anm.: Groß-/Kleinschreibung, Rechtschreibung und Hervorhebungen sowie Kommentar in eckigen Klammern wurden aus dem Originaltext übernommen.

niger eine Aneignung des zitierten Materials eine Rolle als das Einnehmen einer Sprecher*innposition, die sich anmaßen kann auf diese Art und Weise zu referieren.

Im Manuskript der V-Girls sind die Begriffe und Kurzzitate kursiv gesetzt. Dadurch ergibt der Absatz ein bestimmtes Textbild, durchwachsen von kursiv gesetzten Wörtern und Fragezeichen; beides wurde, so meine Vermutung, auch performativ umgesetzt: Veränderung der Tonlage, um die zitierten Begriffe hervorzuheben, sowie eine sprachmelodische Markierung der vielen Fragen im Text sind naheliegend. Das ist auch bereits das erste Indiz für den Bruch, der in dem Absatz enthalten ist und sich gegen Ende hin vergrößert. In der Summe drücken die vielen Fragen und Zitate nicht mehr Theorie-Angeberei aus, sondern Zweifel und Unsicherheit. In den letzten gesprochenen Worten des Beitrags – „But where? Where! Where will I be, where ... what is the, what is the ...“ – wird der Bruch zwischen dem sprechenden Subjekt und den rezierten Begriffen auf die Spitze getrieben: Sie weiß nicht, wo sie sein wird und kann keinen klaren Satz mehr formulieren. Ihre Aussage bleibt bei den Fragewörtern hängen, nunmehr ohne theoretische Begriffe und Zitate, geprägt vom Stottern, von Pausen und Auslassungen.

Die Regieanweisungen in den eckigen Klammern beschreiben die weitere Vorgehensweise auf der Bühne: Andrea beendet den Beitrag indem sie nervös nach dem Wasserglas greift und trinkt, worin es ihr die anderen V-Girls plötzlich gleich tun. Warum? Es scheint, als ob die anderen V-Girls genau die Unsicherheit Andreas nachempfinden können, sie im selben Moment teilen und sie deshalb auf die gleiche Art überbrücken wollen. Entstanden ist die Nervosität Andreas aus dem Freud-Zitat „*Wo Es war soll Ich werden...*“, also in dem Moment wo das „Ich“ erstmals in den Absatz Eingang findet und als Reaktion darauf ganz radikal die Frage nach dem „Wo“, das heißt nach dem eigenen Standpunkt, gestellt wird.

Hierbei wird ein weiteres Merkmal der Methode der V-Girls deutlich: Sie verwenden die Theorie zweifach – da sie sie einerseits brauchen, um den akademischen Gestus zu parodieren, andererseits aber mittels der zitierten Texte und Theoretiker*innen inhaltlich Kritik formulieren. Nicht umsonst ist die Eingangsfrage „Where is the place of pedagogy“ eine Frage nach dem Ort des Lehrens, in weiterer Folge auch nach dem Lernen, dem Wissen und dem Konzept der „Chora“, jenem vor-symbolischen Erfahrungsraum bei Kristeva¹⁰². Es sind nicht irgendwelche Begriffe, es sind keinesfalls x-beliebige Theorien, die hier

102 Um die Vorgänge der Sprachkonstitution zu beschreiben, adaptiert Kristeva Lacans Modell der Ichbildung. In ihrer Weiterführung durchlebt das Subjekt im Spiegelstadium die erste Trennung von der semiotischen Chora, einem allumfassenden, prä-ödpalen Zustand, wo Bedeutung durch primäre Körperfunktionen (oral und anal) und durch die Einheit mit der phallischen Mutter gebildet wird: „The mother's body is therefore what mediates the symbolic law organizing social relations and becomes the ordering principle of the semiotic chora, which is on the path of destruction, aggressivity and death.“ Kristeva 1992, S. 95.

von den V-Girls ins Spiel gebracht werden, es ist vielmehr ein gezieltes Kritisieren des Wissenschaftsbetriebs mit dem ihm eigenen Mitteln. Die von ihnen zitierten Theorien behandeln entweder eine Reflexion des eigenen Standpunkts innerhalb gesellschaftlicher und/oder akademischer Strukturen oder ein Aufdecken und Hinterfragen von Wissenschaftsstrukturen.

Die V-Girls bewegen sich mit *Academia in the Alps* und anderen Texten generell auf dem doppelten Boden der Parodie von Theorie: Sie wird verwendet, um einen bestimmten akademischen Habitus nachzuahmen, sie wird von ihnen rezipiert, verstanden, wieder erwähnt und sie wird an Stellen platziert, wo mittels der zitierten Theorie eine spezifische Kritik geäußert werden kann; zum Beispiel aus feministischer und/oder institutionskritischer Perspektive, wie im nächsten Kapitel herausgearbeitet wird. Alle Texte und Performances der V-Girls verwenden Parodie, um zu kritisieren, um Alternativen und Auswege aufzuzeigen und letztlich auch, um sich den parodierten Gegenstand zu eigen zu machen. Welche Funktionen und welche Ambivalenzen damit einhergehen, soll auf den kommenden Seiten dargelegt werden.

1. Linda Hutcheons „A Theory of Parody“

1.1 Einführung

Zur Definition von „Parodie“ möchte ich in erster Linie Texte Linda Hutcheons bemühen, da sie sich am eingehendsten zur Zeit der V-Girls-Performances mit den Formen von Parodie ab den 1980ern auseinandergesetzt hat. Darüber hinaus werden ergänzend ein paar Stellen von Philip Auslander herangezogen, ebenso als Beispiele für die Theoriebildung der 1980er und 1990er. Bei der Textauswahl war ausschlaggebend, dass der theoretische Diskurs der 1980er-1990er Jahre zum Thema Parodie den V-Girls bekannt war, von ihnen aufgegriffen und verarbeitet wurde. Als später publizierte Referenzen kommen noch die Dissertation von Jessica Chalmers sowie ihr Text „V-Notes on Parody“ hinzu.

Linda Hutcheons Publikation „A Theory of Parody“ kam 1985 heraus – im Jahr zuvor erschien auch ein Text von ihr in einem Sammelband anlässlich eines 1981 stattgefundenen

Kolloquiums zu Parodie unter dem Titel „Authorized Transgressions: The Paradox of Parody“.¹⁰³ Ihre Theorien waren in der Zeit rund um die Gründung der V-Girls stark im theoretischen Diskurs um Postmoderne, Kunst und Literatur vertreten – was nicht nur die rasche Abfolge an Publikationen zu den Themen „Parodie“ und „Postmoderne“ von Hutcheon zwischen 1984 und 1989 zeigt, sondern auch der Kommentar von Jessica Chalmers dazu:

The V-Girls were in this category of the young who, in the early and mid-1980's, took it upon themselves to further the feminist cause from the rather precarious, mock-presumptuous roost of parody. Defended in theory by Linda Hutcheon and Phil Auslander, parody was the mood of our generation, on a par with the pared-down comic sobriety of the music called "new wave".¹⁰⁴

Parodie nimmt, schreibt Linda Hutcheon 1985, in den Kunstformen des 20. Jahrhunderts stetig zu – und wurde von Theorie und Kritik dennoch oft als „parasitic and derivative“ bezeichnet.¹⁰⁵ Diese negativen Konnotationen möchte Hutcheon revidieren, indem sie über Beispiele aus bildender Kunst, Musik und Literatur zu einer neuen, umfassenderen Definition von Parodie kommt.¹⁰⁶ Ihr zufolge ist es gerade die zunehmende Selbstreflexion, die parodistische Züge trägt – wodurch sogar neue künstlerische Prozesse entstehen können:

The auto-reflexivity of modern art forms often takes the form of parody and, when it does so, it provides a new model for artistic process.¹⁰⁷

Das Feld, das Linda Hutcheon zu Beginn als „zur Parodie gehörig“ umreißt, ist breit: Von Ironie, über Spiel, zu Lächerlichkeit und ernster Kritik kann alles dabei sein. Auch auf der Ebene der Kunstformen, die sie behandelt, schließt sie nichts aus, sondern zeigt durch die unterschiedlichen Verweise, dass ein breit gespannter Bogen sogar hilfreich ist, um strukturell die Formen von Parodie zu erfassen.

Hutcheon gibt in ihrem Buch der Parodie den Status einer eigenen Form. Beziehungsweise: Parodie wird bei ihr nahezu ausschließlich als Substantiv gebraucht und nicht adjektivisch. Sie ist somit nicht nur „Anhängsel“, nicht nur Stil oder Mittel, sondern ein eigener, spezifischer Ausdruck, eine selbstständige Form. Den Wechselwirkungen mit Ironie, Satire, Lächerlichem usw. geht Hutcheon jeweils nach – stellt fest, dass sich diese mit der Form „Parodie“ überschneiden – und zwar so, dass Ironie, Satire, Lächerliches Züge der Parodie

103 Hutcheon 1984 und Hutcheon 1985.

104 Chalmers 2010, S. 205.

105 Hutcheon 1985, S. 3.

106 Ebd., S. 4.

107 Ebd., S. 5.

tragen können und umgekehrt die Parodie ironisch, satirisch, lächerlich, zitierend etc. sein kann, es aber nicht muss.¹⁰⁸

Ein Hauptmerkmal, vielleicht sogar die klarste und eindeutigste Eigenschaft von Parodie, ist „kritische Distanz“ – Hutcheon fokussiert gleich eingangs bei ihrer ersten Begriffsdefinition darauf:

Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity.¹⁰⁹

Der „critical distance“, die in Parodie immer enthalten ist, fügt Linda Hutcheon wenig später noch die Charakteristika „extended repetition“, „ironic playing“ und „frank acknowledgement (by incorporation)“ hinzu.¹¹⁰ Um diesen Arbeitsbegriff der Parodie von Linda Hutcheon noch weiter zu definieren, insbesondere mit Blick auf die Performances der V-Girls, möchte ich zunächst ihre Abgrenzung zwischen Parodie und Ironie heranziehen.

1.2 Parodie – Ironie

Wodurch macht sich Parodie eigentlich bemerkbar? Laut Linda Hutcheon ist es – bei modernen Formen der Parodie – die Ironie, die die kritische, oft ambivalente Haltung zum parodierten Text bzw. Werk ausdrückt:

A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony.¹¹¹

Ironie ist hier also zur Parodie adjektivisch gebraucht: als Strategie, als Charakteristikum von moderner Parodie, als Kennzeichen/Markierung einer Kompliz*innenschaft zwischen dem parodierenden Subjekt und den Rezipient*innen. Wichtig ist an dieser Stelle aber zu betonen, dass moderne Formen von Parodie laut Hutcheon nicht einen Text bzw. Gegenstand besser wegkommen lassen als den anderen (den parodierten): Der Fokus des „revising, replaying, inverting, and 'trans-contextualizing“¹¹² liegt immer auf der Differenz, die dadurch erzeugt wird, und nicht auf dem neuen Produkt.¹¹³

108 Vgl.: Hutcheon 1985 Kapitel 3, insbesondere S. 62-64.

109 Hutcheon 1985, S. 6.

110 Ebd., S. 7f.

111 Ebd., S. 32.

112 Ebd., S. 11.

113 Ebd., S. 31.

Und genau deswegen führen alle unterschiedlichen Formen von Ironie, die in Verbindung mit Parodie vom Spielerischen bis zum Destruktiven reichen, nicht (nur) zum Lachen, sondern zu einer Einbindung der Rezipient*innen:

The pleasure of parody's irony comes not from humor in particular but from the degree of engagement of the reader in the intertextual 'bouncing' between complicity and distance.¹¹⁴

Demnach definiert Linda Hutcheon bei dem Verhältnis zwischen Parodie und Ironie eigentlich gar keine Abgrenzung, sondern versucht vielmehr die wechselwirkende Verbindung zwischen den beiden aufzuzeigen. Die Performances und Texte der V-Girls werden zeigen, dass diese Verknüpfung von Parodie mit einem ironischen Gestus genau zu der kritischen Distanz führt – allerdings mit der Gefahr, nicht mehr ernst genommen zu werden.¹¹⁵

Diesbezüglich lohnt sich ein Blick auf die von Hutcheon vorgenommene Trennung zwischen Parodie und dem Lächerlichen, der Karikatur, dem Spott. Die erste von ihr klar umrissene Unterscheidung ist:

Both burlesque and travesty do necessarily involve ridicule, however; parody does not.¹¹⁶

„Ridicule“, der Spott bzw. das Lächerliche, ist es also, was Parodie von dem bloßen Karikieren trennen kann. Allerdings scheint es mir, gerade vor der Hintergrund der Performances der V-Girls, nicht leicht, hier zu einer klaren Definition beziehungsweise Unterscheidung zu finden. Aus dem Blickwinkel von „Ridicule“ kann Parodie als Mittel zum Zweck betrachtet werden – für eine klarere Fassung von „Parodie“ als Form auf der anderen Seite greift das aber noch zu kurz.

In ihrem dritten Kapitel widmet sich Linda Hutcheon schließlich dieser Fragestellung und differenziert dabei unter anderem das Feld zwischen Ironie und Parodie weiter aus. Parodien, gerade moderne Formen, brauchen den Spott oder das Lächerliche nicht unbedingt: Hutcheon argumentiert, dass Ironie und Lachen nicht auf Kosten des parodierten Gegenstands gehen, sie schreibt „[...] many parodies today do not ridicule the backgrounded texts but use them as standards by which to place the contemporary under scrutiny.“¹¹⁷

Es ist also der ausforschende Blick („scrutiny“) und die daran anknüpfende kritisch-distanzierte Haltung, die Hutcheon wieder zum Hauptmerkmal von zeitgenössischen Parodien erklärt.

114 Hutcheon 1985, S. 32.

115 Vgl. Light 1990 o. S. und Graw 1996, S. 68.

116 Hutcheon 1985, S. 40.

117 Ebd., S. 57.

Nach der Begriffsklärung und einer kurzen Vertiefung in das Feld Parodie-Ironie sollen noch zwei weitere Punkte aus „A Theory of Parody“ angesprochen werden: Ich möchte mittels Hutcheons Unterscheidung zwischen Parodie und Anspielung erfragen, welche Rolle „Aneignung“ im parodistischen Verfahren bei den V-Girls spielen kann. Darüber hinaus ist mir die Bedeutung des Kontexts, das heißt des Referenzrahmens für das Decodieren des parodistischen Verfahrens, wichtig, worauf ich in einem zweiten Schritt zu Sprechen kommen möchte.

1.3 „Frank Acknowledgment“ und „Appropriation“

Wie schon beim Thema Theorie angesprochen: Die Aneignung von Theorie und Wissenschaft passiert bei den V-Girls doppelt; einmal, indem sie sie als Inhalte in den Performances wiedergeben, und einmal als Habitus. Inwiefern kann dabei aber ihr Zitieren und ihre Aneignung auch als Ausdruck von Affirmation betrachtet werden?

Zwei Unterscheidungen von Linda Hutcheon definieren Parodie im Gegensatz zum bloßen Zitieren und Nachahmen: Als Abgrenzung zu „quotation“ bringt sie die, schon eingangs erwähnte, „critical distance“ – Parodie als Form positioniert sich demnach immer auch kritisch zum parodierten Gegenstand, das heißt nicht bloß affirmierend, jedoch auch nicht notwendigerweise negativ. Darüber hinaus ist Parodie durch einen Genrewechsel von einer reinen Nachahmung des Stils (Pastiche) zu differenzieren.¹¹⁸ Bei den Performances der V-Girls passiert der Genrewechsel sogar auf unterschiedlichen Ebenen: Einerseits transportieren sie die Theorie vom schriftlichen Text in ihre „Vorträge“, andererseits sind ihre Performances, so sehr sie auch den Anschein erwecken möchten (etwa indem sie auf dem Programm der MLA-Konferenz als Beitrag gelistet wurden¹¹⁹), keine wissenschaftliche Podiumsdiskussionen, sondern eine künstlerisch-performative Auseinandersetzung. Auf der inhaltlichen Ebene wird das Genre vom wissenschaftlichen Text zur Podiumsdiskussion gewechselt – auf der performativen Ebene wird aus dem Genre „Podiumsdiskussion“ nun eine künstlerische Performance gemacht.

118 Hutcheon 1985, S. 38.

119 Modern Language Association 1990, S. 1356, Anm.: Die V-Girls wurden unter „Comparative Literature – General“ gelistet, zwischen den folgenden Beiträgen: „Gender, Politics, and Literature“ und „Transatlantic Encounters: Iberia, England, and France in the World.“

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Aneignung wohl immer auch Teil von Parodie ist – was umgekehrt jedoch nicht zwingend der Fall ist. Trotzdem besteht zwischen dem parodierten Gegenstand¹²⁰ und der Parodie sowie dem parodierenden Subjekt ein noch genauer zu bestimmendes Verhältnis. Es handelt sich nämlich nicht um ein einseitiges „Ausnutzen“:

What is important to keep in mind here, however, is that parody [...] is never the mode of parasitic symbiosis. On the formal level, it is always a paradoxical structure of contrasting synthesis, a kind of differential dependence of one text upon another.¹²¹

In Bezug auf die Praxis der V-Girls möchte ich deshalb am Beispiel feministischer, dekonstruktivistischer Theorie folgende Vermutung anstellen: Die V-Girls zitieren bestimmte Theoretiker*innen innerhalb der Parodie einer Podiumsdiskussion. Wenn wir die Form „Parodie“ auf alle Teile der Podiumsdiskussion beziehen, lässt sich also feststellen, dass feministische, dekonstruktivistische Theorie seitens der V-Girls parodiert wird. Zugleich – als Synthese von „paradoxical“, „contrasting“ und „differential dependence“ – werden einige Thesen dieser zitierten Theorien performt, beziehungsweise wird deren subversiver Gehalt von den V-Girls „ausprobiert“. ¹²² Ergibt sich aus dieser zweifachen Struktur der Form von Parodie bei den V-Girls womöglich eine Form von anerkennender Aneignung?

Linda Hutcheon schreibt 1985 noch, dass Parodie eben nicht als „mode of parasitic symbiosis“ aufgefasst werden soll – und meint damit, dass Parodie den parodierten Gegenstand nicht ausnützt. In Bezug auf „Appropriation“ konstatiert Isabelle Graw 2004 ein umgekehrtes Verhältnis: Das Subjekt werde von dem Material durch den Akt der Aneignung quasi „befallen“ – folglich verhält sich die Dynamik des Materials parasitär zum Subjekt.¹²³

Auch wenn es hier um zwei theoretische Überlegungen aus verschiedenen Kontexten handelt, der Prozess der Aneignung ist strukturell bei Parodie und Appropriation Art ein ähnlicher; den Gedankengang von Isabelle Graw zu ihrer Dynamik und Wechselwirkung möchte ich aufgreifen und in weiterer Folge bei dem Interpretationsteil des Kapitels auf die V-Girls anwenden.

120 Auch im Sinne von Akt, Habitus, Text, usw.

121 Hutcheon 1985, S. 61.

122 Als Beispiel möchte ich kurz folgende Strategien nennen, die unter anderem im kommenden Kapitel behandelt werden: Das „Persönliche“ wird in eine wissenschaftliche „Diskussion“ hinein reklamiert, Unterbrechungen und Differenzen innerhalb der Gruppe werden in der Öffentlichkeit der Performance zugelassen, wozu Verunsicherungen des Publikums sowie eine Vermischung von Fakten und Fiktivem beitragen.

123 Graw 2004, S. 54.

Der Begriff „Aneignung“ selbst wird im zeitgenössisch-kunsthistorischen Kontext weniger für Parodie als für „Appropriation Art“ verwendet – aus dieser Verwendung wird vielleicht auch klarer, dass die Haltung der Subjekte, die sich Gegenstände aneignen, keineswegs „neutral“ oder „interesselos“ gegenüber dem Angeeigneten sein kann.

So schreibt etwa Isabelle Graw in ihrem Text „Dedication replacing Appropriation: Fascination, Subversion, and Dispossession in Appropriation Art“, dass das Objekt die Künstler*innen, die es sich aneignen, quasi infiziert¹²⁴ – ihre propagierte Definition von „Appropriation“ ist eine, die die Dynamiken zwischen dem Material und den Künstler*innen beinhaltet. Wobei sie sehr wohl „Institution“ als mögliches Material für Aneignung fasst und somit – am Beispiel des institutionenkritisch arbeitenden Michael Asher angeführt – Institutionenkritik als möglichen Teil von Appropriation-Art behandelt.¹²⁵

Gerade in den 1980er Jahren, zeitgleich mit dem Aufkommen postmoderner Theorien, macht Graw einen Umbruch in der Form von künstlerischer Aneignung fest: Sie ist nicht mehr Prämisse für künstlerisches Schaffen per se, sondern wird als Akt mit grundlegender, subversiver Kraft verstanden.¹²⁶ Als Problem stellt sie deshalb fest:

The central problem of the prevailing understanding of artistic appropriation can be seen precisely in the fact that an instrumental relationship between the appropriating artist and his or her visual material, was, and is, assumed.¹²⁷

Im Sinne eines dynamischen Verhältnisses ist es auch mit Graws Verständnis nicht auszuschließen, dass Künstler*innen angeeignetes Material als Instrumentarium verwenden, jedoch werden sie davon gleichsam selbst auch verändert. Der Einsatz, der zu leisten ist, um mittels Aneignung subversiv zu sein, ist also das Selbst sowie die Unsicherheit, wie sich die Aneignung darauf auswirkt:

Whereas abstract and schematic subversion theory declared the artist to be the only agent of subversion and paid no heed to the tension resulting from the appropriated material, here appropriation becomes a process in which the artistic subject bargains with something that has unpredicted consequences.¹²⁸

In puncto dieser Dynamik zwischen dem angeeigneten Material und den Künstler*innen als auch in puncto des unsicheren Ausgangs kontrastiert der Artikel Isabelle Graws die

124 Graw 2004, S. 54.

125 Ebd.

126 Ebd., S. 48f.

127 Ebd., S. 52.

128 Ebd., S. 54.

Parodie-Theorie von Linda Hutcheon. Bei der Interpretation der V-Girls möchte ich aber beide Seiten miteinbeziehen – die Frage, was das angeeignete Material mit den V-Girls macht und welche Dynamiken es los tritt, soll sowohl im letzten Teil dieses Kapitels als auch in den zwei folgenden behandelt werden.

Noch kurz zurück zum Begriff „anerkenkende Aneignung“: Nach Hutcheon führt Parodie zu einer Verdoppelung des parodierten Gegenstands und zugleich zur Abspaltung davon, zu einer wahrnehmbaren Unterscheidung zwischen den Texten sowie zwischen dem Text und „Welt“, also dem Kontext.¹²⁹ Beides, sowohl die Verdoppelung vom als auch die Abgrenzung zum Text, muss auch als Bezugnahme betrachtet werden – durch die Wiederholung in der Parodie („critical repetition“) wird dem parodierten Text ein besonderer, oft auch positiver Stellenwert zugeschrieben. Bei den V-Girls überwiegt meines Erachtens nach der Part des „textual doubling (which unifies and reconciles)“¹³⁰, und zwar insbesondere dort, wo sie sich auf feministische, poststrukturalistische Theorien beziehen. Dieser Überlegung möchte ich sowohl anschließend im Interpretationsteil als auch im Kapitel zu feministischer Theorie und Kunst weiter folgen.

1.4 „Is parody in the eye of the beholder?“¹³¹

Wie Linda Hutcheon schreibt, kann Parodie nicht „trans-historisch“ bestimmt und definiert werden, da sich die Form „Parodie“ mit dem jeweiligen Kontext verändert, beziehungsweise geschichtlich betrachtet unterschiedlich verstanden wurde. Gleiches gilt auch für das Verstehen der Parodie selbst: Ohne den parodierten Text zu (er)kennen, ist es nicht möglich, das Wechselspiel von „Verdoppelung“ und „Abgrenzung“ wahrzunehmen. Der Vorgang der „Trans-Kontextualisierung“¹³² ist der von Hutcheon eingegrenzten Form Parodie immanent, muss aber seitens der Rezipient*innen in umgekehrter Richtung nachvollzogen werden – um die Parodie als solche zu verstehen und um die Inhalte und Kritik, die dadurch vermittelt werden, zu bemerken.

In den Performances der V-Girls sind es im Wesentlichen Texte und Autor*innen folgender Theorierichtungen, die rezipiert und parodiert werden: Poststrukturalismus, Literaturtheorie, feministische Theorie, Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte. Darüber hinaus,

129 Hutcheon 1985, S. 101f.

130 Ebd., S. 101.

131 Ebd., S. 84.

132 Ebd., S. 11.

auf der Ebene des Habitus, sind es bestimmte akademische Verhaltensweisen, die imitiert und damit auch parodiert werden. In *Daughters of the ReVolution* wird am deutlichsten klar, dass sie sich auch in ihrem Verhalten an feministischer Theorie und Praxis orientieren; in diesem Falle etwa an Praktiken und Texten der Zweiten Frauenbewegung in den USA. In den früheren Performances sind es, wie ich zeigen möchte, gerade jene rezipierten poststrukturalistischen, feministischen Theorien, die performativ von den V-Girls umzusetzen versucht werden.¹³³

Eine der möglichen negativen Konsequenzen eines parodistischen Verfahrens ist, dass das Publikum die gesamte Arbeit nicht-versteht bzw. miss-versteht:

We have seen that, if readers miss a parodic allusion, they will merely read the text like any other: the pragmatic ethos would be neutralized by the refusal or inability to share the necessary mutual code that would permit the phenomenon to come into being.¹³⁴

Daraus folgert Hutcheon, dass Parodie strukturell abhängt von „the coincidence [im Sinne von „Zusammentreffen“, Anm. E.H.], at the level of strategy, of decoding (recognition and interpretation) and encoding.“¹³⁵ In Bezug auf die V-Girls handelt es sich dabei zum einen um die bereits erwähnten von ihnen parodierten Theorien, zum anderen aber auch auf der Meta-Ebene um kunsttheoretische Diskurse und Debatten der 1980er und 1990er. Anschließend an die Besprechung von „A Theory of Parody“ ist zu hinterfragen, ob die V-Girls sich an irgendeiner Stelle reflektierend auf die Form Parodie beziehen.¹³⁶ Darüber hinaus wird durch ihr Zitieren und Performen von feministischer Theorie klar, dass sie sich die Frage stellen, wie feministische Kunst konstituiert sein kann und welche Ziele sie anstrebt. Das Kritisieren von Institutionen, von institutionalisierten Praktiken ist ohne Zweifel eine Wirkung ihrer Performances und Publikationen. Auf welche Art und Weise möchte ich im letzten Kapitel untersuchen.

133 Da die Referenzen und Verweise in den Performance-Skripten zahlreich aufscheinen – nie als Paratext in Form von Fußnoten, sondern im Haupttext, der von den V-Girls vorgetragen wurde – wird es auch im weiteren Verlauf der Arbeit nicht möglich sein, ihnen allen zu folgen. In ihrer Summe würden all die Recherchen den Rahmen sprengen. Deshalb werden in diesem wie auch in den folgenden Kapiteln jeweils einige Beispiele herausgegriffen, die ihrerseits einen Eindruck vermitteln, mit welchen Theorien, Methoden und Strategien die V-Girls gearbeitet haben. Die Interpretation der zitierten Passagen aus ihren Skripten und publizierten Texten kann somit nur partiell für ihr gesamtes Schaffen stehen – es bleibt einiges an Material übrig, das entweder im Rahmen der Arbeit nicht ins Detail ergründet werden konnte oder aber für mich, rund 25 Jahre nach der ersten V-Girls-Performance und in Europa lebend, nicht nachvollziehbar blieb. Nicht zuletzt liegt das an den vielen Anspielungen auf zeitgenössische Debatten und auf Populärkultur.

134 Hutcheon 1985, S. 94.

135 Ebd., S. 34.

136 Es ist dokumentiert, dass die V-Girls die Theorien Hutcheons rezipierten: Chalmers 2010, S. 205.

1.5 Wie verhält sich Parodie zur Satire?

Eine letzte wichtige Unterscheidung von Linda Hutcheon habe ich bisher außen vor gelassen: Das Verhältnis zwischen Parodie und Satire. Immer wieder wird Satire als weitere Form, die von Parodie abzugrenzen ist, von ihr ins Spiel gebracht – insbesondere dann, wenn es um das „Ziel“ der Form Parodie geht. Wie sie in Kapitel 2 und 3 von „A Theory of Parody“ ausführt, ist der Zusammenhang von Parodie und Satire komplex, aber nicht untrennbar – eng verknüpft mit ihrer Verwendung von Ironie. Sie argumentiert in erster Linie, dass Satire „extramural (social, moral) [is] in its ameliorative aim to hold up to ridicule the vices and follies of mankind, with an eye to their correction“, ¹³⁷ also über das Feld ihrer Anspielung hinausreicht, mit dem Bestreben etwas, das „außerhalb“ davon ist, zurecht zu rücken. Das Ziel von Parodie ist ihrzufolge hingegen „intramural“ angesetzt, da der Fokus stets auf anderen diskursiven Texten liegt. ¹³⁸ Weiters schreibt sie, dass die kritische Distanz, die sowohl Parodie als auch Satire verwenden, bei letzterer generell zu einer negativen Behauptung führe – was, wie bereits herausgearbeitet, auf ihre Definition von Parodie nicht notwendigerweise zutrifft. ¹³⁹

Stattdessen ist es die Interaktion zwischen Parodie und Satire, die „Welt“ ¹⁴⁰ hineinbringen:

Satire is certainly one of the ways of bringing the "world" into art, and parodic satire and satiric parody enable parody too to be "wordly", in a very obvious way. ¹⁴¹

Die beiden Formen sind also überlappend zu denken, was sich am aufschlussreichsten mit einer Grafik von Linda Hutcheon visualisieren lässt (Abb. 7). Der Kreis in der Mitte, bezeichnet als „mocking ethos“, entstand aus ihren Überlegungen zur Verwendung der Ironie bei Parodie und Satire, links und rechts unterscheidet sie die beiden Formen, sowie die ihnen zugeordneten Reaktionen (von respektvoll bis verhöhrend).

Hutcheon stellt sich bei der Beschreibung der Grafik die Frage, ob es einen Moment geben kann, in dem sich Satire und Parodie derart überschneiden und vereinen, dass sie keine ihrer Eigenschaften dabei ausschließen. Sie folgert: „This would be the moment of potentially maximal subversion – in both aesthetic and social terms.“ ¹⁴²

137 Hutcheon 1985, S. 43.

138 Ebd.

139 Ebd., S. 44.

140 Der Begriff „Welt“ wird von Hutcheon in ihren Ausführungen unter Anführungszeichen gesetzt. Ich interpretiere die Verwendung analog zu Bourdieu: Als „Sozialer Raum“, beziehungsweise als „Feld der Macht“. Vgl.: Grafik „Das Feld der Kunst im Feld der Macht und im sozialen Raum“ (Abb. 8).

141 Ebd., S. 104.

142 Ebd., S. 63.

Die von ihr gebrachten Beispiele, die genau diese Verflechtung von Parodie und Satire schaffen, sind keineswegs zahlreich. Trotzdem möchte ich zum Thema machen, ob nicht die V-Girls versuchten, eben jene Überschneidung zu leisten. Schließlich handelt es sich sowohl bei „Feministischer Kunst“ als auch bei „Institutionskritik“ um Debatten, die nicht nur innerhalb des Kunst-Feldes geführt wurden, sondern bewusst darüber hinauszureichen anstreb(t)en. Der soziale, moralische Impetus einer künstlerisch-feministischen oder künstlerisch-institutionenkritischen Arbeit ist davon gekennzeichnet, bestehende Strukturen in Frage zu stellen und verändern zu wollen.

2. Parodie als Poetics / Politics der Postmoderne?

Man spielt Das Ende der Geschichte oder Die Postmoderne, die reinste Parodie, dieses Spiel, man nimmt es nicht ernst und gerade deshalb erreicht es immer sein Ziel.
Luisa Valenzuela¹⁴³

Da sich die parodistischen Methoden und Strategien der V-Girls leicht im Lichte postmoderner Theorien verstehen und genauer bestimmen lassen, möchte ich nun einen knappen Einblick dazu geben. Ist es wirklich „nur Spiel“, das gerade durch eine ihm entgegengebrachte unernste Haltung, sein Ziel erreicht, wie Luisa Valenzuela in der Erzählung „4 Prinzen 4“ schreibt? Was sind die Ziele und Verfahren der Postmoderne, hier insbesondere von postmoderner Performance-Kunst? Und welche Bedeutung kommt darin der Parodie zu?

Linda Hutcheon hat bereits kurz nach „A Theory of Parody“ eine umfangreichere Auseinandersetzung mit dem Phänomen Postmoderne publiziert mit dem Titel „A Poetics of Postmodernism“. Sie verfährt dabei allerdings weniger theoriebildend als beschreibend: Beispiele aus allen Bereichen der Kunst und Kulturproduktion finden Eingang und zeigen so ein vom Ansatz her pluralistisches Gesamtbild auf. Dennoch finden sich einige klare Thesen, die Hutcheon aus den Analysen und Beschreibungen zieht und die ich in weiterer Folge kurz zusammenfassen möchte.

¹⁴³ In: Valenzuela, Luisa: Feuer am Wort. Erzählungen. Drava Verlag, Wien 2008, S. 43.

2.1 Es gibt kein Außerhalb – Kritik kann nur von innen formuliert werden.

Hutcheon konstatiert schon in der Einleitung, dass sich postmoderne Werke wissentlich auf einen Widerspruch einlassen, indem sie die Konventionen des Diskurses zugleich beneützen und missbrauchen.¹⁴⁴ Sie schreibt damit der Postmodernen Kunst bereits die Reflexion über die eigene Verankerung innerhalb des Diskurses zu:

It knows it cannot escape implication in the economic (late capitalist) and ideological (liberal humanist) dominants of its time. There is no outside. All it can do is question from within.¹⁴⁵

Als systemkritisch bezeichnet sie das Bestreben der Postmoderne, die Bedingungen für den bedeutungsgebenden Prozess („signifying process“) offenzulegen.¹⁴⁶ Dabei gibt es ihr zufolge keinen qualitativen Unterschied zwischen Theorie und Kunst: Beides kann als „signifying process“ verstanden werden und hat auf dieser Ebene wohl auch ein ähnliches Vermögen, zu analysieren und Kritik zu üben.¹⁴⁷

Auf die Frage, was es eigentlich ist, das von der Postmoderne „herausgefordert“ wird, antwortet Hutcheon an erster Stelle mit „Institutionen“. Der Begriff ist bei ihr weit gefasst; Medien, Universität, Museum, Theater etc. – alle kommen unter den „ausforschenden Blick“ der Postmoderne. Die Verbindung zu Institutionenkritik liegt hier nahe und wird auch von Hutcheon mit einem Verweis auf Michael Asher erwähnt.¹⁴⁸ Insbesondere einige Texte Andrea Frasers arbeiten mit dem gleichen Verständnis von postmoderner Kritik und schärfen damit den Fokus von Institutionenkritik:

So if there is no outside for us, it is not because the institution is perfectly in a closed, or exists as an apparatus in a "totally administered society", or has grown all-encompassing in size and scope. It is because the institution is inside of us, and we can't get outside ourselves.¹⁴⁹

Nachdem „Institutionenkritik“ noch im dritten Kapitel behandelt werden kann, wird hier nur darauf verwiesen. Es bleibt hervorzuheben, dass sich gerade im Verhältnis „innerhalb-außerhalb“ eine Verschränkung von Theorien mit Postmoderne und Institutionenkritik aufmacht, die von den V-Girls aufgegriffen wurde.

144 Hutcheon 2004, S. xiii.

145 Ebd.

146 Ebd., S. 13.

147 Ebd., S. 21.

148 Ebd., S. 9.

149 Fraser 2006, S. 131.

2.2 Die Postmoderne stellt Fragen, keine Antworten.

Eine weitere, für die Interpretation der V-Girls-Performances relevante Schlussfolgerung Linda Hutcheons ist, dass postmoderne Werke das Ziel haben, Fragen zu stellen, zu problematisieren, und nicht etwa fertige Antworten zu geben: „It [postmodern art] tries to problematize and, thereby, to make us question. But it does not offer answers.“¹⁵⁰ Sie argumentiert, dass Postmoderne Kunst anti-totalitär sei und deshalb gar keine „Antworten“ geben könne, ohne ihre „anti-totalizing ideology“ zu verraten.¹⁵¹ Weiters sei postmoderner Kunst inhärent, dass es bereits ideologisch ist, dem Hinterfragen einen Wert zuzuschreiben:

To claim that questioning is a value in itself is ideological: it is done in the name of its own power investment in institutional and intellectual exchanges withing academic and critical discourse.¹⁵²

Hier macht sich also ein Widerspruch auf zwischen einer anti-totalitären Ideologie und dem Erkennen, dass selbst diese Haltung und das permanente Hinterfragen wieder zu einer Ideologie führt. Da das Hinterfragen der Strukturen eine große Rolle spielt, wird bei den Performances der V-Girls auch dieser Widerspruch immer wieder thematisiert; zumindest wird das eigene „power investment“ im akademischen Feld ihrer Aktivitäten nicht verschleiert, sondern mittels der Parodie des Habitus offen gelegt.

Gleichwohl möchte ich an diesem Punkt anmerken, dass das alleinige Stellen von Fragen nicht per se weit genug greifen kann, um Kritik zu üben. Es ist stets relevant, welche Fragen wonach gestellt werden und ob diese sich nur oberflächlich nach dem „Wie“ richten, oder auch tiefergehende Gründe, etwa „warum“ die gesellschaftlichen Strukturen so funktionieren, ansprechen. Schließlich hat Hutcheon in „A Theory of Parody“ ebenso festgestellt, dass (post)moderne, parodistische Verfahren auch konservative, strukturerhaltende Auswirkungen haben können.¹⁵³ Und auch in ihrer Formulierung „it tries to problematize“¹⁵⁴, wird ausgedrückt, dass dies nicht unbedingt gelingen muss. Im Sinne einer „kritischen Distanz“ ist es deshalb auch eine Motivation der vorliegenden Arbeit, zu überlegen, ob ein postmodernes Problematisieren der Strukturen, so es sich als vorhanden herausstellt, in den Performances der V-Girls „funktioniert“ – also ob jene Kritik fassbar

150 Hutcheon 2004, S. 231.

151 Ebd.

152 Ebd., S. 224.

153 Hutcheon 1985, S. 76f.

154 Hutcheon 2004, S. 231.

ist. Der eigene Standpunkt – gute 15 Jahre nach der letzten Performance der V-Girls, im europäischen, akademischen Kontext situiert – ist dabei sowohl als Einschränkung (zeitlich und räumlich) als auch als mögliche notwendige Voraussetzung (Wissen zu den Diskursen und Theorien, die die V-Girls zitieren) zu verstehen.

In einer späteren Publikation von Linda Hutcheon mit dem Titel „The Politics of Postmodernism“¹⁵⁵ wird ein Teil dieser Argumentation in Bezug auf Feminismus gebracht. Sie schreibt, dass postmoderne Strategien – inklusive Parodie – vom Feminismus verwendet werden. Allerdings differieren Postmoderne und Feminismus in dem Anspruch, etwas am gegenwärtigen System verändern zu wollen.¹⁵⁶ Hutcheon unterscheidet Postmoderne von feministischer Politik folgendermaßen:

Postmodernism manipulates, but does not transform signification; it disperses but does not (re)construct the structures of subjectivity. Feminism must. Feminist artists may use postmodern strategies of parodic inscription and subversion in order to initiate the deconstructive first step but they do not stop here.¹⁵⁷

Demnach werden die Fragen nach dem „Warum“, nach den Hintergründen und Motivationen der V-Girls insbesondere noch im nächsten Kapitel zu Feminismus und Institutionenkritik aufgegriffen. Vorab aber noch einmal zur Parodie als besonders bevorzugte Ausdrucksform postmoderner Kunst.

2.3 Parodie als „Lieblingsform“ der Postmoderne

In puncto Parodie und Postmoderne bezieht sich Hutcheon zu einem Teil auf ihre Erkenntnisse aus „A Theory of Parody“, fügt ihnen aber hinzu, dass die Parodie als künstlerische Form es erlaube „to speak to a discourse from *within* it, but without being totally recuperated by it“ [Hervorhebung im Original].¹⁵⁸

Sie vermutet, dass Parodie als Form von postmoderner Kunst bevorzugt herangezogen wird, um selbstreflexiv zu arbeiten. Darüber hinaus stellt sie aber auch fest – hier ergänzt sie ihre frühere Studie zur Parodie –, dass die paradoxe Eingliederung von Vergangenen in gegenwärtige Strukturen besonders gut auf den ideologischen Kontext verweisen kann. Dieses postmoderne „Verweisen“ der Parodie geschieht in ihrer Beschreibung auf zwei

155 Die Erstauflage ist aus dem Jahr 1989, ich greife allerdings auf einen Nachdruck zurück.

156 Hutcheon 2005, S. 145.

157 Ebd., S. 163.

158 Hutcheon 2004, S. 35.

Arten, die auch bei einem Blick auf die V-Girls präsent sind: „obviously“ und „didactically“.¹⁵⁹

Somit ist Parodie eine Form, die insbesondere von postmoderner Kunst herangezogen wird, um etwas sichtbar zu machen und etwas zu lehren – beides war bereits in dem eingangs angeführten Zitat *Academia in the Alps* thematisiert und schließt folglich wieder den Kreis zu den V-Girls.

2.4 Der politische Anspruch postmoderner Performance-Kunst

Philip Auslander hat 1987 einen stark rezipierten Text mit dem Titel „Toward a Concept of the Political in Postmodern Theatre“ veröffentlicht, in dem er sich mit dem subversiven, kritischen Potential zeitgenössischen Theaters und Performances auseinandersetzt.¹⁶⁰ Als Beispiel zieht er „L.S.D. (...JUST THE HIGH POINTS...)“ der Wooster Group heran, einer avantgardistischen New Yorker Theater-Performance-Gruppe, die seit 1980 unter dem Namen auftreten.

Einige seiner Interpretationen mögen den V-Girls bekannt gewesen sein, genauso wie sie auch die Stücke der Wooster Group gekannt haben. Marianne Weems war von 1988 bis 1994 „assistant director“ der Wooster Group, sie performte unter anderem auch in dem Stück „Brace Up!“.¹⁶¹ Bereits in *Sex and Your Holiday Season* wird von den V-Girls auf die Wooster Group referiert.¹⁶² Doch nicht nur deshalb ist ein vergleichendes Lesen von Auslanders Texten mit den Performances der V-Girls relevant. Seine Schlussfolgerungen, zum Teil auch programmatische Forderungen, schließen gut an die Theorien von Linda Hutcheon an, erweitern diese, insbesondere in Hinblick auf Performance und Theater, und bieten einige Anknüpfungspunkte für eine Interpretation der Texte der V-Girls.

Grundsätzlich legt Philip Auslander dar, dass ein politischer Anspruch auch in postmodernem Theater vorhanden und wirksam sein kann, dass nur seit den 1960ern die Bedingungen andere geworden sind. Dabei schreibt er postmodernem Theater jene „critical

159 Hutcheon 2004, S. 35. Anm.: Offensichtlich ist bei den V-Girls der Verweis auf Hierarchien und Diskriminierungen indem sie das „Decorum“ verletzen. Wie im folgenden Kapitel noch aufgezeigt wird, versuchen sie damit zugleich „alternative“ Handlungsweisen auszuprobieren und in gewisser Weise auch „didaktisch“ auf die Bühne zu bringen.

160 Auslander 1987, Rezipiert z.B. in einer Diskussion im „The Drama Review“, Birringer u.a. 1988.

161 Callens 2005, S. 247.

162 In einem Beitrag von Marianne, „When the show begins, the rats start dancing [everyone claps] in everyone slaps [sic] and mine begins to bite me. I try to scream in time with the music, hoping no one will notice and think to myself that this seems like I'm in the Wooster Group.“, *Sex and Your Holiday Season* (ms.), S. 72.

distance“ zu, die wir bereits von Linda Hutcheons Definitionen kennen.¹⁶³ – wie diese zustande kommt, führt er am konkreten Beispiel der Wooster Group aus.

Eine Beobachtung, die Philip Auslander anhand von „L.S.D.“ der Wooster Group macht, ist, dass die Frage nach der „Präsenz“ auf der Bühne mit jener nach der „Autorität des Textes“ zusammenhängt. Da die Autorität auf die*den Performer*in übertragen wird, muss sie von ihr*ihm problematisiert werden. Seiner Ansicht nach passiert das, indem die Wooster Group den Text nicht internalisiert, sondern vorliest – und zwar egal ob es sich dabei um Zitate oder ihre eigens verfassten Skripte handelt.¹⁶⁴

Strukturell ist das bei den V-Girls ähnlich angelegt: Sie tragen ihre „Papers“ nie als auswendig gelernte Texte vor, sondern lesen von Manuskripten ab. Dennoch scheint das Vorlesen der V-Girls zunächst über die Parodie des akademischen Habitus näher an Lecture Performances angesiedelt zu sein.¹⁶⁵ In dem Wissen, dass die V-Girls die Stücke der Wooster Group kannten, vermutlich eben auch die Besprechung von Philip Auslander, kann das Ablesen vom geschriebenen Text in der Performance auch als Referenz auf die experimentelle Theatergruppe verstanden werden. Demzufolge wäre die Form des „Vortrags“ der V-Girls nicht nur eine Parodie auf wissenschaftliche Verhaltensweisen, sondern zugleich auch eine Reflexion auf Bühnenpräsenz in Theater und Performance-Kunst, wie sie vom postmodernen, experimentellen Theater zeit- und kontextnah geführt wurde.

Ein weiteres Charakteristikum von „politischem Theater“ sei nach Philip Auslander, dass es als „resitant“ anstelle von „transgressive“ gelten kann, eine Unterscheidung, die Auslander von Hal Foster übernimmt.¹⁶⁶ In Bezug auf einen Argwohn gegenüber einer klassischen „Präsenz“ auf der Bühne, lässt sich die gesplante „resistente“ Haltung postmodernen Theaters bei Auslander schließlich folgendermaßen nachvollziehen:

In theatre, presence is the matrix of power; the postmodern theatre of resistance must therefore both expose the collusion of presence with authority and resist such collusion by refusing to establish itself as the charismatic Other.¹⁶⁷

Fragt sich nur, was der „charismatic Other“ bedeutet, dem sich das postmoderne Theater zu erwehren versucht? Ein Blick auf Linda Hutcheon sowie in weiterer Folge Jacques

163 Auslander 1987. S. 22f.

164 Ebd., S. 29.

165 Vgl.: Abschnitt dazu im Unterkapitel zu Institutionenkritik (III, 5.4).

166 Auslander 1987, S. 21.

167 Ebd., S. 26.

Lacan (für die Definition des großen Anderen) und dessen Besprechung bei Slavoj Žižek, der Lacans Theorien in Bezug zu postmodernen Verfahren im Medium Film setzt, möchte dem nachgehen: Aus der oben zitierten Passage wird klar, wie nah sich die Definitionen postmoderner Kunst von Hutcheon und Auslander sind. Beide erkennen ein dialektisches Moment, in dem zugleich „aufgezeigt“ und „verweigert“ wird, jeweils im Bewusstsein selbst Teil des Diskurses zu sein. Diese Überschneidung erstreckt sich auch auf die Form „Parodie“ – hier ein kurzer Rückgriff auf Hutcheons „A Theory of Parody“:

Parody is normative in its identification with the Other, but it is contesting in its Oedipal need to of distinguish itself from the prior Other.¹⁶⁸

Der Andere, nach Lacan der Ort, der für das Ich das Symbolische repräsentiert,¹⁶⁹ bildet den Referenzrahmen für beide Untersuchungen zu postmoderner Kunst. Der Verweis ist allerdings auch in den Performances der V-Girls zahlreich zu finden – vielleicht als Ausdruck jener Verschiebung im Verhältnis von Subjekt zum Anderen in der Postmoderne, die Slavoj Žižek 1991 beschreibt? Dann wären sowohl die Verweise von Auslander und Hutcheon als auch jene der V-Girls als Ausdruck der Verunsicherung des Begehrens des Anderen zu lesen:

[I]ndem ich mich im Ruf des ideologischen großen Anderen (Nation, Demokratie, Partei, Gott) als sein Adressat „erkenne“, indem dieser Ruf in mir „seinen Bestimmungsort erreicht“, begreife ich sozusagen automatisch, daß *ich erst mit dieser „Erkenntnis“ zu dem geworden bin, als was ich mich „erkannt“ habe* - indem ich mich in Anruf des großen Anderen „erkenne“, werde ich zu seinem Adressaten. [Hervorhebungen im Original]¹⁷⁰

Im postmodernen Verfahren, so schreibt Žižek in der Publikation an anderer Stelle, wird hervorgehoben, welchen „indifferenten, arbiträren Charakter“ Objekte (mit Blick auf die Performances der V-Girls lässt sich erklärend hinzufügen, dass es sich um Objekte des Begehrens handelt) haben und dass „der Unterschied [...] ein ausschließlich struktureller [ist], er hat nichts mit den „Eigenschaften“ des Objekts zu tun, sondern ausschließlich mit seinem Platz innerhalb der symbolischen Ordnung.“¹⁷¹ Bei den V-Girls würde das bedeuten, dass ihr „objet a“, das Objekt ihres Begehrens, der Platz ist, den sie durch ihre Praxis in der symbolischen Ordnung einnehmen wollen, sowie die damit verbundenen „forms of practice we reward, and [...] kinds of rewards we aspire to“¹⁷², wie Andrea Fraser kritisch zur Praxis der Institutionskritik anmerkt.

168 Hutcheon 1985, S. 77.

169 Widmer 1997, S. 44.

170 Žižek 1991, S. 29f.

171 Ebd., S. 97.

172 Fraser 2006, S. 133

„The Other“ bedeutet demnach auch eine Identifikation des Subjekts mit der symbolischen Ordnung. Dennoch gehe es, so Žižek, in der Postmoderne nicht darum, „das auch ohne Objekt funktionierende und durch eine zentrale Leere in Bewegung gesetzte Spiel zu zeigen“ – das würde seiner Meinung nach zu kurz greifen und den subversiven Gehalt nicht erfassen.¹⁷³ Viel eher können postmoderne Verfahren die „nicht dialektisierbare [das heißt der Widerspruch kann nicht in einem Dritten aufgehoben werden, Anm. E.H.], unbewegliche Präsenz“¹⁷⁴ eines „Dings“¹⁷⁵ aufzeigen. Dieses ist „selbst gestaltgewordene, materialisierte Leere“,¹⁷⁶ wir ähneln ihm und begehren es – und zwar gerade in unserer Identifikation mit dem großen Anderen.

Mit Žižeks Verständnis vom großen Anderen bei Lacan wird klar, dass das von Auslander definierte „refusing to establish itself as the charismatic Other“ auch auf der Bühne nicht „restlos“ funktionieren kann. Die Identifikation des Subjekts mit dem großen Anderen ist nach Lacan in der ideologischen Anrufung gegeben, sie kann also nur auf jener Ebene in Frage gestellt werden, wo es um die Beschaffenheit, den arbiträren Charakter, des eigenen Objekt des Begehrens, geht.¹⁷⁷

3. V-Girls in „V-Notes“ zur Parodie

Bis jetzt habe ich in der Diskussion um „Parodie“ einen wichtigen Faktor nahezu gänzlich ausgeblendet: Die Auffassung der V-Girls selbst. Auch wenn es kaum kommentierendes Material von ihnen aus der Zeit von 1986-1996 gibt – die wenigen Seiten des Interviews von Andrea Fraser in „Artfan“ sind eine Ausnahme – lässt sich ihre spätere Reflexion anhand der Publikationen von Jessica Chalmers nachvollziehen. Der Text „V-Notes on Parody“ gibt reflektierend die Sicht Chalmers auf die Methode der Parodie in den Performances wieder und soll deshalb hier als Brücke zum Interpretationsteil herangezogen werden. Sie greift darin auf einige Überlegungen aus ihrer Dissertation „Techniques of the Real in Performance since the 1960s“ aus dem Jahr 1999 zurück, aus welcher auch ich noch Ergän-

173 Žižek 1991, S. 97.

174 Ebd., S. 100.

175 Ebd., S. 98f.

176 Ebd., S. 99.

177 Vgl. Ebd., S. 97.

zendes hinzufügen möchte. Aus beiden Texten wird klar, dass die V-Girls politische Ansprüche hinter ihren parodistischen Verfahren bewusst stellten und dass sie (zumindest rückblickend) die Ambivalenz des Lachens des Publikums erkannten. Zugleich belegen die Texte, dass ihre performativ-künstlerische Praxis auch aus einer Überschneidung von Parodie und feministischer Kritik entstand.

3.1 „Parody loves the serious.“¹⁷⁸

Im Einklang mit den Definitionen von Linda Hutcheon beschreibt Jessica Chalmers in *V-Notes on Parody* die ernstesten Ansprüche, die hinter der Parodie stehen. Zum künstlerischen Verfahren selbst reflektiert sie, dass die V-Girls „stern imitations“¹⁷⁹ von Frauen in Podiumsdiskussionen darstellten. Sie waren streng und ernsthaftig in ihrer Nachahmung (auf einer sichtbaren Ebene etwa durch Kleidung, Gestik, Mimik) und doch inhaltlich von einer bloßen Imitation abweichend durch die kritische Distanz der Parodie. Zur Frage an wen beziehungsweise gegen wen sich die Parodien richteten schreibt Chalmers, dass sie die Generation vor ihnen im Blick hatten¹⁸⁰ – sprich, jene Wissenschaftler*innen, Feminist*innen und Künstler*innen, die sich nicht mehr, wie die V-Girls selbst zu dieser Zeit, außerhalb der Etablierung befanden, sondern zum Teil bereits in den Strukturen und Institutionen verankert waren.

Dass die Parodien der Podiumsdiskussion aber zugleich auch einen Weg in diese Strukturen und Institutionen hinein öffneten, war den V-Girls klar¹⁸¹ – nicht zuletzt dadurch wuchs ihre Skepsis in den beginnenden 1990er Jahren und führte zu einer veränderten Praxis in *Daughters of the ReVolution*. In ihrer Dissertation formuliert Chalmers, dass gerade die Parodie war, die es ermöglichte ihre ambivalente Haltung auszudrücken:

Our years-long entrance into the halls of academe as pretenders (in both senses) to the thrones of learning– as performers of an identity to which I, for one, also seriously aspired– had given us a way to *take part*, while also expressing ambivalence.¹⁸²

Die Kritik an dieser Haltung, welche im Prozess des Teilhabens einen Dissens generiert, wurde auch gegenüber den V-Girls geäußert.¹⁸³ Chalmers schreibt, dass sie für ihre Strategie, “[r]epresenting our dilemma around politics *as, in some sense, our politics*“ (Hervorhe-

178 Chalmers 2010, S. 205.

179 Ebd., S. 207.

180 Ebd., S. 205.

181 Ebd., S. 213.

182 Chalmers 1999, S. 192.

183 Vgl. Light 1990, o. S.

bung im Original), von Zuseher*innen als „postmodern“ kritisiert wurden.¹⁸⁴ Die Zuschreibung „postmodern“ kann jedenfalls stehen bleiben – in den ersten drei Performances distanzieren sich die V-Girls nicht von Parodie und Postmoderne und auch bei *Daughters of the ReVolution* verwenden sie weiterhin ähnliche Verfahren in der Performance, wie vor allem im kommenden Kapitel dargestellt wird.

3.2 Ambivalentes Lachen

Wenn Chalmers ihre „V-Notes on Parody“ resümiert mit der Feststellung, dass Parodie immer auch eine Einladung sei, über sich selbst zu lachen, wirft das die Frage auf, ob sich die V-Girls selbst gar nicht so ernst nahmen – oder ob sie genau das von ihrem Publikum einforderten. Nach der vorangegangenen Darlegung der „ernsten“ Ansprüche hinter der Parodie würde ich für Zweiteres plädieren.¹⁸⁵ Dennoch wurde das Lachen des Publikums von den V-Girls als ambivalent und oft auch unpassend befunden:

Our experience with laughter had, in fact, been occasionally disturbing – both because provoking general hilarity seduced us, and because at times the audience seemed poised to accept laughter at any expense.¹⁸⁶

Was könnte auf Kosten des Lachens „at any expense“ gehen? Zuerst einmal das Erkennen der mittels Parodie angestrebten Ziele und Kritik, wie bereits von Hutcheon angesprochen. Eine weitere Beobachtung von Jessica Chalmers ist, dass die Parodie einem belesenen Publikum schmeichelt¹⁸⁷ – es fühlt sich in seiner Belesenheit bestätigt, da die Witze und Anspielungen verstanden werden und darüber gelacht werden kann. Dadurch verringert sich die Chance, dass sich das Publikum selbst von der Kritik angesprochen fühlt. Insbesondere Andrea Fraser hat dies zu Beginn der 1990er kritisiert – was zeitlich auch mit ihrer Abkehr von ihrem Performance-Charakter „Jane Castleton“ zusammenfällt.¹⁸⁸

184 Chalmers 1999, S.193.

185 Chalmers 2010, S. 207.

186 Chalmers 1999, S. 191.

187 Chalmers 1999, S. 193 und Chalmers 2010, S. 208.

188 Chalmers 1999, S. 191.

3.3 Parodie und Feminismus

Jene Art von Parodie, die eine korrektive Funktion einnimmt,¹⁸⁹ ist es, die Jessica Chalmers zufolge dazu geführt hat, dass Feminismus sich vom Lachen distanzierte. Sie schreibt, dass das Lachen vom Feminismus richtiggehend unterdrückt wurde, um nicht als grotesk-weiblich aufgenommen zu werden, sondern politische Integrität zu wahren.¹⁹⁰ Die V-Girls hingegen haben als „younger generation“ den feministischen Anspruch ins Feld der Parodie erweitern wollen:

The V-Girls were in this category of the young who, in the early and mid-1980s, took it upon themselves to further the feminist cause from the rather precarious, mock-presumptuous roost of parody.¹⁹¹

Chalmers fasst ihre Arbeit mit den V-Girls als „product of change“¹⁹² auf, angesiedelt innerhalb der Diskurse der 1980er und in Kontrast zu einem essentialistischen Feminismus. Gemeint sind damit vor allem die ersten drei Performances der V-Girls, die sich in ihren feministischen Bezügen nahezu ausschließlich auf poststrukturalistische Theoriebildung stützten und, wie Andrea Fraser in dem Interview von 1991 zusammenfasst, trotzdem zum Thema hatten, wie Frauen im akademischen Kontext „funktionieren“. ¹⁹³ In einem Aufsatz über Marina Abramovic beschreibt Chalmers den „Haufen“ Künstler*innen und Theoretiker*innen der 1980er als „theory [...] cohort“¹⁹⁴, die subversiv versuchten, die Authentizität, die von der 1968er-Generation noch proklamiert wurde, zu dekonstruieren. Während die Bezüge zur poststrukturalistischen Theorie in den ersten drei Performances der V-Girls zur Beschreibung Chalmers der „theory cohort“ zutreffen, ist es in der darauf folgenden Performance besonders das Konzept von „Authentizität“, das hinterfragt wird.

In der vierten und letzten Performance, *Daughters of the ReVolution*, versuchten die V-Girls eine Distanz zum „mocking ethos“ der Parodie herzustellen. Sie wendeten sich nicht nur einem neuen Thema zu – dem radikalen Feminismus der Zweiten Frauenbewegung, den sie in den früheren Performances noch indirekt kritisierten, zumindest „dekonstruierten“¹⁹⁵ – sondern gaben sich und damit auch ihr Thema weniger der Lächerlichkeit preis. Jessica Chalmers beschreibt *Daughters* auch gar nicht als Parodie, sondern als „re-presentation [...]“

189 Also näher an der Satire angesiedelt ist, das heißt sich über etwas lustig macht mit dem Ziel einen Missstand zurechtzurücken, vgl. Hutcheon 1985, S. 43.

190 Chalmers 2010, S. 202.

191 Ebd., S. 205.

192 Ebd., S. 213.

193 Fraser 1991, o. S.

194 Chalmers 2008, S. 35,

195 Chalmers 2010, S. 205.

infused with irony“¹⁹⁶. Im Sinne von Linda Hutcheon könnten wir auf diese Beschreibung dennoch den Begriff „Parodie“ anwenden. Denn allein schon durch die wiederholten Brüche in der Performance selbst, die unter anderem auch Chalmers erwähnt,¹⁹⁷ durch den Kontextwechsel zwischen Selbsterfahrungsgruppe und Performance und durch die Ironie wird die notwendige „kritische Distanz“ hergestellt.

Das Verhältnis der V-Girls zu Parodie ist aus feministischer Sicht gekennzeichnet von den Diskursen der 1980er, an denen sie mittels der Parodie teil hatten, und von einer Reflexion, die 1991/1992 ansetzt und zu einer veränderten Praxis bei dem Konzipieren und bei Auftritten ihrer letzten Performance führt.

4. Parodie in den Performances der V-Girls

Im folgenden letzten Teil des Parodie-Kapitels soll nun noch einmal der Blick auf das Material, auf die Performances und Texte der V-Girls selbst fallen. Aus der Summe der Performance-Skripte und Publikationen der V-Girls ergeben sich einige Punkte, die auf Parodie und ihre spezielle Funktion in postmoderner Kunst schließen lassen. Da es im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich ist, ihnen allen im Detail zu folgen, möchte ich vier Punkte herausgreifen – und dabei insbesondere jene drei, die bei der vorangegangenen Behandlung der Theorie zu offenen Fragen geführt haben, noch ansprechen.

Aufbau und Struktur ihrer Texte und Performances sind vielleicht der offensichtlichste Hinweis auf die Parodie: Es sind Podiumsdiskussionen, ein fiktives Interview sowie die Darstellung einer feministischen Selbsterfahrungsgruppe. Um diese grundlegend parodistische Haltung der V-Girls herauszuarbeiten möchte ich mir die jeweiligen „Intros“ ihrer Performances und des fiktiven Interviews ansehen, sowie, daraus folgend, Brüche, Sitzordnungen und Habitus der V's.

Als Frage blieb bei der Besprechung von „A Theory of Parody“ unter anderem offen, ob die Aneignung von Theorie auch als „anerkennend“ betrachtet werden kann und welche Wechselwirkung sich dadurch zwischen ihnen und dem Material ergeben.

Im Sinne postmoderner, parodistischer Verfahren leisten die V-Girls eine Kritik „von innen“, sie sind situiert in den Strukturen, die sie zugleich kritisieren. Anhand von einigen Überlegungen soll nun dargestellt werden, wodurch sich diese Kritik bemerkbar macht.

196 Chalmers 2010, S. 219.

197 Ebd., S. 217.

Ebenfalls aus der Besprechung postmoderner Performance-Kunst hat sich das Konzept des „Anderen“ sowie des begehrten Imaginären, „objet a“, als offene Frage ergeben. Während die Texte von Hutcheon und Auslander davon ausgehen, dass es möglich ist sich dem „Anderen“ zu widersetzen, findet der Begriff bei den V-Girls bloß Erwähnung, wenn sie Lacan parodieren. Aus dem vorigen Unterkapitel resultierte aber auch die Frage, ob die V-Girls thematisieren, was das von ihnen angestrebte Imaginäre ist und welchen arbiträren Charakter es hat, sprich auch welche Machtverhältnisse und Hierarchien dadurch weiterhin produziert werden.

4.1 Aufbau und Struktur der Performances

Intro & Setting der Performances

Bei den drei Performances, die Podiumsdiskussionen parodierten, ähneln sich vor allem der Einstieg und teilweise auch das Ende des Skripts. *Sex and Your Holiday Season*, *Academia in the Alps* und *Manet's Olympia* beginnen mit einer Einführung von Martha Baer, die damit in die Moderator*innenrolle schlüpft. Sie begrüßt das anwesende Publikum, stellt kurz die V-Girls als Gruppe vor und anschließend gleich die einzelnen Diskutant*innen der Podiumsdiskussionen. Dabei werden jeweils in einem kurzen Absatz das kulturelle und symbolische Kapital der V's hervorgehoben:

Martha: [...] Beside me, this is Erin Cramer, writer, scholar, member. Erin is primarily known for her work on lack, lack and abundance, lack and much, lack and nothingness, though she is known to some as a former object theorist and television personality.¹⁹⁸

Von Jan Zita Grovers Bericht (in „The Women's Review of Books“) zu *Manet's Olympia*, sowie von dem Photo, das zu *A Conversation with October* abgedruckt wurde, wissen wir, dass die V-Girls bei den Performances stets in Hosenanzüge gekleidet waren. Als Moderatorin bildete Martha Baer hierbei eine Ausnahme: Sie trug, zumindest bei dieser einen rezensierten Performance, ein Kleid: „The moderator [Martha Baer], fluttery and apologetic

¹⁹⁸ Academia in the Alps (ms.), S. 83.

tic, wears a dress“¹⁹⁹ Im Unterschied zu den restlichen V-Girls, spinnt sie kein fiktives Renommée um sich, sondern scheint eher zu rechtfertigen, warum sie überhaupt hier ist:

Martha: My name is Martha Baer, I think I belong here, I mean, I haven't done that much, okay, but I'm young. I think I'll do more.²⁰⁰

Ein paar Sätze später sagt sie, zu ihrer entschuldigenden, unsicheren Rolle passend,

There's a kind of lovely naïveté about the way I theorize the object.²⁰¹

Bei *Academia in the Alps* verläuft die Einleitung nahezu ident, wieder „rechtfertigt“ Martha, warum sie überhaupt hier ist und relativiert ihren Status auf dem Podium – etwa wenn sie sagt, dass sie in der Gruppe „very well accepted“²⁰² sei. Dass sich Martha Baer als Moderatorin selbst so wenig „kulturelles Kapital“ zugesteht, kommt erst in den Skripten von *Manet's Olympia* und *Academia in the Alps* heraus, bei *Sex and Your Holiday Season* beschreibt sie sich beispielsweise noch als „member of the faculty“ und „writer“.²⁰³

Durch diese Art der Einführungen parodieren die V-Girls den Ablauf einer wissenschaftlichen Podiumsdiskussion sowie die im Hintergrund wirkenden strukturellen Voraussetzungen – sie übertreiben ihr wissenschaftliches Renommée bis ins völlig Unglaubwürdige und steigern parallel dazu die Abwertung der Moderatorin. Die darin enthaltene Kritik an akademischen Strukturen zielt auf die Voraussetzungen ab, die benötigt werden, um zu einem Podium geladen zu werden; eine lange Publikationsliste oder aber viele Netzwerke für die Diskutant*innen. Die Moderator*in hingegen, vielleicht auch gerade als Frau im Kleid, braucht keine besonderen Qualifikationen mehr zu haben.

Martha Baer behält diese Rolle im Laufe der Performances aber nicht, sie präsentiert wenig später schon auf gleicher Ebene mit den anderen ihre Beiträge – was sie in *Manet's Olympia* zuweilen in die Position bringt, sich selbst als Moderatorin für ihren soeben vorgetragenen Beitrag zu danken.²⁰⁴

Ganz anders ist die Einleitung zum vierten Performance-Skript der V-Girls, *Daughters of the ReVolution*. Hier beginnt die Performance mit einem Zitat aus einem Handbuch für Selbsterfahrungsgruppen, das gleich klarstellt, welche Form eingenommen wird. In weite-

199 Grover 1989, S. 13.

200 *Manet's Olympia* (ms.), S. 133.

201 Ebd., S. 134.

202 *Academia in the Alps* (ms.), S. 84.

203 *Sex and Your Holiday Season* (ms.), S. 57.

204 *Manet's Olympia* (ms.), S. 140.

rer Folge beantworten die V-Girls die Fragen aus dem Handbuch im Kreis, weisen aber eine, die ihnen zu persönlich wird mit einem kollektiven „No“ zurück. Das ist der erste Bruch, den diese Performance mit der Form der Selbsterfahrungsgruppe macht: Alle fünf verweigern eine Antwort. Darauf folgt ein Einschub von Jessica Chalmers, der die Situation beschreibt:

Jessica: Five women, sitting in semicircular formation, attempting in their own way to relive the glory days of early seventies feminism. Martha, Erin, Marianne, Jessica, Andrea. Five girls, V-girls [sic], nice girls, white girls, not boys. They sit before you as daughters, staking a claim to a revolution they only barely remember from childhood, from photos, or from books. Of course, they retain certain fragments of the feminist past: a certain vocabulary of consciousness (false or true), of male supremacy, the dialectics of sex, abortion on demand. Freedom now! Sisterhood is powerful! Women of the world unite! They retain, as well, memories of mothers and friends in floppy hats, the ironed hair, the hair cropped short, the hairy legs, the braless boobs, the embroidered jackets, the granny glasses, the men's pants, those jean skirts made from pants with triangles in the middle, those stretch socks with eyes printed on them ...

Andrea: Well, Jess, that list doesn't really represent my vision of the early seventies.²⁰⁵

Jessica nimmt hier, im Unterschied zum strukturellen Aufbau der vorangegangenen Performances, nicht die Rolle der Moderatorin ein, sondern die einer Erzählerin.²⁰⁶ Sie spricht über die Anwesenden, die sie aber nur mit ihren Vornamen vorstellt, diesmal gänzlich ohne akademisches Renommee. Stattdessen erzählt sie von Erinnerungen der V-Girls an die Frauenbewegung der 1970er. Doch diese Erzählung wird unterbrochen von Andrea, die ihre eigene Erinnerung hinein reklamiert. Dieser Vorgang kann nun als Unterbrechung einer „Metanarration“ betrachtet werden, ganz im Sinne postmoderner Verfahren, die keine „großen Erzählungen“ mehr zulassen:

Dans la société et la culture contemporaine, société postindustrielle, culture postmoderne, la question de la légitimation du savoir se pose en d'autres termes. Le grand récit a perdu sa crédibilité, quel que soit le mode d'unification qui lui est assigné : récit spéculatif, récit de l'émancipation.²⁰⁷

Brüche in *Daughters of the ReVolution*

Der „vereinheitlichende“ Charakter der Erzählung von Jessica wird von den anderen V-Girls in Frage gestellt, ihr narrativer Kommentar wird an dieser Stelle unterbrochen, erst

205 Daughters of the ReVolution 1995, S. 122.

206 Vgl. Chalmers 2010, S. 216.

207 Lyotard 1994, S. 63.

nach „Korrekturen“ von den anderen V-Girls kann sie fortfahren. In der Fortführung des Kommentars geht sie von der Beschreibung (aus einer auktorialen Erzähler*innenposition) zu einem reflexiven „wir“ über, das vom Zwang zu Problematisieren und dem Begehren Teil einer befreienden Bewegung zu sein spricht.²⁰⁸ Kommentar und Narration bleiben auch weiterhin Elemente der Performance, etwa wenn Jessica wenig später wieder auf die Darstellung einer Selbsterfahrungsgruppe zu sprechen kommt und damit grundlegend die Konstruktion der Performance offen legt:

Jessica: Yes, we are deeply committed to "something," have put our faith, sincerely, in "something." And so you find us here this evening, semicircular in the attempt to raise this "something," a ghost from the past, that obscure object, the thing called "consciousness." Unfortunately, it will not be possible to conduct a live consciousness-raising session in front of you this evening. In fact, we're reading from scripts.²⁰⁹

Spätere Einschübe von den V-Girls, also von „innen“ aus der Gruppe heraus und zugleich von „außen“ kommentierend, nehmen einen (psycho-)analytischen Charakter ein:

Martha: The narrative. Beautiful. What would we do without it? Which impressive focus, Jessica arranges the memories of her life. Rummaging through the material of her past, she plots a series of developments that, she hopes, will culminate in transformation, a reinscription of who she is and a catalyst for some unpredictable change.²¹⁰

Analog zu den anderen Stellen gibt es auch hier von Jessica keinen Einspruch – als ob sie den Kommentar gar nicht wahrgenommen hat, spricht sie weiter von ihren Erfahrungen zu Studienzeiten am BARNARD COLLEGE. Durch diese Einschübe ist die Form der Selbsterfahrungsgruppe auf der Bühne problematisiert, sie wird zum Teil durch die Kommentare aufgebrochen (zum Beispiel wenn Erin sich direkt ans Publikum wendet²¹¹), zum Teil darin reflektiert. Dadurch ergibt sich eine zusätzliche Bedeutungsebene – es ist klar, dass die V-Girls auf der Bühne gar keine Einheit bilden wollen, dass sie nicht ein Kollektiv von fünf Frauen sind, die miteinander über ihre Erfahrungen sprechen, sondern von vorn herein das Publikum als Hörer*innen bzw. potentielle Leser*innen ihres Textes miteinbeziehen.

208 Daughters of the ReVolution 1995, S. 122.

209 Ebd., S. 123.

210 Ebd., S. 130.

211 Ebd., S. 135.

Sitzordnungen

Auch die von den V-Girls sich selbst auferlegte Sitzordnung ist Teil von Aufbau und Struktur der Performances. Bis auf eine Abweichung in „Sex & Holiday“ (bedingt unter anderem dadurch, dass Jessica Chalmers noch nicht Teil der V-Girls war) ist sie in allen vier Performance-Skripten gleich; auch wenn sich das Setting von den Podiumsdiskussionen hin zum Halbkreis der Selbsterfahrungsgruppe geändert hat, die Reihenfolge in denen die V's auf der Bühne sitzen, blieb dieselbe. Marthas Position am Rand erlaubt ihr womöglich, sich in ihrer Moderator*innenrolle etwas vom Podium zu distanzieren, abgesehen davon hat die Reihung der V's aber eigentlich keinen Einfluss auf den Inhalt der Panels und der Selbsterfahrungsgruppe. Sie ist somit mehr hohle Struktur, die auch erst auffällt wenn mensch mehrere der Skripte kennt oder mehrere der Performances gesehen hat. Als sinnentleerte Reihenfolge verweist die Sitzordnung der V-Girls einmal mehr auf gleichfalls sinnentleerte Konventionen, auf „academic decorum“²¹².

Keinesfalls „sinnentleert“ ist allerdings ihre Positionierung hinter dem Tisch bei den Podiumsdiskussionen – sie sind sich bewusst, dass sie sich dabei gegenüber dem Publikum in einem hierarchischen Verhältnis befinden und verpacken diese Reflexion in *Academia in the Alps* und *A Conversation with October* in einen Beitrag von Andrea. Darin zitieren sie einen Algorithmus von Lacan zu Metapher und Metonymie, über den sie den Tisch der Podiumsdiskussion legen und in weiterer Folge auch das Tischtuch, genannt „courtesy cloth“²¹³.

212 Chalmers 2010, S. 207.

213 *A Conversation with October* 1989, S. 132 (siehe auch Abb. 10).

Habitus²¹⁴

Als parodistisches Element der Performances möchte ich nun noch das Verhalten der V-Girls ansprechen, das, wie sich herausarbeiten lässt, oftmals durch Überzeichnung und Ironie zur kritischen Distanz führt. Bei den Parodien von Podiumsdiskussionen oszilliert das Verhalten der V-Girls zueinander zwischen Konkurrenz und Kompliz*innenschaft. Sie wetteifern um Geltung und Anerkennung beim Publikum, fallen sich gegenseitig ins Wort oder bezeichnen die Thesen einer anderen als Unsinn.

Martha: Are you saying I can't revise my assumptions, change my mind?

Erin: I welcome your citing, quoting, referring, indication, scraping to me on any occasion, in fact, now is the perfect opportunity to declare your debt to my work. Or for me to remind you that I'm on your tenure committee. (Academia, S. 99.)

Zugleich „vermehrten“ sie ihr fiktives symbolisches Kapital auf der Bühne, indem sie aufeinander verweisen und sich gegenseitig die Gelegenheiten für ihre Präsentationen liefern. Auch die Bezüge zwischen ihren Papers, etwa wenn zwei mit gleichem Titel, jedoch mit unterschiedlichem Inhalt, aufeinander folgen und von zwei V-Girls gesprochen werden, lösen die Konkurrenzsituation auf und führen an einigen Stellen zu Gleichklang:

Martha: "The Subordinate Claus(e)"

[As if reading] Use subordination to combine a series of related short sentences into long more effective units:

[...]

Erin: "The Subordinate Claus(e)"

214 Bourdieu versteht als Habitus ein verkörpertes, verinnerlichtes Verhalten, das früh durch die Sozialisierung angenommen wird und als „quasi-natürlich“ scheint. Der Habitus ist zugleich das Prinzip der Erzeugung von Klassifikation und Klassifikationssystem. Durch ihn konstituiert sich die „repräsentierte soziale Welt, mit anderen Worten der Raum der Lebensstile“, wie Bourdieu schreibt. (Bourdieu 1999, S. 277f.) Ausschlaggebend für den eigenen Habitus sind die jeweiligen Dispositionen, die Vor-einstellungen aufgrund von sozialem, kulturellem und ökonomischem Kapital. Innerhalb eines gewissen Rahmens, der ebenfalls durch den Zugang zu den unterschiedlichen Kapitalformen bestimmt ist, kann sich auch der Habitus eines/einer AkteurIn verändern und zu neuen Positionierungen im sozialen Raum führen. Er führt zum spezifischen Geschmack, den jeweiligen Vorlieben beim Kulturgenuss/konsum, Lebensstil, Wohnformen etc. In dem Maße, in dem der Habitus für die Position einer*s jeden im sozialen, gesellschaftlichen (Macht-)Gefüge ausschlaggebend ist, ist er auch für Positionierungen im künstlerischen und akademischen Kontext entscheidend. Wer darin akzeptiert wird, hat nicht nur die jeweilig notwendigen Kapitalformen ausreichend akquiriert (in diesen Kontexten in erster Linie symbolisches Kapital), sondern auch die Codes, die nötigen Verhaltensweisen, internalisiert.

I ran the workshop when it was in our house. We shared everything back then, the cold and the alarm clock. I balanced the books. We give gifts but they still cost. You must know about that.

Martha: "The Subordinate Claus(e)"

And yet she was dull somehow, she was weak-minded. One never questions why it wasn't she who went forth in the sleigh. Clearly such determination and vigor were not in her nature, and it has been suggested, in fact, that even in running the home she was easily discouraged. [...]²¹⁵

Hier wird eine fortlaufende Thematisierung von Satzaufbau und -struktur von Martha und Erin aufbereitet. Martha beginnt mit einer Erklärung, wie Nebensätze, englisch „subordinate clause“, funktionieren. Nach ein paar Beispielsätzen von Martha versucht Erin sich dem Verfahren in ihrem Beitrag mit gleichem Titel anzunähern. Es gelingt ihr aber weniger gut als Martha, die mit einem langen Beitrag inklusive vieler Nebensätze kontert. Aus dieser Kombination von Beiträgen ergibt sich ein Lernprozess, den Martha in die Wege leitet und welchem Erin folgt. Doch parallel dazu beschäftigen sich die Beiträge inhaltlich mit „subordination“ im Sinne von „Unterordnung“: Es geht um die Arbeitsteilung im Haushalt von Santa Claus und seiner Partnerin; die Repräsentation in der Öffentlichkeit steht nur ihm zu, sie hingegen bleibt im Haus, bleibt untergeordnet und auch sprachlich von den vielen Nebensätzen „relativiert“. Im Interview in „Artfan“ kommentiert Fraser die Stelle:

[...] the subordinate Claus, which is a grammatical term, for a clause that's subordinate in a sentence, but it's also, in this case, referring to Santa Claus's wife. She is a subordinate Claus.²¹⁶

4.2 Parodie als anerkennende Aneignung bei den V-Girls

Da im kommenden Kapitel feministische Inhalte und Strategien in den Performances im Detail herausgearbeitet werden – und sich genau in diesen Verfahren eine „anerkennende Aneignung“ lesen lässt – möchte ich hier deren Wirkungen nur kurz umreißen.

Wie bereits im ersten Abschnitt des Kapitels zusammengefasst: Nach Hutcheon handelt es sich bei Parodie eben auch um ein „frank acknowledgement“, eine „ehrliche Anerkennung“; mit dem Verständnis von Isabelle Graw wird aber auch deutlich, dass der Prozess der Aneignung auch Auswirkungen für die Künstler*innen selbst mit sich bringt.

215 Sex and Your Holiday Season (ms.), S. 68f.

216 Fraser 1991, o. S.

Bei den V-Girls ergibt sich daraus ein durchaus als ambivalent zu beschreibendes Verhältnis zur Theorie, welche sie in ihre Performances und in *A Conversation with October* integrierten. Nur an wenigen Stellen positionieren sie sich eindeutig negativ und distanziert zu den Zitaten, die sie referieren. Viel öfter entstehen aus den Zitaten parodistische Verweise, die das Publikum zum Lachen bringen, ohne die Theorien dabei völlig abzuwerten. So zum Beispiel bei Julia Kristevas „Chora“:

Jessica: [...] This is from a paper called „The Alpine Chora“ by Julia K., two years old:

„There was a Heidi. And Heidi. And Heidi was a girl. Then Heidi was a goat. And then she traverses the field. She messes in the woods. Then she makes a book in the woods. The book comes out of her. Then Heidi eats the book. She writes it. She doesn't finish. Ever. The Grandfather goes away.“ [...] ²¹⁷

Jessica: Once when I was in kindergarten class, something strange happened. We were all sitting quietly coloring in our book, when the teacher pulled down his pants in front of the whole class! No, I mean, I mean, what really happened was that by mistake I drew a huge breast on the blackboard, I don't know why I did it. No, I can't tell you what really happened. All right, I will: Something came out of my mouth, no you're right, it was from farther down. Don't make me tell, don't make me tell... ²¹⁸

Erin: I'd like to read you the second part of the chapter where I focus exclusively on the breast. [slide of milk-drop splashing] „Manet's Privileging of the Painted Breast“ or „How We Know This Breast Is In Representation.“

The painted breast, characterized by fluttering brush strokes that invoke heartbeats or palpitations of flesh–

Martha: –Erin?–

Erin: –and an opalescent whiteness invoking milk–

Martha: Erin. I think people should keep this kind of thing to themselves. I think you should just keep this to yourself. ²¹⁹

Nach Kristevas Konzept ist eine revolutionäre Sprache, die sich aus dem vor-symbolischen Erfahrungsraum der „Chora“ konstituiert, möglich, wenn sich die sprechenden Subjekte darauf einlassen, vom Körper vermittelt dem „Genotext“ bestimmt zu werden. ²²⁰ Die beiden oben zitierten Stellen der V-Girls verdeutlichen ihre distanzierte und anerkennende

217 Academia in the Alps (ms.), S. 102f.

218 Ebd., S. 117.

219 Manet's Olympia (ms.), S. 155.

Haltung dazu: Zum einen spricht Jessica auf der Podiumsdiskussion plötzlich von frühen Erinnerungen, wo sie von „something farther down“ bestimmt wurde, zum anderen erzählt sie eine Version von „Heidi“, worin die Protagonistin ein Buch, das aus ihr kommt, isst; womit sie, nach der Forderung Kristevas, gerade Vor-Symbolisches in die symbolische Sprache inkludiert. Die Diskussion zwischen Erin und Martha in *Manet's Olympia* ist ebenso ein kurzes Aufbrechen der symbolischen Sprache: Erin beschreibt die gemalte Brust als etwas Lebendiges, Pulsierendes, das bei ihr den Gedanken an Milch evoziert – woraufhin sie sofort von Martha unterbrochen und zurechtgewiesen wird.

Ambivalent ist auch das wiederkehrende Zitieren von Lacans Theorien; zum Beispiel indem die V-Girls sich selbst von ihren Nachnamen distanzieren.²²¹ Sie verdeutlichen damit, dass sie selbst sein theoretisches Konzept nicht auf sich anwenden wollen, da sie demgegenüber ein Unbehagen verspüren. Zugleich wird „The Name of the Father“ aber in ihren Redebeiträgen, beispielsweise in „The Name of the Father, why Heidi can't have one“ auch verwendet, um feministische Kritik zu verdeutlichen.

In Bezug auf Judith Butler, die Ende der 1980er begann, Essays zu veröffentlichen – 1990 erschien ihr breit rezipiertes Buch „Gender Trouble“ im englischsprachigen Raum – lässt sich ebenso die Vermutung anstellen, dass die V-Girls ihre Texte zum Zeitpunkt der Performances kannten. In der Videoaufnahme von *Daughters of the ReVolution* aus dem Jahr 1996 ist jedenfalls, im Unterschied zu dem Skript aus „October“, die Formulierung „Judith Butler [...] we know it all“²²² enthalten, die auf die Philosophin verweist. Das Essay „Performative Acts and Gender Constitution“ von Butler wurde 1988 im „Theatre Journal“ veröffentlicht. Es enthält bereits die These Butlers, dass Gender in performativen Akten konstituiert wird und demzufolge nicht durch eine binäre und biologistische Geschlechtsdefinition bedingt wird.²²³ Vor dem Hintergrund dieses frühen Texts könnten das Einnehmen von männlichen Wissenschaftleridentitäten in *A Conversation with October* sowie das wie-

220 Für die tatsächliche Analyse eines poetischen Texts, der von Semiotischem durchbrochen ist, liefert Kristeva zwei verschiedene Textkonzepte, die zusammen den Text selbst bilden: Der Genotext ist das tiefe Fundament der Sprache, er inkludiert sowohl semiotische Prozesse als auch erste Gesetzgebungen des Symbolischen. Als Prozess artikuliert er instabile und nicht- signifizierende Strukturen: „The genotext is thus the only transfer of drive energies that organizes a space in which the subject is not yet a split unity that will become blurred, giving rise to the symbolic. Instead the space it organizes is one in which the subject will be generated as such by a process of facilitations and marks within the constraints of the biological and social structure.“ Kristeva 1992, S. 120f.

221 In den Fußnoten in *A Conversation with October* 1989, S. 118.

222 *Daughters of the ReVolution* 1996 (Video), Anm.: Es handelt sich um eine Adaption der folgenden Textpassage: „I think it's what we think the audience wants us to know. For instance, we could just tell them: 'We know, we know all about it-Kristeva, history-all of it. Promise.'“ *Daughters of the ReVolution* 1995, S. 127.

223 Butler 1988, S. 531.

derholte Coming-out von Martha als Reflexion auf Theorien zur Performativität von Geschlecht interpretiert werden.²²⁴ Spätestens aber Marthas Selbstdefinition als Besitzer*in eines (oder mehrerer) Penisse(s) in *Daughters of the ReVolution* ist als Bruch mit ihrer zuvor performten Identität zu lesen.²²⁵

4.3 Parodie als postmoderne „Kritik von innen“

Als „Aneignung“ und zugleich „Kritik von innen“ kann das Format der ersten drei Performances der V-Girls gelesen werden: Sie parodieren Podiumsdiskussionen. Dadurch schreiben sie zum einen dem Kontext (Wissenschaft und Kunst) innerhalb dessen sie performen und den sie sich aneignen, das Vermögen zu, sich mit ihrer Kritik auseinanderzusetzen, zum anderen positionieren sie ihre Parodien im Grunde genau inmitten jener Strukturen, die sie mittels Überzeichnung kritisieren. Ihre Aufführungsorte sind ausschließlich akademische Institutionen, beispielsweise Universitäten, oder Kunstinstitutionen, deren Strukturen sie in ihren Performances thematisieren. Allerdings bleibt die Kritik an den Strukturen auf recht abstrakter Ebene; die konkrete Ortsspezifität wird nicht miteinbezogen. Institutionen werden dadurch zwar von „innen“ kritisiert, aber stets auf einer allgemeinen Ebene. Ein Vorteil, der daraus resultiert, ist, dass die Skripte der Performances „übertragbar“ sind, dass also ein „re-performing“, solange es sich im wissenschaftlichen bzw. künstlerischen Kontext²²⁶ verortet, möglich ist.

Im Sinne einer „Kritik von innen“ beziehen sich die V-Girls selbst stark ein. Sie machen sich zum Teil persönlich angreifbar, indem sie unter anderem Persönliches von sich preisgeben und ihre „Rollen“ nah an ihren tatsächlichen Erfahrungen und Qualifikationen anlegen. Darüber hinaus performen sie auch mit ihren bürgerlichen Namen und verringern somit die Distanz zwischen ihren privaten bzw. professionellen Identitäten.²²⁷

Mit all dem wissenschaftlichen Renommee, dass sich die „V's“ in den Performances andichten, erschaffen sie sich selbst so, wie sie zu sein begehren, und situieren sich in jenen Kontexten, wo sie tatsächlich zu Podiumsdiskussionen geladen werden könnten, wenn sie bereits das notwendige symbolische und kulturelle Kapital erreicht hätten.

224 Vgl.: A Conversation with October, S. 131.

225 *Daughters of the ReVolution* 1995, S. 137.

226 Geographisch eingeschränkt auf den anglo-amerikanischen Raum, in dem sie schließlich auch hauptsächlich performten – mit der einzigen Ausnahme der Generali Foundation in Wien.

227 Nicht zuletzt dadurch ist es wiederholt passiert, dass Textzeilen aus den Performances einzelnen beteiligten Künstler*innen als Aussagen zugeschrieben wurden. Vgl. Grossmann 1994, o. S. und Champagne 1991, S. 188.

4.4 Das arbiträre, begehrte Imaginäre

Die V-Girls brechen in ihren Performances und in *A Conversation with October* an mehreren Stellen mit dem, was sie zugleich anstreben und vermutlich begehren. Bereits im Abschnitt zum Text „V-Notes“ von Jessica Chalmers kam heraus, dass die „V's“ das Lachen des Publikums wohl auch begehrten und dadurch an Stellen provozierten, die ihnen im Nachhinein problematisch schienen.²²⁸ Das Lachen des Publikums nimmt dabei die Stellung einer Art Bestätigung und Belohnung für die V-Girls ein, derer sie sich nicht entziehen konnten. Allerdings finden sich bereits in den Performances die Parodien von Podiumsdiskussionen sind, Stellen, an welchen die V-Girls eine Distanz zur Parodie und zum Lachen herstellen:

Andrea: I'd like to put parody aside for a minute. I know we weren't invited here to really *say* anything, you know, theoretical. I know we were invited to be entertaining. And, actually, this isn't even my field. [...] ²²⁹

Martha: [interrupting, paranoid] Wait! Hold on one minute! I just want to get something clear here: are you laughing at me, or are you laughing at what I'm saying? Maybe we ought to just stop here and consider the issue of slippage and the production of laughter! [...] ²³⁰

Darüber hinaus wird von Chalmers in den „V-Notes“ auch beschrieben, dass die V-Girls ihre Praxis der Parodie von Podiumsdiskussionen deswegen änderten, weil sich die einzelnen Gruppenmitglieder, mit der Ausnahme von Chalmers selbst, vom akademischen Kontext distanziert hatten. Demnach ist das eigene „power investment“ im universitären Kontext auch eine direkte Verbindung zum Begehren: Die V-Girls wären gerne Teil des wissenschaftlichen Diskurses, sie befinden sich just an jenem Punkt, wo sie mit ihren Studien beinahe fertig sind und sich im Feld der Kunst beziehungsweise der Wissenschaft positionieren müssen. Dadurch erklärt sich auch ihre Begeisterung für die Teilnahme an den beiden Konferenzen, jener der Modern Language Association und jener zu „Feministischer Theorie“ in Glasgow. Bei ersterer waren sie zwischen „normalen“ Redebeiträgen gelistet – waren also zugleich an einem Ort, der den von ihnen angestrebten Positionen weitestgehend entspricht und konnten dann aber zugleich mittels der Parodie Kritik äußern.

228 Chalmers 2010, S. 209.

229 Academia in the Alps (ms.), S. 125.

230 Manet's Olympia (ms.), S. 165.

Wenn die produktive Auseinandersetzung mit Theorie, die Bestätigung vom Publikum sowie auch das damit verknüpfte Erlangen von symbolischem Kapital, als das von den V-Girls begehrte Imaginäre aufgefasst wird, dann sind das zugleich die Gründe, die sie als Gruppe zusammengebracht haben und für über fünf Jahre performen ließen. Die Reflexion dessen, was sie in ihren Podiumsdiskussionen erreichen wollten und an welche Grenzen sie stießen, führte sie zu ihrem letzten Skript *Daughters*. Darin thematisieren sie einen weiteren Wunsch, der weniger mit dem akademischen Kontext als mit der Gruppe selbst zu tun hat: Dass ihre Zusammenarbeit auch eine Suche nach einem eigenen feministischen Bewusstsein und nach Sicherheit in der Gruppe war.²³¹ Auch in *Daughters* werden innere Widersprüche dieses Begehrens verhandelt und vom „privaten“ Gruppenzusammenhang in die Öffentlichkeit getragen. Die Arbitrarität beider Konzepte führte nach den drei Podiumsdiskussions-Performances zu einer veränderten Praxis und nach *Daughters* zu einer Auflösung der V-Girls als Gruppe.

231 Chalmers 2010, S. 219.

III. Feministische Kritik an Patriarchat und Institution(en)

1. Einführung

- Jessica: [A la Beavis and Butthead] Heh heh heh heh. But, you know, actually I feel kind of mad. There's such a lot of pressure on someone who is an advocate of gender equality or transformation to make a statement like that one, to disavow anger. Nowadays, in an atmosphere of "backlash," of what you might also call "feminist chic." It's a nonconfrontational, even nonoppositional brand of feminism that we're seeing touted in the media.
- Erin: Lesbians are pretty! Feminists are funny! They wear little skirts!
- Marianne: Me too!
- Jessica: [Attempting unsuccessfully to light a bra on fire] Yeah, but so much of that is about marketing to a demand. What we are seeing is the diffusion of political questions. And the mass media is fashioning in their place a benign figure – the yes-woman, a femmy-feminism. They call it a "do-me" feminism. Really it's about availability. It's a "do-me-and-then-do-her-and-then-her" feminism.²³²

In *Daughters of the ReVolution* stellen die V-Girls nicht nur eine Selbsterfahrungsgruppe dar, sie kritisieren implizit auch einen zeitgenössischen Feminismus – zumindest bezogen auf mediale Darstellung, wie aus dem obigen Zitat erkennbar wird. Jessica stellt eine Distanz zu aktuellen Entwicklungen im Medien-Mainstream her, die sich als feministisch bezeichnen. Ihre Kritik ist, dass sich in Zeiten des „backlash“ ein neuer „nonconfrontational“ und „nonoppositional“ Feminismus gebildet hat, der sich, ganz im Sinne neoliberaler Verhältnisse, an Nachfrage orientiert und auf einer individuellen Ebene à la „do-me-and-then-do-her“ verhandelt wird. Gegenstand dieser Kritik – und eigentlich in der gesamten Performance – ist kein akademischer Diskurs, sondern der mangelnde Bezug

²³² Daughters of the ReVolution 1995, S. 129.

zur Praxis und zur Geschichte der Frauenbewegung selbst. Der vergebliche Versuch Jessicas, nebenbei einen BH anzuzünden, verdeutlicht das noch zusätzlich performativ.

Eine Frage, die bei der Lektüre von Sekundärliteratur zu den V-Girls gestellt wurde, ist, ob nicht diese Kritik am Mainstream-Feminismus zu einem gewissen Teil auch eine Distanzierung der V-Girls von ihrer früheren parodistischen Praxis ist. In den parodierten Podiumsdiskussionen lässt sich jedenfalls auf den ersten Blick keine klare feministische Positionierung der V-Girls erkennen. Erst mit einem genaueren Fokus auf die von ihnen überhaupt parodierten und behandelten Inhalte, wird klar, dass sie einen Schwerpunkt auf feministische Kritik legten. Im ersten Teil dieses Kapitels möchte ich diesen Punkt noch etwas ausführlicher darlegen, indem alle vier Performances sowie das Interview in „October“ inhaltlich analysiert werden.

In *Daughters of the ReVolution* ist eine feministische Positionierung der V-Girls viel offensichtlicher und wurde auch in Rezensionen der V-Girls immer hervorgehoben. Deutlich wird dabei aber zugleich die Uneinigkeit der V-Girls innerhalb ihrer Gruppe; beispielsweise in dem obigen Zitat, wo Marianne den von Erin rezipierten Eigenschaften des „feminist chic“ mit einem „ich auch“ zustimmt. Diese Uneinigkeiten und Brüche, die bereits im Parodie-Kapitel Thema waren, können zur näheren Bestimmung des Feminismus der V-Girls hilfreich sein.

Das Kapitel hat zwei Anliegen: Das erste Ziel ist es, in den folgenden drei Unterkapiteln die feministische Kritik der V-Girls in ihrer Nähe und Abgrenzung zu theoretischen Diskursen sowie zu zeitgenössischen Entwicklungen zu behandeln. Die Frage, die Schreiberin und Leser*innen des Textes dabei begleitet, ist, wie sie zu der Position in ihren parodistischen Podiumsdiskussionen und in *Daughters* kamen und wie sich diese im Vergleich mit zeitgleichen Entwicklungen, beispielsweise einem „Third Wave Feminism“ oder der „Riot Grrrl“ Bewegung, bestimmen lässt. Die feministischen Inhalte ihrer Performances, die damit verknüpften performativen Strategien der V-Girls sowie deren Rezeption in der Sekundärliteratur werden behandelt.

Der zweite Ziel des Kapitels führt zu einer Untersuchung der Performances der V-Girls in Hinblick auf ihren institutionenkritischen Charakter. Als notwendige Grundlage für die Argumentation und Analyse, werde ich im fünften Unterkapitel einen knappen Einblick in Definitionen von Institution und Institutionenkritik geben. Dies allerdings bereits mit einem Schwerpunkt auf jene Theoriestränge, die sich in weiterer Folge mit den Positionen der V-Girls verknüpfen lassen. Naheliegend ist, dass die theoretischen und praktischen

Arbeiten von Andrea Fraser einige Definitionen und Vergleichsbeispiele enthalten, die sich für die Performances der V-Girls heranziehen lassen. Sie werden deshalb etwas ausführlicher zusammengefasst. Grundsätzlich soll dabei das breite Feld der Institutionenkritik angeschnitten werden, um dann den Blick auf jene Bereiche zu fokussieren, die zur Interpretation der V-Girls-Performances herangezogen werden können.

Bei der Textauswahl und bei Bezügen zu anderen Künstler*innen hat sich der Sammelband „Institutional Critique. An Anthology of Artists Writings“, herausgegeben von Blake Stimson und Alexander Alberro (2011), als zentral erwiesen. Die einführenden Texte der Herausgeber bieten einen guten Überblick zur Entwicklungsgeschichte von Institutionenkritik und die folgenden Texte von Künstler*innen und Gruppen, lassen sowohl unterschiedliche Positionierungen als auch historische Entwicklungen nachvollziehen. Darüber hinaus sind kürzere Texte in den Lese- und Schreibprozess eingeflossen, zum Beispiel jener zu „Appropriation“ von Isabelle Graw, der bereits im Parodie-Kapitel behandelt wurde. Im Sinne der Stringenz dieser Arbeit kann eine umfassende Auseinandersetzung, sowohl historisch als auch theoretisch, mit Institutionenkritik aber nicht Ziel sein – sie würde den Rahmen dieses Kapitels bei Weitem sprengen. Deshalb bleiben die hier im Folgenden zitierten Beiträge letztlich nur Bruchstücke von unter dem Label Institutionenkritik zusammengefassten künstlerischen Praktiken und theoretischen Entwicklungen.

In Bezug auf die V-Girls werden auch zum Thema Institutionenkritik ihre Inhalte und Strategien zusammengefasst, sie legen den Rahmen für den abschließenden Teil des Kapitels, der die künstlerisch-kritische Praxis der V-Girls von Parodie bis Institutionenkritik behandeln soll.

2. Feministische Inhalte

In den vergangenen zwei Unterkapiteln ist bereits dargelegt worden, wie sehr Form, Methode und Inhalt in den Performances miteinander verzahnt sind. Trotzdem möchte ich nun einen Moment lang ausschließlich bei den Themen, die die V-Girls behandeln, bleiben. Grund für die nun folgende kurze Zusammenfassung ist, dass es die Fülle an Material gar nicht erlauben würde, allem im Detail nachzugehen. Nachdem die bisherigen Interpretationen immer nahe an den Skripten gearbeitet haben – inklusive ausführlicher Zitate um die Vielschichtigkeit der Texte lesbar zu machen – fehlt jetzt noch ein Gesamtüberblick zu ihren spezifisch feministischen Inhalten. Der Überblick zeigt auf, was ich im vorigen Kapi-

tel der Parodie bereits angerissen habe: Dass trotz (und teilweise gerade wegen) der Parodie feministische Anliegen von den V-Girls sichtbar gemacht und transportiert wurden.

Sex and Your Holiday Season

In ihrer ersten Performance behandeln die V-Girls insbesondere die Themen Weihnachten, Santa Claus, Geschlechterverhältnisse und Psychoanalytische Theorie. Der Figur „Mrs. Claus“ wird dabei besondere Beachtung geschenkt, da die V-Girls an ihr feministische Kritik aufmachen. Bereits zu Beginn der Performance kommt Erin in ihrem Beitrag „Why Mrs. Claus stays home“ auf Produktionsbedingungen am Nordpol und die dadurch veränderte Position der Frau im neunzehnten Jahrhundert zu sprechen – sie verweist implizit auf feministisch-marxistische Kritik, thematisiert Arbeitsteilung zwischen Santa Claus und Mrs. Claus sowie die Hausarbeit von Mrs. Claus.

Weiters wird mittels der Theoriezitate von Freud und Lacan, auf die sich die V-Girls in der Performance oft beziehen, stets auch feministische Kritik geäußert. Durch die Auswahl der Zitate wird Misogynität in Freuds Theorien hervorgehoben, zum Beispiel dass Mädchen in ihrer psychischen Entwicklung vom Penisneid bestimmt werden.²³³ Dieses Zitat von Freud konterkarieren die V-Girls mit einer lockeren Interpretation von Belletristik, männliche Komplexe werden so ins Spiel gebracht. Etwas später im Skript wird auf die Argumentation Freuds noch einmal zurückgegriffen: Ein Zitat soll belegen, dass Mädchen sich nicht von ihrer ödipalen Identifikation mit der Mutter lösen können und dadurch kein vollständiges Super-Ego entwickeln. Andrea führt in ihrem Statement diese Argumentation ins Lächerliche. Sie erzählt von einer übertriebenen Identifikation von ihr mit ihrer Mutter, nach der sie Geschenke des Vaters an die Mutter für sich in Anspruch nimmt.²³⁴

Das Thema Weihnachtswunsch wird in der Performance mehrfach behandelt und mit feministischen Anliegen verknüpft. Etwa wenn Andrea sich von Santa „some shit“, „some money“, „a penis, and a baby“ wünscht oder auch der abschließende Beitrag der V-Girls, worin sie Santa damit konfrontieren, dass sie nicht mehr auf seinem Schoß sitzen werden und sich stattdessen ein Sofa wünschen.²³⁵ Beide Wünsche verdeutlichen einen „Ungehorsam“ der V-Girls, sich eine gesellschaftlich vorgeschriebene Rolle der „braven Mädchen“ nicht mehr gefallen lassen werden.

233 Sex and Your Holiday Season (ms.), S. 62.

234 Ebd., S. 75.

235 Ebd., S. 71 und S. 80.

Als direkter Bezug zu feministischen Bewegungen ist die Passage zu Phyllis Weiner zu lesen. Martha benennt damit eine Suffragette und frühe Feministin und schreibt ihr Zitate zu Santa Claus zu. Dem Namen nach zu schließen, könnte ein absichtlicher Verweis auf Phyllis Wiener, einer US-amerikanischen Künstlerin der Abstract Art gegeben sein, oder aber auch auf die Suffragette Phyllis Brady, die 1913 an Brandstiftung beteiligt gewesen sein soll und 1914 deshalb verurteilt wurde.²³⁶

Academia in the Alps

Feministische Kritik durchzieht auch die gesamte zweite Performance der V-Girls. Über eine Interpretation von Johanna Spyri's Roman „Heidi“ wird die Wichtigkeit von Bildung für die Emanzipation von Frauen* hervorgehoben. Anhand der körperlich an den Rollstuhl gebundenen Clara machen die V-Girls gleich zwei Kritikpunkte auf: Einerseits das „Disempowerment“ von Mädchen im 19. Jahrhundert am Beispiel von Claras Einschränkung und andererseits der Umstand, dass Mädchen und Frauen in eine mütterliche Rolle gedrängt werden (so wie Heidi sich mütterlich um die Menschen in ihrer Umgebung sorgt und am Schluss sogar Clara das Gehen beibringt). Die V-Girls distanzieren sich in weiterer Folge von dieser Frauenrolle, sie werfen ein, dass sie Therapien machen, um dem zu entkommen, und fragen sich, warum Heidi in dem Roman in ihrer Rolle glücklich ist. Die Nacherzählung und Interpretationen der V-Girls können darauf keine Antworten geben.

An anderer Stelle zitieren sie, nahezu unabhängig von „Heidi“, eine literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Roman „Clarissa“, der im 18. Jahrhundert erschien. Sowohl der zitierte literaturwissenschaftliche Autor als auch der Romanautor sind Männer. Aus der von den V-Girls aufgegriffenen Textpassage des Literaturwissenschaftlers geht hervor, dass die Vergewaltigung Clarissas eine selbstverschuldete sei. Dazu nimmt Jessica, die das Zitat vorliest, eine kritisch-distanzierte Haltung ein. Sie deckt auf, dass die Interpretation paternalistisch ist, indem diese von einer Identifikation der Leser²³⁷ mit den Vergewaltigern im Text ausgeht. Jessica macht daran anschließend ihr eigenes Begehren, nämlich Autorität über den Primärtext zu erlangen, transparent, weist aber jede gewalttä-

236 Zitat aus „The Toronto Sunday World“ vom 25. Februar 1914, S. 4:

„Young Suffragette is given severe sentence . LONDON, Feb. 24 -- Phyllis Brady, a militant suffragette accused of arson, was sentenced to 18 month's imprisonment at hard labour by a magistrate at the London sessions today, despite the jury's recommendation of mercy on the ground that she had been led astray by older militants. Miss Brady was arrested Jan. 17 last on the charge of being one of the suffragettes who set fire to the residence of Lady White, widow of Field Marshal Sir George White, at Englefield Green, Surrey, on March 20, 1913. She is 24 years of age and graduated at Cambridge University with honors in mathematics and economics.“

237 Hier bewusst „Leser“ in männlicher Form.

tige Haltung zurück. Sie ruft das Publikum dazu auf, Texte zu lieben anstelle sie gewaltsam beherrschen zu wollen. Die in diesem Vergleich gezogene Analogie, dass die Haltung von Männern* gegenüber Frauen* jener von Wissenschaft gegenüber Untersuchungsgegenstand entspricht, wird dadurch von den V-Girls offen gelegt und beanstandet.

Sexismus im akademischen Kontext ist darüber hinaus an einigen Stellen noch expliziter ausgeführt. So beschäftigen sich die V-Girls beispielsweise intensiv mit der Frage, warum Heidi nicht lesen kann. Daraus ziehen sie die, für die Wissenschaftskritik relevante, Überlegung, warum Frauen generell nicht gut genug „lesen“ beziehungsweise „schreiben“ können, um Fixanstellungen in Forschung und Lehre zu bekommen. Wut und Ärger, die seitens der V-Girls bei dem Thema aufkommen, werden aber bald wieder durch Ablenkung auf neue Beiträge und Fragen besänftigt.

Wie schon in *Sex and Your Holiday Season* wird auch in *Academia* anhand von Lacan-Zitaten mehrfach feministische Kritik transportiert. Die erste Reibungsfläche ist „Der Name des Vaters“, ein Thema das die V-Girls in nahezu allen Skripten behandeln und an ihren eigenen Nachnamen ausführen.²³⁸ Darüber hinaus ist Lacans Aussage „~~The~~ Women does not exist“²³⁹ für die V-Girls gegen Ende der Performance Anlass, sie umzukehren. Andrea kommt in ihrem Beitrag zu dem Schluss, dass die Durchstreichung Lacans neu zu lesen ist. Dadurch bleibt am Ende der Satz „The oman does not exist“ übrig, den Andrea als Lacans orientalistische Tendenzen deutet.²⁴⁰ Das dadurch wohl provozierte Lachen des Publikums kann aber nur ein ambivalentes bleiben: Über einen „Orientalismus“ Lacans wird spaßeshalber, also insbesondere indem er nicht ernst genommen wird, gelacht – der Ausgangspunkt von Andreas Beitrag, „The Women does not exist“, wird davon überlagert. Zuletzt noch zu einem Thema, das schon zu Beginn der Performance von den V-Girls angesprochen wird: Die Position von Frauen in der „Academia“²⁴¹ Die V-Girls machen auf das Fehlen von Frauen in der Geschichte von Wissenschaft über die gesamte Performance aufmerksam, nur einmal wird in Klammer kurz erwähnt, dass nach einer (fiktiven) Überlieferung auch zwei Frauen Teil von Platons *Academia* gewesen sein sollen.²⁴² Etwas später (re)konstruieren sie die Entwicklung des Formats „Podiumsdiskussion“ und erfinden dabei den Umstand, dass die ersten Podiumsdiskussionen von Frauengruppen abgehalten wur-

238 *Academia in the Alps* (ms.), S. 92.

239 Im Original ist der Artikel „the“ mit einem Schrägstrich durchkreuzt, was auch Andrea in ihrem Beitrag erwähnt – aus Gründen der Darstellbarkeit handelt es sich im Zitat um einen Querbalken.

240 Ebd., S. 116.

241 Ebd., S. 109.

242 Ebd., S. 87.

den.²⁴³ Auf einer Metaebene lässt sich dieses Vorgehen als Darstellung eines feministischen Bewusstseins um den Mangel an Frauen im wissenschaftlichen Diskurs und darauf folgend als Suche nach Frauengeschichte und Tradition lesen.

Manet's Olympia

Da das „Panel“ der V-Girls um das Gemälde „Olympia“ von Édouard Manet kreist, ist auch die in ihm enthaltene feministische Kritik an Kunst und Kunstgeschichte orientiert. Der Blick des männlichen Betrachters, der den weiblichen Akt zum Objekt macht, ist mehrfach Thema. Gegen Ende der Performance brechen die V-Girls mit der bisher simplen Kritik des männlichen Blicks: Jessica und Martha fordern in ihren Beiträgen eine spezifisch lesbische Betrachtungsweise von diesem Gemälde und ganz allgemein von Kunst ein. Sie zitieren dabei die literaturwissenschaftliche These, dass Leser*innen die eigentlichen Textproduzent*innen sind, und legitimieren sich somit als Betrachter*innen für eine neue Bildinterpretation.²⁴⁴

Immer wieder kehren die weiteren Redebeiträge zum Thema Prostitution zurück: Von der scheinbar banalen Feststellung, dass Olympia im Gemälde horizontal liegt, kommen die V-Girls zu folgendem, durchaus zum Lachen anregenden, Schluss: „Manet's choice of the horizontal graphically suppresses the female subject's ability to stand up, key if we consider that the painting was generally supposed to be that of a prostitute.“²⁴⁵ Andrea bringt daran anschließend die körperliche Anstrengung der Modelle während der langen Sitzungen mit dem Maler zur Sprache; sie fragt sich, wie es den Modellen dabei ging und macht unter anderem darauf aufmerksam, dass Olympia als weiße Frau liegend posieren durfte, während die schwarze Frau im Hintergrund eine noch viel schwierigere Pose einzuhalten hatte.²⁴⁶ Ganz grundsätzlich wird von Andrea auch kritisiert, dass Édouard Manet als ein Maler Beachtung findet, der anhand der Darstellung einer Prostituierten soziale Veränderungen thematisiert – womit sie unter anderem die spätere, womöglich in dieser Hinsicht überhöhte, Interpretation der Kunstgeschichte kritisiert.

Körper werden von den V-Girls wiederholt in ihrer Podiumsdiskussion angesprochen, sei es Körper und Körperhaltung von Olympia, Manet's Darstellung ihrer Brüste oder sogar der Bezug der V-Girls zu ihren eigenen Körpern. Dadurch wird eine abstrakte, „geistige“,

243 Academia in the Alps (ms.), S. 109.

244 Manet's Olympia (ms.), S. 172.

245 Ebd., S. 146f.

246 Die Rassismuskritik der V-Girls wird im Abschnitt zu Institutionenkritik noch weiterführend behandelt.

den Konventionen der Wissenschaft folgende Podiumsdiskussion verunmöglicht: Über den Bezug zum Persönlichen, über Kristevas „Semiotisches“ bricht Körperlichkeit immer wieder in den Diskurs der V-Girls ein und nimmt Einfluss darauf, oft auch in Form des „Persönlichen“. Dies werde ich im nächsten Teil des Kapitels als Strategie thematisieren.

Ähnlich wie in der zuvor besprochenen Performance *Academia in the Alps* sind Lebensrealitäten von Frauen ein wiederkehrendes Thema: Mit nahezu gleicher Formulierung erzählt Jessica in *Academia*, dass ihre Mutter eine große Schriftstellerin geworden wäre und in *Manet's Olympia* eine Malerin, wäre sie nicht beide Male von Haushalt und Kindern abgehalten worden. Die Bedeutung von Bildung für Subjektkonstitution wird außerdem in einem späteren Beitrag in *Olympia* hervorgehoben, worin die V-Girls die unterschiedlichen Förderungen von Mädchen und Buben in der Schule zum Thema machen – in der Diskussion werden keine Antworten oder Ergebnisse genannt, Bildung wird viel mehr als Problemfeld herausgearbeitet.

A Conversation with October

Da der Text, der 1989 in der Zeitschrift „October“ erschien, in weiten Teilen aus Zitaten und Verweisen auf die früheren drei Performances der V-Girls besteht, möchte ich hier nur einen kurzen Einblick in die feministischen Themen, die ergänzend im „Interview“ aufkommen, geben.

Durch die Fragen, die sich die V-Girls von „October“ stellen lassen, wird klar, dass sie selbst Feminismus als wichtiges Element ihrer Performances betrachten. Ihre vielfältigen Bezüge auf Theorie unterscheiden sie zwischen jenen, die sie schätzen, und jenen präventiven und ausschließenden Diskursen, die sie durch ihre Kritik durchbrechen möchten.²⁴⁷

Dahingehend wird in *A Conversation with October* einiges an Ambivalenz deutlich: Zum einen stellt Martha fest, dass sie in vielen Punkten ihrer Performances gar nicht parodieren wollen und keine Witze machen, sondern ernste Anliegen haben. Zum anderen wird den V-Girls aber wenig später beim Zitieren ihrer bisherigen Titel und Beiträge bewusst, dass sie nichtsdestotrotz oft Theorien und deren Autor*innen parodierten, die sie eigentlich für wichtig hielten.. Folglich ist die in dem Interview dargestellte feministische Position der V-Girls nur diskursiv zu begreifen: Sie ist während des Interviews in Veränderung und wird von den einzelnen V's unterschiedlich aufgefasst. Da die Performances *Academia in the Alps* und *Manet's Olympia* auch noch Jahre nach dem Erscheinen von *A Conversation with October* performt wurden, hat sich aus der von den V-Girls offen gelegten Differenz

247 A Conversation with October 1989, S. 119.

und Ambivalenz keine Veränderung in den Skripten ergeben: vielmehr sind Differenz und Ambivalenz in diesem Punkt wohl als immanentes Element sowohl der Performances als auch des Interviews zu verstehen.

Das Interview kann demnach auf inhaltlicher Ebene auch keine Definition von „Feminismus“ seitens der V-Girls leisten. Auf die Frage, ob die V-Girls davon überzeugt seien, dass Frauen* anders schreiben, eine andere Sprache haben, antworten sie beispielsweise nur ausweichend, mit einem weiteren Theoriezitat, von dem sie sich aber danach gleich distanzieren. Insofern lässt das rahmende Interview, unter der Voraussetzung dass die darin enthaltenen Zitate aus den Performances nicht mitgedacht werden, eher Rückschlüsse auf ihre Praxis als auf ihre feministische Positionierung zu. In der Gesamtheit des Textes, mit den Zitaten und dem Einschub des Visual Literacy Tests, ergibt *A Conversation with October* ein Bild, das viel von den feministischen Themen enthält, die bereits angesprochen wurden.

Daughters of the ReVolution

Feministische Inhalte von *Daughters of the ReVolution* in ihrer Gesamtheit zusammenzufassen, würde bedeuten, die rund 60-minütige Performance nachzuerzählen und damit den Rahmen dieses inhaltlichen Überblicks sprengen. Da sie an zwei verschiedenen Stellen publiziert und auch in Form der Videoaufzeichnung zugänglich ist und zudem einiges vom Inhalt der Performance entweder bereits im Parodie-Kapitel zitiert wurde (oder aber auf den folgenden Seiten noch behandelt wird), möchte ich hier nur ein paar ausgewählte Stellen erwähnen.

Im ersten Kapitel der Diplomarbeit wurden drei miteinander verknüpfte Inhalte von *Daughters* hervorgehoben: die Selbsterfahrungsgruppe, das Persönliche und radikal-feministische Texte und Praxis der 1970er in den USA. Die Selbsterfahrungsgruppe in ihren formalen Unterschieden zur Podiumsdiskussion war bereits in dem Interpretationsteil der Parodie Thema und das Persönliche als feministische Strategie wird in diesem Kapitel noch gesondert behandelt werden. Die Bezüge zum Feminismus der Zweiten Frauenbewegung können aber an dieser Stelle konkretisiert werden: Vor allem durch direkte Zitate integrieren die V-Girls die früheren feministischen Positionen und Manifeste in ihre Performances. Textpassagen aus dem „Redstockings Manifesto“ (Juli 1969), „Towards a Women's Revolutionary Manifesto“ (Women's Liberation Collective, Palo Alto, 1969), „The Women-Identified Women“ (Radicalesbians, 1970) und „SCUM Manifesto“ (Valerie Solana, 1967) werden ausführlich vorgelesen. Darüber hinaus erzählen die V-Girls Anekdoten und

Erinnerungen von Women's Action Coalition (WAC) Meetings, Demonstrationen, an denen sie teilnahmen, und ihren Studienjahren im damals neu gegründeten Studiengang „Women's Studies“ am BARNARD COLLEGE.

Parallel zu diesen Bezugnahmen reflektieren sie ihre eigenen Gruppenprozesse: was es für sie bedeutet, in einer feministischen Gruppe aktiv zu sein und mit welchen Motivationen sie sich mit dem radikalen Feminismus der Zweiten Frauenbewegung auseinandersetzen. Daraus lässt sich jedoch nie eine kollektive Position der V-Girls herauslesen – die Differenzen, unterschiedliche Erinnerungen und Bedürfnisse an die Gruppe, überwiegen. Was als Position der V-Girls „übrig“ bleibt, ist die Frage, die sie sowohl eingangs berühren als auch als abschließende Aussage in den Raum stellen: Andreas Statement „You know, figuring out how to be a woman.“²⁴⁸ Mit dem einleitenden Zitat aus dem „Handbook of Women's Liberation“ zu den Zielen von Selbsterfahrungsgruppen²⁴⁹, machen sie bereits klar, dass sie sich mit den Gruppengesprächen auf die Suche nach einem feministischen Bewusstsein machen. Diese Suche führt sie am Ende wieder zurück zur Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Subjektkonstitution.

3. Feministische Strategien in den Performances der V-Girls

Im Folgenden werde ich aus der künstlerisch-feministischen Praxis der V-Girls drei Strategien herausarbeiten und mit Beispielen aus den Skripten unterstützen. Als erstes werden die Anspielungen der V-Girls auf das anwesende Publikum und auf ihre Leser*innenschaft zusammengefasst und untersucht. Auffallend ist, dass sie dabei immer wieder Männer* aus dem Publikum herausgreifen, weswegen ich die Strategie als feministisch-motiviert argumentiere. Die zweite Strategie ist das Motiv des „Coming-out“ von Martha, das sich in den ersten drei Performances wiederholt und als feministisches Aufbrechen des wissenschaftlichen Diskurses verstanden werden kann. Daran anschließend handelt die dritte feministische Strategie der V-Girls von dem Einbinden des „Persönlichen“ in den wissenschaftlichen Kontext.

248 Daughters of the ReVolution 1995, S. 140.

249 Die Ziele sind: „1. Clean out your head. 2. Uncork and redirect your anger. 3. Teach you to understand other women. 4. Discover that your personal problem is not only yours.“ Ebd., S. 121.

3.1 Anspielungen auf's Publikum und einzelne Anwesende

Die wiederholten Interaktionen mit dem Publikum können als eine der feministischen Strategien der V-Girls verstanden werden. Während sie in den Performances *Daughters of the ReVolution* und *Academia in the Alps* direkt einzelne Menschen aus dem Publikum ansprechen, sind in *Manet's Olympia* allgemein alle Anwesenden mit dem „Visual Literacy Test“ angesprochen und in *A Conversation with October* alle Leser*innen mit der „Merchandizing Line“ der V-Girls. Da sie in *Daughters* und *Academia* spezifisch Männer* aus der Masse der Zuseher*innen herausgreifen, möchte ich diese hier genauer untersuchen – die Interaktionen in *Manet's Olympia* und *A Conversation with October* lassen sich im Rahmen von Institutionenkritik besser analysieren.

Die erste Referenz auf einen Mann im Publikum in *Academia in the Alps* ist eine oberflächlich positive Zuschreibung. Marianne verweist in ihrem Beitrag mit den Worten „Our esteemed colleague (sitting in the second row on the left) ...“²⁵⁰ auf einen Mann im Publikum, sogar mit ziemlich präzisen Angaben, wo er sitzt. Als Reaktion darauf richten sich die Augen aller V-Girls auf diese eine Person im Publikum. Auch wenn es sich hierbei um eine positive Bezugnahme handelt – schließlich spricht Marianne in ihrem weiteren Beitrag der Person das Buch „Metapher, Metonym and the Monotone“ zu und bezieht sich anerkennend darauf – ist es dennoch eine Verunsicherung: Irgendeine beliebige Person wird aus der Masse des Publikums herausgegriffen und plötzlich liegt die Aufmerksamkeit aller auf ihm. Ein paar Seiten später findet sich eine ähnliche Stelle im Skript. Diesmal ist es Jessica, die sich in ihrem Beitrag „The Story of Heidi“²⁵¹ unterbricht, in das Publikum schaut und lehrer*innenhaft das Verhalten eines Mannes zurechtrückt: „I'm sorry, but I'm not going to continue until that man in the back has put away his newspaper and decided to join the rest of us, sir. Thank you, sir.“²⁵² Auch hier müsste es sich bei den ausgelösten Reaktionen im Publikum einerseits um Lachen (über das dozierende Verhalten Jessicas) handeln, andererseits um erstaunte Blicke zurück in den Raum sowie um Verunsicherung, vielleicht sogar ein Anflug von schlechtem Gewissen bei jenen Männern, die in der letzten Reihe sitzen.

250 *Academia in the Alps* (ms.), S. 90.

251 Ebd., S. 95.

252 Ebd.

In *Daughters of the ReVolution* sind es Verunsicherung und schlechtes Gewissen, die durch eine Intervention von Andrea erzeugt werden. Sie liest, zuerst noch ohne Zusammenhang, die Regeln für eine Selbsterfahrungsgruppen-Einheit vor. Danach zeigt sie ins Publikum und weist auf einen Mann hin: „That man in the third row from the front, sixth from the left – that man is judging me. The one with the blue shirt on.“²⁵³ Von den anderen V-Girls erntet sie Zustimmung, und zitiert daraufhin die Radicalesbians, die das Vorrecht von Frauen auf Selbsterfahrungsgruppen proklamierten.²⁵⁴ Hier wird das Publikum plötzlich mit in die Spielregeln der Selbsterfahrungsgruppe einbezogen und in weiterer Folge ein Zuhörer als sich falsch verhaltend diskreditiert. Das programmatische Zitat der Radicalesbians ist aber schon im nächsten Moment in Frage gestellt; von den V-Girls selbst, da Martha feststellt „I feel so conscious already it's making me a little nauseous“ und Erin die Frage aufwirft, was für eine „kinky fantasy of wholeness“ von ihnen performt werde.²⁵⁵ Eine weitere direkte Anspielung auf das Publikum, die den Charakter der Verunsicherung einer zugeschriebenen „Männlichkeit“ hat, ist der „dick joke“. Darin wird eine klassische sexistische Funktionsweise vieler Witze umgekehrt. Jessica Chalmers beschreibt die Szene folgendermaßen:

On the Manet panel, Erin launches into the Dick Joke as a joke among women about a male professor who, at a certain point in his lecture, well, just, "takes out his dick" – "You know, just like a guy." Having said this with great hilarity, Erin stops abruptly, reconsidering. Speciously apologetic, she says, "Oh wait a minute, wait a minute. I shouldn't be doing this, I'm sorry. It might be offensive to some of the men in the audience – you know, the real serious ones who don't have a sense of humor. But you women out there, if you want to hear it, come see me after the panel."²⁵⁶

Bei der Aufzeichnung von *Daughters of the ReVolution* in der GENERALI FOUNDATION fällt auf, dass in jenem Moment des Skripts, wo die V-Girls aus dem SCUM-Manifesto zitieren und Martha, die die Position des Mannes einnimmt, als „abject turd“ bezeichnet wird, zwei Männer den Raum verlassen und an der Kamera vorbeigehen.²⁵⁷ Vielleicht war es Zufall, dass die zwei Personen zu genau jenem Zeitpunkt die Performance verließen? Vor dem

253 *Daughters of the ReVolution* 1995, S. 126.

254 „It is the primacy of women relating to women, of women creating a new consciousness of and with each other which is at the heart of women's liberation, and the basis for the cultural revolution. Together we must find, reinforce, and validate our authentic selves. As we do this ... we find receding the sense of alienation, of being cut off, of being behind a locked window, of being unable to get out what we know is inside. We feel a real-ness, feel at last we are coinciding with ourselves. With that real self, with that consciousness, we begin a revolution to end the imposition of all coercive identifications, and to achieve maximum autonomy in human expression.“ *Daughters of the ReVolution*, S. 126 und *The Women-Identified-Woman*, Online-Ressource.

255 *Daughters of the ReVolution* 1995, S. 126.

256 Chalmers 2010, S. 220.

257 *Daughters of the ReVolution* 1995, S. 137, *Daughters of the ReVolution* 1996 (Video), Minute 50.

Hintergrund, dass die V-Girls durch ihre Interaktionen mit dem Publikum sowie durch die feministischen Inhalte durchaus auf eine Art der Verunsicherung abzielen könnten, ist es sehr wahrscheinlich, dass es sich dabei um eine Reaktion auf das Zitat und die Denunziation von Männern handelt. Die V-Girls greifen in *Daughters* sowie in *Academia in the Alps* eine männliche Zuseher*-Position an, schreiben ihr gewisse Verhaltensweisen zu und äußern somit explizit ihren Unmut darüber.

An anderen Stellen wenden sie sich viel allgemeiner ans Publikum, in Situationen, die eher auf Selbstreflexion betreffend ihrer eigenen, künstlerischen Praxis schließen lassen. Zum einen an jener, bereits im vorangegangenen Kapitel zitierten, Stelle in *Daughters*, wo Erin konstatiert, dass die V-Girls ihre Performances nicht als Ersatz für Politik betrachten.²⁵⁸

Ebenfalls in *Daughters* fragt sich Andrea in einem Beitrag, wieso sie so viele akademische Referenzen machen und ob sie das tun, weil das Publikum das von ihnen erwarten würde.

²⁵⁹ In *Manet's Olympia* und *A Conversation with October* finden direkte Aufforderungen ans Publikum beziehungsweise an die Leser*innenschaft an jenen Stellen statt, wo es um Werbung (*Manet's Olympia*), Merchandizing (*A Conversation with October*) und eine Ökonomie der Kunst geht.²⁶⁰ Im Grunde genommen legen die V-Girls damit Funktionsweisen von wissenschaftlicher Praxis und Kunst offen, woran sie selbst teilhaben.

3.2 Das Coming-out von Martha

Andrea: All right. As I will discuss later, on page 132, the positions we occupy on the panel are not "theoretical" but structural and historical. The "identities" we speak are neither true nor false but operative, signifying in the particular moments of their articulation. When Martha comes out as a lesbian in *Olympia*, the meaning of the statement, its significance, is determined by the fact that it is being made on a panel, that is, at a particular location within a particular institutional framework that has a definite relation to an audience and a format with a history. Is the question whether Martha really sleeps with women? How would the answer change the way the statement "I am a lesbian" functions on the panel?

Martha: Andrea, maybe I can help you out here. You're absolutely right that it's the statement "I am a lesbian" that functions on the panel and not my sleeping with women. That, the latter, would make for a different kind of show altogether, as we know. The question would then be whether that's the kind of show our audience wants and, if so, whether we should continue to perform at universities.²⁶¹

258 *Daughters of the ReVolution* 1995, S. 135.

259 Ebd., S. 127.

260 Zum Beispiel der wiederholte Ausspruch von Andrea, dass sie für „immediate employment“ verfügbar sei.

261 *A Conversation with October* 1989, S. 126.

In den ersten drei Performances der V-Girls wiederholt sich gegen Ende des Textes ein Motiv: Martha erzählt in unterschiedlichen Varianten ihr Coming-out. Wie die V-Girls selbst in *A Conversation with October* darlegen, soll dieses Motiv auf struktureller Ebene „funktionieren“, inhaltlich ist es dafür irrelevant, ob dahinter eine „authentische“ Identität steckt. Wichtig ist, dass Martha im Rahmen der Podiumsdiskussion diese Position einnimmt. Da alle Details zu Persönlichem und Privatleben der V-Girls demnach gleichermaßen als Statements, die in diesem Rahmen eine gewisse Funktion einnehmen sollen, betrachtet werden müssen, ist die Untersuchung des Motivs des Coming-out eine Brücke zum nächsten Abschnitt. Dieser wird sich noch etwas breiter angelegt mit den Funktionsweisen des Persönlichen in den Performances beschäftigen.

Academia in the Alps wird kurz nach der Aufführung bei der Konferenz zu Feministischer Theorie in Glasgow 1991 in der Publikation „New Lesbian Criticism“, herausgegeben von Sally Munt, zitiert. Munt spricht in ihrer Einleitung Diskriminierungen und Zuschreibungen von lesbischen Wissenschaftlerinnen im akademischen Kontext an. Sie zitiert wörtlich den Beitrag „Sexuality and the Swiss Children's Novel“ von Martha Baer aus der Performance, der jenes, auch in anderen Performances wiederkehrende, Motiv des Coming-out enthält. Munt interpretiert die Passage als Aufbrechen eines persönlichen Diskurses:

The performance identified the crucial conflict between personal and political voices: the desire to speak about the personal, but also to withhold it.²⁶²

Die V-Girls, in diesem Fall Martha Baer, beschreiben auch hier den Konflikt zwischen Begehren und Zurückhaltung treffend: Martha beginnt die Passage in *Academia in the Alps* mit dem Wunsch, wissenschaftlich, analytisch über Motive der Sexualität in europäischer Kinderliteratur zu sprechen. Doch schon im zweiten Satz schwenkt sie um, möchte ihre eigene Sexualität zum Thema machen und thematisiert die Schwierigkeiten, die sie als Lesbe im wissenschaftlichen Alltag begleiten. Zum Beispiel homophobe Witze und auch die Notwendigkeit, die eigene sexuelle Orientierung zu verleugnen, um an Stipendien zu kommen:

I mean, how long should I leave out this fundamental fact of myself? Long enough, I guess, to demonstrate my value on committees and my excellent scholarship. Or maybe I won't leave it out.²⁶³

262 Munt 1992, S. XV.

263 *Academia in the Alps* (ms.), S. 126f.

Gleich nach dem Coming-out äußert sie das damit verbundene Begehren:

I'll say it quietly but surely, because I'll know you'll take it in fully, seeing the quality of our partnership. You'll be hoping we continue to seek out our pleasure, pursue our shared lives...²⁶⁴

Die grammatikalische Form, das Formulieren in der Zukunft („I'll say it [...] I'll know“) drückt aber an dieser Stelle nicht nur aus, dass das wahre Coming-out noch an einen zukünftigen Zeitpunkt projiziert wird, sondern auch eine gewisse Unsicherheit, die Martha Baer damit verbindet. Sie verwendet nicht die Präsensform und spricht somit auch gar nicht direkt das anwesende Publikum an, und auch nicht die bestimmtere Form der Zukunft im Englischen („I am going to“). Stattdessen bleibt es bei „will“ – im Gleichklang mit dem Wort „Wunsch“ – und den darauf folgend von ihr formulierten idealen Reaktionen des Publikums, beziehungsweise ihres sozialen Umfelds.

In den anderen zwei fiktiven Podiumsdiskussionen haben die Varianten des Motivs ganz unterschiedlichen Charakter. In *Sex and Your Holiday Season* etwa erzählt Martha in der Vergangenheit von der Entdeckung ihrer eigenen Homosexualität in dem Beitrag „Recovering the Lesbian Elf.“ Selbstsicher und resümierend spricht sie: „I had a voice about it, a tenor.“²⁶⁵ In *Manet's Olympia* wiederum beginnt sie die Passage mit: „I'm a lesbian [...]“, wird dann aber bald von Erin unterbrochen, die sie auf eine Person im Publikum hinweist. Die Reaktion Marthas, als sie ein Gesicht erkennt, ist Scham, sie bricht ihren Beitrag ab und entschuldigt sich.²⁶⁶

Auch wenn die drei Versionen das Coming-out auf verschiedene Weisen inszenieren und thematisieren haben sie doch eine Gemeinsamkeit: Alle drei stehen jeweils am Ende der Performance auf den letzten paar Seiten des Skripts. Wenn wir das Coming-out als persönlichste, privateste Information, die ein V-Girl von sich preis gibt, lesen, dann ist diese Positionierung am Ende als Steigerung zu verstehen und als solche eine Konsequenz aus dem bereits kontinuierlich in der Performance hervorgebrochenen „Persönlichem“. Was ist die Funktion des Coming-out als Teil des „Persönlichen“, das hier in eine parodierte Podiumsdiskussion hineinreklamiert wird? Wie Sally Munt am Beispiel von *Academia in the Alps* schreibt, wird dadurch die Bedeutung der „personal voice“ für die Politisierung des Subjekts hervorgehoben.²⁶⁷ Sie stellt dabei gerade in umgekehrter Weise fest, dass das Verbot

264 *Academia in the Alps* (ms.), S. 127.

265 *Sex and Your Holiday Season* (ms.), S. 77.

266 *Manet's Olympia* (ms.), S. 172.

267 Munt 1992, S. XV.

des „Persönlichen“ auch eine Negation der Zweiten Frauenbewegung und ihrer Methoden – Selbsterfahrungsgruppen – bedeuten würde:

Prohibiting the personal voice, though, denies its historical importance in the production of politicised subjects – the early Women's Liberation Movement was effectively galvanised by the process of consciousness-raising the personal as political.²⁶⁸

An dieser Stelle liegen gleich zwei Anknüpfungspunkte auf der Hand: Zum einen die Performance *Daughters of the ReVolution* der V-Girls, die eben genau jene historische Bedeutung des früheren „Women's Liberation Movement“ thematisiert. Zum anderen aber auch die Dissertation von Jessica Chalmers, in welcher sie gerade das „Persönliche“ als wichtiges Element in den Performances der V-Girls und allgemein in feministischen Performances ausmacht. Beide Themen sollen nun im nächsten Abschnitt behandelt werden.

3.3 Die Funktion des Persönlichen in den Arbeiten der V-Girls

In ihrer Dissertation aus dem Jahr 1999 beschäftigt sich Jessica Chalmers in einem Kapitel intensiv mit „Performances of the Personal“. Sie untersucht darin Performances von Künstler*innen seit den 1960er Jahren und legt den Fokus auf die unterschiedlichen Praktiken des „Persönlichen“ in feministischer Kunst. Das „Persönliche“ versteht sie dabei als „critique of disembodied, abstract assertions of authority“;²⁶⁹ eine Definition, die sich friktionslos auch auf die Performances der V-Girls anwenden lässt. In ein paar Absätzen möchte ich nun den Blickwinkel Chalmers darlegen, der – wie auch bei den bereits behandelten Teilen von „V-Notes on Parody“ – sowohl als Teil der V-Girls als auch als retrospektive Interpretation gelesen werden muss.

Jessica Chalmers situiert ihre Dissertation in der Debatte um die Rolle des „Persönlichen“ in feministischer Kunst, die zwischen den Polen „Essentialismus“ und „Intervention“ geführt wird. Sie legt schon in den ersten Zeilen des Kapitels dar, dass sie sowohl gegen ein ontologisches, d.h. essentialistisches Verständnis von „Persönlichem“, als auch gegen einen anti-essentialistischen Dogmatismus argumentiert. Letzterer tendiert ihrer Meinung nach dazu, die eigene Autonomie und Distanz zum „essentiellen“ Paradigma zu machen.²⁷⁰

268 Munt 1992, S. XVI.

269 Chalmers 1999, S. 123.

270 Ebd., S. 124f.

I contend that anti-essentialism's rejection of "experience" and the determining effects of the body's appearance and genetic constitution is phobic to the extent that it is based in a non-rational collusion with the general historical rejection of "the personal," a rejection coinciding with (and also supporting, "explaining") that of femininity.²⁷¹

„Strategie“ ist in ihrer Argumentation ein Schlüsselbegriff. Ihre Haltung zum Persönlichen in Kunst lässt sich, insbesondere in Hinblick auf ihre Arbeit mit den V-Girls, als „strategisch“ bezeichnen. Das Untersuchen der Grenzen zwischen Öffentlichem und Privatem ist eines der Ziele der strategischen Verwendung von Persönlichem. Selbst in ihrer wissenschaftlichen Abschlussarbeit lässt sie Persönliches einfließen und versucht damit, die eigene Situiertheit in den Debatten transparent zu machen. Das äußert sich nicht nur in dem Teil ihres Kapitels, der sich den Performances der V-Girls widmet, sondern auch an jenen Stellen, wo sie ihre privaten Bezüge zu den von ihr zitierten Autor*innen deutlich macht. Ihr Wunsch ist es, ihre dahingehende Positionierung strategisch zu verwenden, da das Persönlich die Rolle übernimmt „uns“ (also sie und die Leser*innen) in naheliegende Themen und Materialien zu involvieren.²⁷²

Als größtes Streben durch das Einbinden des „Persönlichen“ macht Chalmers „the principle of writing that would reflect its own process, including its flickering authority within shifting rhetorical frames“ aus.²⁷³ Ein Ziel, das die V-Girls ihrer Ansicht nach auch in *Daughters* versuchten. Doch auch das Parodie-Verständnis von Linda Hutcheon ist nicht weit davon entfernt, schließlich ist „Selbstreflexion“ eines der Hauptmerkmale von Parodie, wie im vorangegangenen Kapitel herausgearbeitet wurde.

Die Analyse der Performances der V-Girls in Chalmers Dissertation findet im Kontext von „public exposure of private life without an explicit theory of the real“ statt.²⁷⁴ Wie auch in „V-Notes on Parody“ – der Text enthält zum Teil wörtlich Passagen ihrer Dissertation – beschreibt sie die ersten drei Performances der V-Girls als parodistisch, erklärt weiterhin die Bedenken, die die V-Girls ab den 1990ern in Bezug auf Lachen und Lächerlichkeit hatten und zeichnet den daraus folgenden Entstehungsprozess von *Daughters* nach. Das „Persönliche“ ist dabei ein zentraler Faktor: Es führte die Gruppe zu dem neuen, nicht mehr akademischen, Thema und bestimmte den Zugang der V-Girls.²⁷⁵ Nicht nur, dass ihnen die Idee, sich dem „feministischen Erbe“ von vor 20 Jahren zu widmen, im Jahr 1992 neu

271 Chalmers 1999, S. 128.

272 Ebd., S. 168.

273 Ebd., S. 189.

274 Ebd., S. 146.

275 Ebd., S. 196.

schien, das Lesen von Manifesten der Zweiten Frauenbewegung löste bei den V-Girls Erregung und Optimismus aus.²⁷⁶ In der Performance versuchten sie einen Weg zu gehen, der Brüche und Harmonien in ihrem feministischen Bewusstsein darstellt. Geprägt vom „personal-political“-Feminismus ihrer Jugend, von der feministischen, dekonstruktivistischen Theorie, die sie sich am College aneigneten und vom Bedürfnis, ihr Verhältnis als Gruppe zu Feminismus zu überdenken, erarbeiteten sie die Performance *Daughters*.²⁷⁷

Das „Persönliche“ übernimmt in *Daughters of the ReVolution* weniger die Rolle von Wissenschaftskritik (die es in ihren früheren Performances im Aufbrechen von akademischen Verhaltensregeln hatte), sondern die Funktion Ambivalenz und Uneinigkeit innerhalb der Gruppe auszudrücken:

Since Lacan's insight into the "fictional direction" of the "agency of the ego" had been given us *the* statement on identity, representing ambivalence and dissension (from each other, from feminism's past) seemed the best way to make a "statement" about our (lack of) politics.²⁷⁸

Ein naheliegendes Beispiel dafür ist bereits die Anfangssequenz von *Daughters*, in der die Narration von Jessica von ihrer Erinnerung an den Feminismus der 1970er unterbrochen wird. Wie dahingehend bereits im Analyse-Teil des Parodie-Kapitels angesprochen wurde, sind Ambivalenz und Uneinigkeit ein Ausdruck des postmodernen Verfahrens der V-Girls – und auch die nur drei Jahre nach der letzten Performance von Chalmers gesetzte Klammer, das „lack of“, also der Zweifel und die Reflexion, möchte ich als solchen interpretieren.

Doch nun noch einmal zurück zu den früheren Arbeiten der V-Girls und ihren „performances of the personal“. Anknüpfend an die Feststellung von Sally Munt, dass ein Bewusstsein für das Persönliche historisch wichtig war für die Politisierung von Frauen, ist ein Essay von Mira Schor über die Guerilla Girls zu lesen. Sie behandelt darin unter anderem die Bedeutung und das Misstrauen gegenüber dem „Persönlichen“ in feministischer Kunst Ende der 1980er. Der Vergleich von Guerrilla Girls und V-Girls, wie ich ihn bereits in der Einleitung kurz angedacht hatte, ist bereits um 1990 von ihr angesprochen worden. In einer 1996 herausgegebenen Sammlung ihrer Essays publiziert sie „Just the Facts, Ma'am“, ein Text in dem sie sich mit den Guerilla Girls sowie den zeitgenössischen

276 Chalmers 1999, S. 196.

277 Ebd., S. 190.

278 Ebd., S. 199.

Kritiken und Diskursen um die Künstler*innengruppe auseinandersetzt.²⁷⁹ Die V-Girls und ihre Performances vor 1990, also vor *Daughters of the ReVolution* werden darin kurz erwähnt. In drei Punkten ist der von ihr ins Spiel gebrachte Vergleich für ein Verständnis der V-Girls erkenntnisreich: Die Position von feministischer Kunst der 1980er zum Radikalen Feminismus der 1960er und 1970er wird untersucht, die Rezeption und Wahrnehmung der Gruppen, insbesondere in Hinblick auf Anonymität und Authentizität, ist Thema und der Frage nach den unterschiedlichen Medien (vom Plakat zur Performance) kann nachgegangen werden.

Mira Schor stellt gleich wie Sally Munt einen Bezug zwischen zeitgenössischer feministischer Kunstpraxis und dem radikalen Feminismus der 1960er und 1970er in New York her. Ihrzufolge ist die Anonymität der Guerilla Girls zum Teil konsistent mit der politischen Praxis der früheren feministischen Gruppen. Gleichzeitig wird die Vereinbarkeit aber von Äußerungen der Guerilla Girls selbst gebrochen:

Thus there is a slight sense of betrayal of these pioneers in the words of one Guerrilla Girl: "We certainly don't want people to think we're all militant feminists just because we think women artists should get a fair deal – that's just another stereotype to deal with."²⁸⁰

Auf dieses Zitat verweisend kritisiert Schor die Position der Guerilla Girls und fragt: „What's wrong with being a "militant feminist", except that some "people" might not like it? And which group, after all, has had a greater impact on society?“²⁸¹ Auch wenn mir in keiner Publikation und keinem Skript eine vergleichbar deutliche Distanzierung der V-Girls zum Radikalen Feminismus bekannt ist, so liegt dennoch die Parallele nahe: Auch die V-Girls haben in ihren Performances bis 1993 keinen Bezug auf die US-amerikanische radikal-feministische Geschichte genommen. Gleichwohl haben sie aber, wie bereits Sally Munt zeigte, durch ihr Einbinden von Persönlichem in ihre Interventionen im wissenschaftlichen Kontext „Das Private ist politisch“ zum Programm gemacht.^{282 283}

279 Die Zeitangaben in dem Essay „their fifth anniversary“ lassen vermuten, dass sie es 1990 verfasst und, wie im Inhaltsverzeichnis gekennzeichnet, 1996 nochmals überarbeitet hat. Schor 1996, S. 88.

280 Schor 1996, S. 91.

281 Ebd., S. 91.

282 Die Prämisse „The Personal is Political“ ergab sich aus dem Titel eines Artikels von Carol Hanisch und wurde zum Schlagwort der Zweiten Frauenbewegung, viel zitiert und auch weit über den ursprünglichen Artikelinhalt hinaus interpretiert. Der oft referierte Text von Carol Hanisch resümiert Erfahrungen aus Consciousness-Raising-Gruppen und legt deren Bedeutung für ein kritisches feministisches Bewusstsein dar. The Personal is Political, Online-Ressource.

Auch die Guerrilla Girls haben in ihren Arbeiten oft, nicht immer, Persönliches inkludiert. Etwa in dem Plakat „The Advantages of Being a Women Artist“²⁸⁴ (Abb. 11), wo sogenannte „private“ Probleme von Künstler*innen angeführt und ironisierend als „positiv“ gewertet werden:

Having the opportunity to choose between career and motherhood.

Die Kämpfe im privaten und persönlichen Bereich sind hier der Faktor, der die Künstler*innen vom Erfolg, den ihre männlichen* Kollegen haben, abhält. Im Unterschied zu den Pseudo-Podiumsdiskussionen der V-Girls funktioniert das Persönliche nicht als Bruch mit den vorherrschenden Verhaltensnormen, sondern wird als potentiell diskriminierend wahrgenommen. Auch noch in einem weiteren Punkt unterscheiden sich die Arbeiten der Guerrilla Girls von jenen der V-Girls: Ihre Identitäten bleiben (bis dato) geheim oder gehen in einer 500 Namen umfassenden Liste unter – ihr Bezug auf Persönliches und private Lebensumstände von Künstler*innen ist somit so allgemein gehalten, dass daraus kein Rückschluss auf die Gruppenzusammensetzung der Guerrilla Girls getroffen werden kann. Bei den V-Girls hingegen stehen die tatsächlichen persönlichen Erfahrungen, vermischt mit Fiktion, im Vordergrund. Nicht nur dass die V-Girls mit ihren bürgerlichen Namen performen, auch ihre Erzählungen von Kindheit und Jugend oder Erfahrungen aus dem akademischen Kontext sind entweder tatsächlich passiert oder liegen so nahe an ihren Identitäten, dass sie für das Publikum und Leser*innen kaum davon zu trennen sind. Das stellt auch Mira Schor fest:

One might compare the Guerrilla Girls to the V-Girls, an art performance group composed of five charming, young women visibly arrayed on a dais. The V-Girls use their given names (they are Martha Baer, Jessica Chalmers, Erin Cramer, Andrea Fraser, and Marianne Weems), but it remains unclear how close their carefully scripted roles are to their "real" personalities. Though unmasked, they remain partially veiled by theatre.²⁸⁵

Schor fügt also dem Vergleich zwischen den beiden Künstler*innengruppen noch die Ebene des Verkleidet-Seins hinzu. Die großen Gorilla-Masken legen dies bei den Guerrilla Girls offensichtlich nahe, doch auch in Zusammenhang mit den V-Girls möchte ich das

283 Vgl.: „There are no personal solutions at this time. There is only collective action for a collective solution. I went, and I continue to go to these meetings because I have gotten a political understanding which all my reading, all my “political discussions,” all my “political action,” all my four-odd years in the movement never gave me. I’ve been forced to take off the rose colored glasses and face the awful truth about how grim my life really is as a woman. I am getting a gut understanding of everything as opposed to the esoteric, intellectual understandings and *noblesse oblige* feelings I had in “other people’s” struggles.“ [Hervorhebung im Original], The Personal is Political, Online-Ressource.

284 Demo 2000, S. 133 und Guerrilla Girls, Online-Ressource.

285 Schor 1996, S. 92.

kurz aufgreifen. Die kritische Distanz und Parodie in den Performances der V-Girls provoziert einen Brechtschen Verfremdungseffekt, ausgelöst durch die Brüche im Text.²⁸⁶ Diese Distanzierung und Verfremdung sind Gründe, warum die Charaktere der V-Girls „partially veiled by theatre“ bleiben – die Vermengung von Fakten und Fiktion ist es, die die Parodien der V-Girls zu einem lustvollen Spektakel macht – sie aber auch auf Distanz hält und auf einer persönlichen Ebene weniger angreifbar machen.

Die Besprechung von Guerrilla Girls und V-Girls kann nicht abgeschlossen werden, ohne auf den frühen Text der V-Girls *Purge and Rehabilitate* einzugehen. Formal hat der 1989 in „Artpaper“ veröffentlichte Text große Ähnlichkeit mit den Aktionen und Plakaten der aktivistischen Künstler*innengruppe. Allein schon die Art der knappen Antworten, die stichwortartige Auflistung von Forderungen und auch der Gegenstand der Kritik legen den Vergleich mit den Guerilla Girls nahe. Doch auch einige Unterschiede tun sich auf: Während die Guerilla Girls die mögliche (persönliche) Akkumulation von symbolischem Kapital durch die aktive Gorilla-Masken-Verschleierung ihrer Identitäten verweigern, scheint der Anspruch der V-Girls eher eine Thematisierung und selbstreflexive Positionierung zu sein. Beim Lesen von *Purge and Rehabilitate* wird klar, dass sie sich nicht eindeutig festlegen wollen, sie inkludieren die Uneindeutigkeit, das Zweifelhafte und nicht-rational Erklärbare. Dadurch gelingt ihnen ein grundlegendes Infrage-Stellen, ob es Sinn macht, den Kanon per se zu „korrigieren“. Andererseits schaffen sie es, im Unterschied zu den Arbeiten der Guerilla Girls, nicht, den derzeit bestehenden Kanon mit seinen derzeit bestehenden Ausschlüssen und Marginalisierungen zu thematisieren – ihr Text ist höher-schwelliger und für Leser*innen, die sich der Problematiken eines „Western Visual Arts Canon“ nicht bewusst sind, vermutlich unverständlich. Der Kontext der Publikation trägt dazu noch bei: Die V-Girls publizieren ihren Text in „Artpaper“, in einer Kunstzeitschrift, die sich an ein Publikum wendet, dass die von den V-Girls eingeforderte Lesekompetenz besitzt. Eine über diese Leser*innenschaft hinausreichende Kritik wird dadurch verunmöglicht, was sich nach den Kategorien Hutcheons wiederum eher als parodistisches Verfahren entpuppt – und weniger gesellschaftsverändernden Anspruch von „Satire“ enthält.²⁸⁷

286 Vgl.: Analyse von Parodie und Satire in Brechts Stücken in „A Theory of Parody“. Hutcheon 1985, S. 104f.

287 Vgl. ebd., S. 63.

4. Feministische Kontexte

4.1 Auf der Suche nach dem F-Wort: Feminismus in Publikationen über die V-Girls²⁸⁸

Obwohl die V-Girls ihre feministische Motivation und Kritik stets offen transportiert haben, werden sie doch in einigen der Publikationen, die in der ersten Zeit ihrer Zusammenarbeit veröffentlicht wurden, eher als „postmodern“ denn feministisch bezeichnet. Auf einige der Publikationen und Rezensionen zu den V-Girls, die bereits in der Einleitung genannt wurden, möchte ich im Weiteren eingehen und skizzieren, mit welchen Interpretationen und Zuschreibungen sie aus feministischer oder eben nicht-feministischer Perspektive bedacht wurden.

Die ersten drei Performances der V-Girls wurden von 1989 bis 1991/2 in verschiedenen feministischen oder kunstkritischen Medien rezipiert. Auffällig ist, dass die Positionierungen zu den V-Girls und die Interpretationen ihrer Performances ganz unterschiedlich sind. In der allerersten mir bekannten Besprechung der V-Girls, jener von Lawrence Rinder im Beiheft zu ihrer Performance *Academia in the Alps* im Februar 1989, werden Inhalte und Methodik der V-Girls eingehend beschrieben. Feminismus wird neben psychoanalytischer Theorie und Dekonstruktion als Methode genannt und kehrt später als Inhalt der Performance, nämlich als „women in academia“, wieder. Rinder analysiert die V-Girls folglich bereits als situiert zwischen Feminismus und Institutionenkritik und schreibt dazu:

The comic elusiveness of their presentations suggests the predicament of women who have been denied a position from which to speak within a phallogentric language and society. Rather than demanding equal power, the V-Girls question the very nature of the power structures that underlie our institutions of learning.²⁸⁹

Die Interaktionen mit dem Publikum, etwa den Visual Literacy Test sowie das Herausgreifen und Kritisieren von Einzelpersonen, interpretiert Rinder zusätzlich als ironisches Kommentar auf „partizipative Strategien“ im zeitgenössischen Theater.

Der Abdruck von Textauszügen aus *Manet's Olympia* mit dem Kommentar von Jan Zita Grover im „Women's Review of Books“ (1989) präsentiert die V-Girls ebenso anerkennend. Grover schreibt, dass die V-Girls eine „hilarious critique“ von akademischen Diskursen,

288 Zur Entwicklung der Abwertung von „Feminismus“ zum „F-Word“ siehe Moi 2006, S. 1735.

289 Rinder 1989, o. S.

Politiken und Pädagogik in genau jene Räume und Kontexte bringen, wo sie produziert werden. Aus feministischer Perspektive stellt sie die V-Girls als Gruppe dar, die die zeitgenössische Kritik pointiert performen: „The range of the V-Girl's targets is an indirect occasion for celebration, for it is based on the plentitude and complexity of contemporary feminisms.“²⁹⁰ Ihr Kommentar endet mit einer Variante der Aussage Andreas aus dem Panel: „The V-Girls are available for immediate employment“²⁹¹ sowie den Kontaktadressen von Jessica Chalmers und Marianne Weems und bewirbt damit richtiggehend die V-Girls und ihre Arbeit.

Cynthia Carr auf der anderen Seite, die sich auf *Academia in the Alps* bezieht, nennt die feministische Politik der V-Girls nicht beim Wort. Die Performance wird von ihr stattdessen als postmoderne Kritik gelesen, im Sinne von „the discourse re-deconstructed what is already too-deconstructed.“²⁹² Von ihr stammt die viel-zitierte Beschreibung der V-Girls mit der Eigenschaften eines „prim, suited, fresh-from-the-Sorbonne look“²⁹³. Kritisch merkt sie an, dass die Performances wohl nur unterhaltsam sind, wenn das Publikum zumindest ein Basiswissen zu postmoderner Theorie und Begriffen mitbringt, gesteht ihnen aber trotzdem den anti-elitären Anspruch zu. Feministische Theorie wird allerdings nirgends als Referenzrahmen der V-Girls genannt, *Academia in the Alps* bleibt bei Carr auf eine „fake Lacanian analysis“ beschränkt.

Ähnlich verfährt auch Alison Light in ihrer Besprechung in „Artscribe International“. Auch sie liest in der Performance *Manet's Olympia* in erster Linie ein performatives Kritisieren von akademischen Strukturen und streicht hervor, dass die Gruppe „normalerweise“ bei Konferenzen als Unterbrechung von den „ernsten“ Redebeiträgen eingeladen werde.²⁹⁴ Sie ist der Ansicht, dass die Arbeit der V-Girls mit der Theorie in Symbiose verbunden ist, diese „recycled“ und dadurch versucht, die Selbstbezüglichkeit mittels Übertreibung offen zu legen. Light konzentriert sich in ihrer Rezension auf den postmodernen Charakter der Performance und bleibt darin bei der Parodie als Form verhaftet. Was in den einzelnen Redebeiträgen der V-Girls inhaltlich zur Sprache gebracht wird, streift Light nur am Rande. Demnach ist es auch nicht überraschend, dass sie die feministische Kritik der V-Girls nicht thematisiert.

Susannah Radstone hat an der „Feminist Theory: An International Debate“-Konferenz in Glasgow 1991 teilgenommen und in ihrem Bericht ihre Eindrücke von der Performance

290 Grover 1989, S. 13.

291 Ebd., S. 14.

292 Carr 2008, S. 177.

293 Ebd. S. 177.

294 Light 1990, o. S.

Academia in the Alps geschildert. Sie stellt fest, dass trotz allen Lachens die postmoderne, akademische Welt die die V-Girls aufzeigen eine kühle und düstere ist und interpretiert den (sogar nostalgischen) Wunsch nach weniger zweideutiger feministischer (Zusammen-) Arbeit in die Performance hinein. Im Kontext der Konferenz zu feministischer Theorie ist die Beobachtung Radstones spannend, dass die Kritik der V-Girls offenbar von späteren Redner*innen aufgegriffen wurde:

Keen evocations of the paradoxical imbrication of academic sisterhood with competitive institutional politics followed on the heels of a sharp attack on those tightrope walkers who embrace poststructuralism whilst insisting on the authority of their textual analyses – an attack to which several later speakers self-mockingly (and defensively) returned.²⁹⁵

4.2 Rezeption der V-Girls ab 1993

Nachdem die ersten drei Performances der V-Girls nach 1992 gar nicht mehr aufgeführt wurden, konzentriert sich auch die mediale Rezeption der folgenden Jahre nahezu ausschließlich auf *Daughters of the ReVolution*. In einem Zeitungsartikel mit dem Titel „V-Girls' adds raucus [sic] spin to feminism“ stellt die Autorin Wendy Grossmann fest, dass die V-Girls mit ihrer Performance ihre Fragen, ihren Ärger und ihre Irritation mit ihrer Rolle in der Frauenbewegung zum Ausdruck bringen.²⁹⁶ Indem sie schreibt, dass die V-Girls keine stereotypen Bilder von „feminazis“ performen und damit einen in den 1990ern populären abwertenden Begriff verwendet, distanziert sie sich vom radikalen Feminismus der 1970er, sie bezieht sich allerdings in weiterer Folge positiv auf dessen Reminiszenzen in der Performance. Für heutige Leser*innen des Textes ist aber weniger ihre Darstellung der V-Girls, die eher an der Oberfläche verharret, interessant, als ihre Beschreibungen vom Publikum und dessen Reaktionen auf die Performance. Die zitierten Statements von verschiedenen Zuseher*innen verdeutlichen, welchen Eindruck die V-Girls hinterließen:

"I was riveted. It expressed a lot of stuff that I've been feeling that I didn't know how to put into words. [...] They have a voice that I wish I could have."²⁹⁷

"I feel like they tossed out a tremendous number of ideas, and I have to work through the ideas and try to figure out if they were actually trying to say anything, or make us think for ourselves."²⁹⁸

295 Radstone 1992, S. 88.

296 Grossmann 1994, o.S.

297 Ebd.

298 Ebd.

"I'm a feminist, and I came and a lot of the stuff they talked about I've experienced."²⁹⁹

Eine unmittelbare Reaktion aus dem Publikum während der Performance ist in dem Artikel ebenso dokumentiert: An der Stelle wo die V-Girls „Women of the world unite!“ rufen, kam die Antwort „Yes!“ aus dem Publikum zurück. Des Weiteren beschreibt Grossmann, dass viele Besucher*innen der Performance nachher noch sitzen blieben und angeregt weiterdiskutierten, sogar eigene Selbsterfahrungsgruppen bildeten.

Es ist naheliegend, dass sich die V-Girls in ihrem Interview mit Roland Schöny im Anschluss an die Performance in der GENERALI FOUNDATION auf eine Situation wie die soeben beschriebene beziehen. Darin erzählen sie von ihrer gelungenen Performance an einer Universität:

V-Girls: The last time we performed "Daughters ..." – that was at a university in the United States – we had a discussion with the audience afterwards. A lot of women, both students and older women, stayed and talked about the trouble they had with sexism and the experiences they had with groups trying to do something about it. It was a very good experience for us because it did seem that the performance was a catalyst for different people who didn't know they had similar concerns, to recognize the collective character of their experiences and to talk to each other and try to do something about them together. I think that was our best experience performing. [...] ³⁰⁰

Isabelle Graw bezieht sich in ihrem Text „Privatsachen. Modelle des Persönlichen im Werk von Mary Kelly, Barbara Kruger und den V-Girls“ aus dem Jahr 1996 vermutlich auf die ein paar Monate zuvor stattgefundenene Performance von *Daughters* in der Wiener GENERALI FOUNDATION. Im Vergleich zu Mary Kelly und Barbara Kruger sind die V-Girls als Gruppe zwar wesentlich weniger bekannt, werden von Graw aber zu gleichen Teilen besprochen und interpretiert. Sie fasst als primäre Themen der Performance Feminismus und Frauenbewegung auf und argumentiert, dass sich damit verknüpft im Werk von Mary Kelly und den V-Girls „Neubestimmungen des Persönlichen“ ausmachen lassen.³⁰¹ Ihr Eindruck von *Daughters*, demzufolge die V-Girls in der Performance die „Beherrschung eines theoretischen Wissens [vorführen], nicht ohne daß dessen Autorität durch jargonhaftes Gerede wieder angezweifelt würde“³⁰², schließt beinahe nahtlos an die bisherige Besprechung der früheren drei Performances der V-Girls an. An späterer Stelle hebt Graw

299 Grossmann 1994, o.S.

300 Schöny 1996, S. 328.

301 Graw 1996, S. 61.

302 Ebd., S. 63.

zurecht hervor, dass die Vertrautheit der V-Girls mit den Texten Lacans auf ihrer privilegierten Bildung am BARNARD COLLEGE beruht. Hier schwingt etwas Kritik seitens der Autorin mit, die sich auch in der abschließenden Bemerkung des Artikels manifestiert, dass nämlich die Performances der V-Girls nur für ein bestimmtes (gebildetes) Publikum funktionieren können. Für die früheren drei Performances und ihre Anspielungen mag diese Kritik fast noch mehr zutreffen als auf *Daughters*, schließlich wurde in keinem der Zitate von Zuseher*innen der Vanderbilt University mangelndes theoretische Wissen hervorgehoben. Der Großteil der in *Daughters* angesprochenen Themen hat weniger mit Theorie und akademischem Wissen als mit den persönlichen Erfahrungen der V-Girls zu tun. Die Kritik von Graw müsste demnach die vorangegangenen Performances der V-Girls miteinbeziehen und zusätzlich reflektieren, dass es genau jene ökonomischen und kulturellen Privilegien waren, die den V-Girls überhaupt ermöglichten vom Lesekreis zur Performancegruppe zu werden.³⁰³

Gegen Ende ihrer Besprechung von *Daughters* analysiert Graw die ihr zufolge aufgesetzt wirkende Gestik der V-Girls als Gefahr: dadurch könnte die gesamte Performance als nicht-ernstzunehmende Parodie erscheinen. Die Reaktionen in dem Bericht der VANDERBILT UNIVERSITY als auch die von den V-Girls dargelegten Motivationen im Interview mit Rainer Schöny können diese Vermutung aber entkräften.³⁰⁴

4.3 Retrospektive Rezeption und Kontextualisierung der V-Girls

In den Publikationen, die nach dem Ende der Zusammenarbeit der V-Girls veröffentlicht wurden, nimmt eine Interpretation der V-Girls im Kontext eines „Third Wave Feminism“ eine stärkere Rolle ein. So wird die Gruppe beispielsweise in dem erst kürzlich erschienenen Buch „Girls! Girls! Girls! In Contemporary Art“ als „third-wave feminist artists“³⁰⁵ bezeichnet, die sich mit der parodistischen Performance *Daughters* als jugendliche Töchter im Verhältnis zum Feminismus der 1970er stellen.³⁰⁶

303 „Ökonomische“ und „kulturelle“ Privilegien angelehnt an die Kapitalformen Pierre Bourdieus sowie an die Feststellung Graws, dass die V-Girls zum Großteil an einem renommierten College studierten. Graw 1966, S. 66.

304 „V-Girls: [...] Some of the younger women we've performed for were very inspired by the idea of trying this now somehow age-old practice of organizing into small groups. We feel that it's a practice that has a lot of value.“ Schöny 1996, S. 331.

305 Random Love 2011, S. 129.

306 Ebd., S. 129.

In this work, the V Girls [sic] discussed their status as the spawn of a generation of second-wave mothers, ruminating on nostalgia and exploring the stakes of feminist pedagogy.³⁰⁷

Kate Random Love, die Autorin des Textes, liest darin nicht nur eine Rückbesinnung von Künstler*innen der 1990er auf feministische Geschichte, sondern auch eine Form der Unterordnung von Mädchen und Töchtern gegenüber ihren „feministischen Müttern“, zu einem Zeitpunkt, an welchem über die Zukunft des Feminismus gezweifelt wird.³⁰⁸

Catherine Orr gibt in dem Text „Charting the Currents of the Third Wave“ in einem noch in den 1990ern erschienenen Special Issue zu „Third Wave Feminisms“ der Zeitschrift „Hypathia“ einen weiteren Denkanstoß: Sie regt dazu an, das Generationen-Verhältnis zwischen Zweiter Frauenbewegung und den „Third Wave“-Strömungen, sprich Kritik und Distanz der jüngeren Generation, als „a girl's right of passage“ zu verstehen, worin sowohl das Recht auf eine eigene Meinung als auch der Übergangsritus mitschwingt.³⁰⁹

Der Titel *Daughters of the ReVolution* kann aber noch einen anderen Verweis darstellen. Die Phrase wurde von Andrea Fraser in ihrer Soloperformance „Welcome to the Wadsworth“ bereits verwendet, worin sie sich als „Daughter of the American Revolution“ bezeichnet. „Welcome to the Wadsworth“ war 1991 die erste Performance nach „Museum's Highlights: A Gallery Talk“, und damit auch die erste in welcher sie nicht mehr als „Jane Castleton“ performte, sondern sich selbst als Andrea Fraser bezeichnet.³¹⁰ In Bezug auf die V-Girls belegt das nicht nur die intertextuellen Bezüge zwischen der Gruppe und den Solo-Performances von Fraser, sondern auch ein weiteres Mal, dass sie, genau wie Fraser in ihrer Performance, sich selbst, mit ihren bürgerlichen Namen und Teilen ihrer persönlichen Geschichte, darstellen.

2000 veröffentlicht Melissa Pearl Friedling ihre Dissertation mit dem Titel „Recovering Women. Feminisms and the Representation of Addiction“, worin sie unter anderem die Performances der V-Girls als Beispiel heranzieht. Sie vergleicht die in „October“ publizierten Skripte von *A Conversation with October* und *Daughters of the ReVolution* miteinander. In *Conversation* liest den akademischen Feminismus der 1980er und in *Daughters* hingegen

307 Random Love 2011, S. 129.

308 Ebd., S. 128f, Anm: Dazu passt auch der Titel von Ausstellung und Katalog „Oh boy, it's a girl! Feminismen in der Kunst“ der ebenso auf Szenarien der Geburt anspielt. Saxenhuber / Wege 1994.

309 Orr 1997, S. 42.

310 Vgl. Alexander Alberro 2003, S. xxvii-xxviii.

eine Antwort auf feministische Debatten der 1990er, die einen vor-akademischen Feminismus rehabilitieren.³¹¹

Im Zuge der Fragestellung ihrer Arbeit, welche Funktionen eine Rhetorik von „Recovery“, also Genesung, aus feministischer Perspektive einnehmen kann, sieht sie in *Daughters* wieder eine Mutter-Tochter-Konstellation: „The V-Girls unapologetically perform the glorification of the earlier generation of radical feminism and its privileged trope of the mother.“

³¹² Weiters macht sie in der Performance eine Art Nostalgie in Bezug auf die 1960er und 1970er Jahre aus. Ihre Interpretation ist dahingehend konsonant mit der späteren Feststellung von Kate Random Love. Die Nähe der V-Girls zum „Third Wave Feminism“ wird in den Beschreibungen bei Friedling, die sie wohl selbst aus eben jener Position betrachtet, offensichtlich: In *Daughters* performen die V-Girls laut Friedling etwa ein „ritual purging“ ihrer früheren, akademischen Personas.³¹³

Allerdings muss meiner Meinung nach diese Lesart bei einem genaueren Vergleich mit den früheren Performances der V-Girls, wie er bereits im Parodie-Kapitel (Nr.) und in den vorangegangenen Abschnitten zu Inhaltlichem (Nr.) und Strategien (Nr.) versucht wurde, revidiert werden. Schließlich ist auch in *Daughters* klar, dass einige Narrationen in der Performance nur fiktiv sein können und zudem poststrukturalistische Theorie, wie selbst Friedling anmerkt, noch immer eine wichtige Referenz für das Verständnis von Identität und Subjektkonstitution der V-Girls bildet.³¹⁴

Marianne Weems stellt in einem späteren Interview fest, dass sie selbst nicht nur immer ein Interesse an feministischer Theorie hatte, sondern selbst dazu auch beitrug:

Je me suis toujours beaucoup intéressée à la littérature comparée et aux études féministes ; je moi même contribué à l'élaboration d'une critique féministe dans le milieu universitaire.³¹⁵

Damit kann eigentlich nur ihre gemeinsame Arbeit mit den V-Girls gemeint sein, die sich schließlich genau im universitären Kontext verortete. Des Weiteren erklärt Weems in dem Interview, dass sie aus einem sehr feministischen Kontext stammt, Feminismus aber nicht als politische Meinung versteht, sondern als eine Haltung, von der das tägliche Leben durchdrungen ist.³¹⁶

311 Friedling 2000, S. 104.

312 Ebd., S. 105.

313 Ebd.

314 Ebd.

315 Féral 2007, S. 483f.

316 Ebd., S. 484.

In den „V-Notes“ von Jessica Chalmers finden sich wenig zusätzliche Anhaltspunkte, die eine feministische Haltung der V-Girls definieren; das von Chalmers diskutierte Verhältnis zwischen Lachen und Feminismus, sowie der Umgang damit bei den V-Girls, wurde im Parodie-Kapitel bereits ausgeführt, darauf sei hier ein weiteres Mal verwiesen.

Die V-Girls selbst kritisieren in *Daughters* einen zeitgenössischen in den Medien propagierten Feminismus, der an Radikalität verloren hat. In zwei Abschnitten möchte ich nun diesem, von den V-Girls als „do-me-feminism“³¹⁷ bezeichnet, und seinen gleichzeitig gegenläufigen Entwicklungen nachgehen. Insbesondere in Bezug auf *Daughters* soll daran anschließend der Überblick zur retrospektiven Kontextualisierung der V-Girls weitergeführt werden.

4.4 Der von den V-Girls kritisierte Backlash in den 1980ern und 1990ern

Jessica: [...] Nowadays, in an atmosphere of "backlash," of what you might also call "feminist chic." It's a nonconfrontational, even nonoppositional brand of feminism that we're seeing touted in the media.³¹⁸

Einige US-amerikanische Autorinnen, die sich selbst als Feministinnen bezeichnen und teilweise als solche auch medial breit zu Wort kamen, könnten mit dem „Backlash“ der V-Girls und ihrer Kritik am zeitgenössischen Mainstream-Feminismus gemeint sein. In Rückblicken und Analysen zum „Third Wave Feminism“ werden unter anderem mehrfach Naomi Wolf, Katie Roiphe und Camilla Paglia genannt.³¹⁹ Sie haben in den beginnenden 1990er Jahren öffentlich in Vorträgen und Publikationen eine starke Abkehr von radikal-feministischer Praxis propagiert, die von ihnen zum Teil als „Victim Feminism“ kritisiert wurde.³²⁰ Ich möchte insbesondere Naomi Wolf hier als Beispiel kurz umreißen um aufzuzeigen, was für eine konträre Position die V-Girls in *Daughters*, aber auch schon in ihren früheren Performances, dazu einnahmen und wovon sie sich in *Daughters* abgrenzten.

317 *Daughters of the ReVolution* 1995, S. 129.

318 Ebd.

319 Vgl: Purvis 2004, Orr 1997, Cole 1999.

320 Cole 1999.

Naomi Wolf veröffentlichte im Jahr 1991 das Buch „The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women“, das von feministischer Kritik durchaus als positiv rezensiert und aufgefasst wurde, insbesondere in Hinblick auf eine Rückbesinnung auf Forderungen der Zweiten Frauenbewegung.³²¹ Ihre zweite Publikation „Fire with Fire“ (1993) – in deutscher Übersetzung „Die Stärke der Frauen“ – argumentiert gegen radikal-feministische Kritik, insbesondere gegen aktuelle feministische Entwicklungen. Sie stellt beispielsweise in der Einleitung bereits fest, dass “[...] Frauen politisch zur herrschenden Klasse geworden [sind]“³²² und benennt in weiterer Folge Gruppen wie WAC (Women's Action Coalition), Riot Grrrls und The Third Wave Organisation als Beispiele für aktuelle feministische Bewegungen.³²³

Grundsätzlich entwirft sie in dem Buch einen klaren Antagonismus zwischen liberalem und radikalem Feminismus, selbst der Slogan „The Personal is Political“ wird von ihr mit der Begründung, dass sich der Feminismus zu stark in das Privatleben einmische, zurückgewiesen.³²⁴ An radikal-feministischen Methoden kritisiert sie beispielsweise das intervenierende Stören von öffentlichen Veranstaltungen sowie Konsensorientierung und Harmoniewunsch, die ihrer Meinung nach die eigene politische Wirksamkeit schwächen.³²⁵ An dem theoretischen poststrukturalistischen Feminismus (von ihr als „französisch-poststrukturalistisch“ bezeichnet) kritisiert sie dessen Abgehobenheit und Unverständlichkeit, die nichts mehr mit der realen Situation von Frauen zu tun haben und den politischen Kampf eher hindern.³²⁶ Die künstlerisch-kritische Praxis der V-Girls wäre, Naomi Wolf zufolge, wohl ein Ziel ihrer Kritik – ein Bezug auf radikale Forderungen der Zweiten Frauenbewegung sowie poststrukturalistische Theorie ist, laut Wolf, jedenfalls überholt und passt nicht in ihr Konzept von Feminismus.

Da sie in den Medien, insbesondere wohl auch in Fernsehsendungen, als Feministin breit rezipiert wurde³²⁷, mag sie ebenso ein Einflussfaktor für das gewesen sein, wogegen sich die V-Girls in *Daughters* stellen. Eine dazu passende Passage aus *Daughters* ist die Stelle, an der sie fiktive Umfrage-Ergebnisse zum aktuellen Feminismus präsentieren:

321 Rapping 1991, S. 4.

322 Wolf 1993, S. 7.

323 Ebd., S. 8.

324 Ebd., S. 17.

325 Ebd., S. 155.

326 Ebd., S. 173.

327 Was schon 1991 im „Women's Review of Books“ kritisch festgestellt wurde, Rapping 1991.

- Jessica: You are a turd, Martha, a lowly, abject turd ... or turds. In a survey of girls between the ages of three and twelve, several refused all labels, including the label "feminist" and even "female," preferring instead to refer to themselves as "little men," after Freud, or "that person." The remaining girls preferred various labels: feminists (19 percent), "riot girls" (12 percent), "The Unrepresentable" (68 percent), and V-Girls (88 percent).
- Marianne: In a survey, 78 out of 100 women described themselves as extremely insecure when having to speak in public, somewhat insecure when speaking in private, and homicidal when cornered at a party by a man who won't shut up.
- Jessica: In a survey, four out of five women who were asked to choose between being (a) a brilliant woman who will always think she is stupid and (b) a stupid man whom everyone thinks is brilliant, preferred death.³²⁸

In der Annahme, dass den V-Girls „Fire with Fire“ zum Zeitpunkt der Konzeption ihres Performance-Skripts bekannt war – oder zumindest analog dazu ähnliche Argumentationen und Umfragen – liegt es nahe, dass es sich um eine Parodie der von Naomi Wolf eingangs lang zitierten Umfragen und Statistiken, die belegen sollen, dass sich zunehmend weniger Frauen als Feminist*innen bezeichnen, handeln kann.³²⁹

Ob die Positionen von Wolf, Paglia und Roiphe grundsätzlich dem „Third Wave Feminism“ zuzurechnen sind, kann an dieser Stelle nicht ausreichend behandelt werden. In der Literatur werden sie oftmals eher als Diskussionsanstöße für innerfeministische Debatten bezeichnet³³⁰ oder aber vom „Third Wave Feminism“ abgegrenzt, wie etwa bei Catherine M. Orr. Ihrzufolge sind die Texte von Roiphe und Wolf nicht als Teil der „Third Wave“ zu betrachten, da sie die Widersprüche in feministischer Theorie und Praxis sowie Intersektionalitäten, die in Third-Wave-Texten hervorgehoben und verhandelt werden, nur negieren.³³¹

4.5 Grrrls, Girlies und die V-Girls

BECAUSE we are being divided by our labels and philosophies, and we need to accept and support each other as girls; acknowledging our different approaches to life and accepting all of them as valid. [...] BECAUSE a safe space needs to be created for girls where we can open

328 Daughters of the ReVolution 1995, S. 137.

329 Wolf 1993, S. 9-14.

330 Vgl.: Purvis 2004, S. 120 (Anmerkung 4).

331 Orr 1997, S. 35-36.

our eyes and reach out to each other without being threatened by this sexist society and our day to day bullshit.³³²

Im Unterschied zu den bisher besprochenen Texten, die sich vom radikalen Feminismus der 1970er distanzieren, beziehen sich ab den frühen 1990ern auch junge Feminist*innen positiv darauf: Die Riot Grrrl Bewegung entstand im Kontext von Punk in den USA und entwickelte sich über Zines, Manifeste und Musik zu einem „zentralen Impuls für den queer-feministischen Aktivismus der 1990er-Jahre“.³³³ Bei den Riot Grrrls, die keineswegs als einheitliche Gruppe aufgefasst werden können sondern eher als loses Netzwerk eines gemeinsamen Aktivismus, erfährt der Begriff „Mädchen“ eine radikale Umdeutung: Es geht nicht darum vom Mädchen zur neoliberalen „Power-Frau“³³⁴ zu werden, sondern sich wütend und aggressiv gegen Diskriminierung, insbesondere gegen Sexismus, Homophobie und Rassismus zu stellen. „Girl“ wird radikalisiert und mit Handlungsmacht aufgeladen, Mädchen werden ermutigt, eine Revolution zu beginnen.

The tone of most Riot Grrrl rhetoric is angry, the content is highly personal, and the emphasis is on creating safe and supportive spaces for grrrls to express themselves. Feminism is a primary theme for these writers [...].³³⁵

So fordern Riot-Grrrl-Manifeste etwa exklusive Mädchen- und Frauenräume, worin sich ein „grundlegend anderes Zusammenleben verwirklicht“³³⁶ unter Abbau von Hierarchien und Ausgrenzung. Kollektivität und Aktivismus sind Teil vom „Identitätsentwurf des Riot Grrrls“, wie Ankele weiter beschreibt. Demnach grenzt sich die Bewegung von jenen, vom Mainstream verwaschenen Zielen der Zweiten Frauenbewegung ab, die im vorigen Abschnitt beschrieben wurden. Feministische Manifeste, die für die Riot-Grrrl-Bewegung prägend waren, stammen nicht zuletzt von der radikalen Form von Feminismus, die in *Daughters of the ReVolution* anerkennend zitiert wird. Die Ziele der Riot Grrrls sind verwandt mit zeitgleichen feministischen Basisinitiativen wie unter anderem WAC (Women's Action Coalition), worin ein Teil der V-Girls auch aktiv war.³³⁷

Auch wenn die Riot Grrrls allein zeitlich zur Formierung der V-Girls noch nicht präsent waren (und wohl auch umgekehrt nur wenig direkte Kenntnis und Rezeption bestand), kann trotzdem eine Analogie zur Besetzung des Wort „Mädchens“ gezogen werden:

332 Ein Manifest aus dem Zine Riot Grrrl, zit. n. Ankele 2011, S. 53.

333 Ankele 2011, S. 51.

334 Begriff geprägt von Naomi Wolf, vgl. Wolf 1993.

335 Orr 1997, S. 41.

336 Ankele 2011, S. 52.

337 Sheddy 1998, S. 29.

Schließlich ist das „V“ auch ein Zeichen für „Victory“, „Venus“ oder „Vagina“³³⁸ und konnotiert somit ebenso das Bild eines „braven Mädchens“ um. Dazu passt auch der Schlusssatz der V-Girls in ihrer ersten Performance, dass sie nicht länger auf „Santa's Schoß“ sitzen werden. Die Orte von feministischem Widerstand und Intervention bleiben bei Riot Grrrls und V-Girls gänzlich unterschiedlich: Die Riot Grrrls positionieren sich abseits von Institutionen im klassischen Sinn, produzieren ihre Musik und Zeitschriften selbst, bewusst in nicht-patriarchalen Strukturen. Im Vergleich dazu performen die V-Girls direkt am Kern von jenen Strukturen, die institutionalisierende Prozesse fördern beziehungsweise bereits Institutionen sind: Die Aufführungsorte der V-Girls rangieren von „Off-Spaces“ der Kunstszene bis zu großen wissenschaftlichen Konferenzen.

Dennoch hebt Gudrun Ankele auch die Verbindungen zwischen einem akademischen, institutionalisierten Third Wave Feminism und den Riot Grrrls hervor: Sie sieht insbesondere in Haraways „Cyborg Manifesto“ und Judith Butlers Theorie zu Performativität und queerer Identitätskritik Anknüpfungspunkte an die Riot-Grrrl-Bewegung. Gerade das Hadern zwischen identitätspolitisch motivierter Authentizität und Identitätskritik lässt sich auch in der Performance *Daughters* der V-Girls lesen. In Bezug auf die Riot Grrrls schreibt Ankele:

Die Riot Grrrls agieren in den 1990er-Jahren in einem schwierigen Spagat zwischen identitätspolitisch motivierter Authentizität und queerer Identitätskritik, zwischen dem Aufbau von neuen Gemeinschaften auch radikaler Gesellschaftskritik, zwischen Aufrichtigem und Kalkuliertem.³³⁹

Soweit der Blick auf die Ursprünge und politischen Inhalte der Riot Grrrls. Was daraus in den Mainstream-Medien transportiert wurde, blieb oftmals beim Konzept „Girlie-Kultur“³⁴⁰ stehen, wie Anette Baldauf und Katharina Weingartner in der Einleitung zum Sammelband „Lips, Tits, Hits, Power!“ darlegen. Sie resümieren, dass die vom Mainstream propagierte Girl-Power „quasi reibungsfrei, auch als Wiederholung eines sexistischen Diskurses funktionieren [konnte.]“³⁴¹ Die Kritik der V-Girls in *Daughters of the ReVolution* – “It's a non-confrontational, even nonoppositional brand of feminism that we're seeing touted in the media”³⁴² – setzt vermutlich genau hier an.

338 Vgl. Einleitung der Diplomarbeit.

339 Ankele 2011, S. 59.

340 Baldauf / Weingartner 1998, S. 19.

341 Ebd.

342 *Daughters of the ReVolution* 1995, S. 129.

5. Künstlerischer Kontext: Institutionenkritik

5.1 Entwicklung der Institutionenkritik

Institutionenkritik³⁴³ ist in der Kunstkritik und -geschichte als Praxis bekannt, die sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den USA und in Europa entwickelte. Die folgenden zwei Unterkapitel sollen ergründen, ob und wie die V-Girls jenen Kontext gestellt werden können. Zuerst möchte ich deshalb kurz umreißen, wie sich eine künstlerische Institutionenkritik entwickelte und welches Verständnis in den 1980ern, zur Zeit der V-Girls, präsent war. Da Andrea Fraser parallel zu den Performances der V-Girls bereits institutionenkritisch performte und publizierte, bildet sie sowohl als Person als auch über ihre theoretischen Auffassungen von Institutionenkritik eine wichtige Verbindung zu den V-Girls. Darüber hinaus wird das Format „Lecture Performance“ angeschnitten, das sowohl Anknüpfungspunkte zur Institutionenkritik bietet, als auch die Praxis der V-Girls definieren kann.

Die künstlerisch-kritische Auseinandersetzung mit der Institution „Kunst“ und ihren Manifestationen als Museen, Galerien, Kunstmarkt, Kunstkritik etc. begann in den späten 1960 und 1970er Jahren mit Werken, die deren Funktionsweisen thematisierten. Inhaltlich lassen sich die frühen institutionenkritischen Arbeiten gut als Benennen und Aufzeigen der Strukturen sowie der materiellen und sozialen Konditionen des Kunstfeldes zusammenfassen.³⁴⁴ Sie forderten oftmals Autonomie und Öffentlichkeit von Kunst ein; ausgehend von einer, davon scheinbar unabhängigen, Künstler*innenposition. Diese erste „Generation“ von institutionenkritischen Künstler*innen – meist werden allerdings ausschließlich männliche Künstler angeführt³⁴⁵ – hatte als gemeinsame Eigenschaften, dass ihre kritische Strategie sowohl analytisch als auch politisch motiviert war.³⁴⁶ Alexander Alberro resümiert weiters, dass Institutionenkritik anfangs von einer modernistischen Verweigerung geprägt war. Es wurde versucht, die Strukturen von Museen und Galerien mittels Absage zu verändern, beziehungsweise ihnen bei der eigenen künstlerischen Arbeit zu entkommen. In dieser Verweigerung macht Alberro ein dialektisches Verhältnis zwi-

343 Geläufiger als „Institutionskritik“ bzw. „Institutional Critique“ bezeichnet, siehe Fußnote 8.

344 Alberro 2009, S. 3.

345 Beispielsweise Hans Haacke, Daniel Buren, Marcel Broodthaers und Michael Asher in: Ebd., S. 4-7.

346 Ebd., S. 3.

schen der Abkehr von Institutionen und der zeitgleichen Suche nach einer besser funktionierenden Idealinstitution aus.³⁴⁷

Blake Stimson erläutert in seinem einführenden Text zu „Institutional Critique. An Anthology of Artist's Writings“ die antiautoritären Bewegungen um 1968 als Kontext der beginnenden Institutionenkritik.³⁴⁸ Für ihn sind demnach die ersten institutionenkritisch konzipierten künstlerischen Arbeiten von einem antiautoritären Gestus getragen. Seine historische Analyse und Interpretation der Entwicklungen von Institutionenkritik zieht wiederholt den Vergleich mit politischen Strömungen und zeigt dabei einige Analogien auf.

Einen genaueren Blick auf drei der Künstler, die in den 1960er und 1970er museumskritisch arbeiteten, wirft Benjamin Buchloh – seine Perspektive aus seinem Beitrag in der Publikation „Sammlung Archiv Kommunikation“ soll hier exemplarisch für die Kritik am Museum als (Kunst-)Institution stehen. Er diskutiert insbesondere Marcel Broodthaers, Daniel Buren und Hans Haacke und stellt sie in den Kontext der Theorien von Foucault und Habermas. Als Qualitäten streicht er heraus, dass die genannten Künstler die Mechanismen des Museums damals genau erkannt haben und zu analysieren vermochten.³⁴⁹

Um das Museum, seine Wirkungsmächtigkeiten, Politiken zum Museum und gegenwärtige Veränderungen zu verstehen ist es, so Buchloh, unerlässlich nachzuvollziehen „in welchem Ausmaß Kunstproduktion und Spektakelproduktion, Kunstproduktion und Industrieproduktion oder Kulturindustrieproduktion in eins gefallen sind“.³⁵⁰ In seiner Analyse der gegenwärtigen Situation von Museum geht Buchloh am Ende auch kurz noch auf die Position der Künstler*innen in dem Betrieb von Kunst, Kultur und Spektakel ein. Er unterscheidet zwischen jenen, die die Veränderungen bei Markt, Kritik und Museum reflektieren, und jenen, die dafür „blind“ sind und noch Anspruch auf privilegierte Subjektivität legen.³⁵¹ Um nach Buchloh museumskritisch zu arbeiten, ist also in erster Linie ein Hinterfragen und Verstehen des Museums, eingebettet in die Gesellschaft, notwendig. Daraus müsste sich eine Absage an ein künstlerisches Selbstverständnis, das sich auf ein – an dieser Stelle möchte ich die Argumentation von Buchloh zur „privilegierten Subjektivität“ weiterdenken – von den Strukturen und Machthierarchien unabhängiges autonomes Subjektverständnis gründet, ergeben.

Die Reflexion einer „privilegierten Subjektivität“, beziehungsweise auch die Absage an eine autonome Künstler*innenposition wird in institutionenkritischen Arbeiten ab Beginn

347 Alberro 2009, S. 3.

348 Stimson 2009, S. 22.

349 Buchloh 1999, S. 48.

350 Ebd., S. 48.

351 Ebd., S. 56.

der 1970er relevant. Es kommt zu einer zweiten Generation von Künstler*innen, die im Verlauf der 1980er und 1990er das bisher abgesteckte Feld der Institutionenkritik durch radikale Selbstreflexion erweitern.³⁵² Eine ihrer zentralen Fragen, ist die Rolle der Künstler*innen innerhalb der Institution(en) – inwieweit sie zur Institution beitragen und ob, beziehungsweise wie an deren Strukturen gearbeitet werden kann.³⁵³

An die historische Genese der Institutionenkritik anschließend, lässt sich auch die Frage nach dem „Innerhalb“ oder „Außerhalb“ von Künstler*innen in ihrem Verhältnis zur Institution aufgreifen.³⁵⁴ Die Definitionen von „Institution“ ändern sich naturgemäß je nachdem ob angenommen wird, dass es eine mögliche künstlerische Intervention von „außen“ überhaupt gibt; oder anders formuliert: inwiefern eine Arbeit an den Strukturen der Institution Kunst nur von „innen“ möglich ist. Autonomie ist dabei nicht nur ein zentraler Begriff bei der Frage der Künstler*innenposition sondern auch bei der Genese des Feldes der Kunst.³⁵⁵

5.2 Andrea Frasers Perspektiven auf Institutionenkritik

Nach Andrea Fraser müssen wir „Institutionen“ in erste Linie als Verhältnisse, als Relationen begreifen, die sich entlang von sozialen, ökonomischen und subjektiven Achsen konstituieren.³⁵⁶ Netzwerke, Förderungen, familiärer Background, Bildung und Habitus spielen dabei wichtige Rollen, da sie die Positionen und Handlungsspielräume der Akteur*innen im Weitesten bestimmen.³⁵⁷

Im Feld der Kunst sind Institutionen jene Strukturen, die ständige Wiederholung, die Reproduktion von Machtverhältnissen garantieren. Gleichzeitig sind sie unabdingbar für die Existenz des Felds der Kunst sowie für die Rezeption und die Arbeit der einzelnen Künstler*innen.³⁵⁸ Den möglichen Weg zur Veränderung beschreibt Fraser 2005 folgendermaßen:

Wenn man etwas verändern will, ein Verhältnis, besonders ein Machtverhältnis, ist der erste, wenn nicht der einzige Weg zu einer solchen Veränderung, in die Verwirklichung dieses Verhältnisses zu intervenieren.³⁵⁹

352 Alberro 2009, S. 7 und S. 14.

353 Ebd., S. 9f.

354 Vgl. Fraser 2011, S. 129f.

355 Bourdieu 1999, S. 773 und Bourdieu 2001, S. 86.

356 Fraser 2009a, S. 318.

357 Vgl. auch Fußnote 214 und 389.

358 Fraser 2006, S. 130.

359 Fraser 2005b, S. 89

Bei den Performances der V-Girls hat es bereits eine wechselseitige Beeinflussung zwischen den Arbeiten Frasers und jenen der Gruppe gegeben, weshalb nun noch ein genauerer Blick auf die früheren, theoretischen Arbeiten Frasers gelegt werden soll.³⁶⁰ 1985 publizierte Fraser ihren ersten Text, „In and Out of Place“, worin sie die Arbeiten von Louise Lawler bereits aus einer institutionenkritischen Perspektive interpretiert. Lawlers Strategie der Appropriation wird von Fraser als Institutionenkritik herausgearbeitet und in Verbindung mit den Arbeiten Ashers, Burens, Haackes und Broodthaers gesetzt.³⁶¹ Sie schließt das Essay mit der programmatischen Analyse:

"As long as artists continue to subscribe to traditional modes of production and places of functioning – whether or not they engage in critique, appropriation, or the uncovering of hidden agendas – aesthetic signification will continue to be locked in an order of institutionalized subjectivity and legitimizing consumption. If Lawler manages to escape both marginalization and incorporation, it is because, whatever position she may happen to occupy, she is always somewhere/something else."³⁶²

Dieses frühe Verständnis von den Funktionsweisen von Institutionskritik von Andrea Fraser nimmt folglich noch ein „Anderswo“, das die Künstlerin einnehmen kann, an. Obwohl Fraser im Essay bereits feststellt, wie sehr künstlerische Produktion von institutionalisierenden Praktiken durchzogen ist (etwa wenn sie dahingehend die Arbeiten von Asher, Broodthaers, Buren und Haacke interpretiert), geht sie noch davon aus, dass es möglich ist „by abiding this privileged place of artistic identity“ der „institutional definition“ zu entkommen.³⁶³

In ihren darauf folgenden Texten kommt sie zunehmend davon ab, eine autonome Position von Künstler*innen zur Institution anzunehmen. In „An Artist's Statement“, erschienen 1992, beschreibt sie sich als Künstlerin bereits als Teil von Institution – und schließt daraus (mit einem Verweis auf Freud), dass sie die Institution nicht angreifen kann, wenn sie sich selbst davon ausnimmt. Sie kritisiert damit deutlich eine vermeintlich autonome Künstler*innenposition, die von „außen“ Institution kritisieren kann.

So when it comes to institutional critique, I am the institution. And I cannot be slain in absentia, in effigy.³⁶⁴

360 Vgl.: „The textual Work of the V-Girls and Andrea Fraser's solo work greatly informed each other [...]“ Jackson 2011, S. 120.

361 Fraser 2009b, S. 293.

362 Ebd., S. 299f.

363 Ebd., S. 293.

364 Fraser 2009a, S. 320.

Dieser Auffassung von Institutionenkritik folgt sie auch 2005/6³⁶⁵ noch, wenn sie in dem Text „From the Critique of Institution to an Institution of Critique“ schreibt, dass die Frage, die sich institutionenkritischen Künstler*innen stellt, nicht davon handelt gegen die Institution zu sein, sondern sich bewusst zu werden, zu welcher Art von Institution mensch (insbesondere als Künstler*in) beiträgt.³⁶⁶

Die künstlerische Praxis der Institutionenkritik kann nach Andrea Fraser als „Methodologie *kritisch-reflexiver Ortsspezifität*“³⁶⁷ bestimmt werden. Sie unterscheidet sie damit von Praktiken, die Verhältnisse affirmieren anstelle sie zu problematisieren oder aber Auswege anbieten, ohne die bestehende Situation kritisch zu hinterfragen.³⁶⁸ In Bezug auf die V-Girls lässt sich der Begriff „Ortsspezifität“ nicht lückenlos anwenden: Sie kritisieren nie die konkreten Institutionen, in welchen sie performen, sondern allgemeiner den akademischen Kontext. Deshalb macht es meines Erachtens nach Sinn, bei den V-Girls von einer „kontextspezifischen Praxis“ zu sprechen. Die V-Girls reflektieren kritisch den Kontext innerhalb dessen sie performen, den institutionellen Rahmen, der sie umgibt. Dabei kommt eine präzise und direkte Kritik an den jeweiligen Relationen, also auch explizit an existierenden Netzwerken, Förderungen und Wissenshierarchien, zu kurz. Im Unterschied zu Arbeiten wie etwa *Report*³⁶⁹ von Andrea Fraser (Wien, EA GENERALI FOUNDATION 1994-1995), ihre „A Speech on Documenta“³⁷⁰ oder dem Text „A 'Sensation' Chronicle“³⁷¹, die sich jeweils mit spezifischen Institutionen und Ereignissen auseinandersetzen, ist das Feld der Kritik bei den V-Girls abstrakter. Im Kapitel zu Parodie wurde diesbezüglich als „post-moderne Kritik von innen“ aber auch der Vorteil hervorgehoben, dass die Performances der V-Girls dadurch in unterschiedlichen Strukturen performt und verstanden werden können.

365 Fraser 2006.

366 "It is not a question of inside and outside, or the number and scale of various organized sites for the production, presentation, and distribution of art. It's not a question of being against the institution: we are the institution. It's a question of what kind of institution we are, what kind of values we institutionalize, what forms of practice we reward, and what kinds of rewards we aspire to. Because the institution of art is internalized, embodied, and performed by individuals, these are the questions that Institutional Critique demands we ask, above all, of ourselves." Ebd., S. 133f.

367 Fraser 2005b, S. 87 [Hervorhebung im Original].

368 Ebd., S. 88.

369 Vgl. Fraser 2005a, S. 165-7.

370 Ebd., S. 149-152.

371 Ebd., S. 179-212.

5.3 Institutionenkritik und Theatralität

Shannon Jackson behandelt in ihrer Publikation „Social Works“ Performance entlang der Schnittstelle von Bildender Kunst, Theater und sozialer Praxis. Unter dem Titel „Staged Management“ ist der Institutionenkritik darin auch ein eigenes Kapitel gewidmet. Ihre klare Definition von performativer Institutionenkritik ist für die Arbeiten der V-Girls verständnisbringend:

To turn to performance as an aesthetic form was thus to re-inhabit performance as a social form. It was to reveal the institution to be less an object than a process, less static than durational, less a sculpture than a drama. It was to re-enact the recursive, mutually productive formation of an institution in need of repetitive action on the part of social beings.³⁷²

Dass Kritik an Kunst und -institution eng mit Theatralität verknüpft ist, zeigt Jackson anhand der künstlerischen Arbeiten von Allan Sekula, Andrea Fraser und William Pope L. Alle drei, so schreibt sie, sind: „artists unsettling inherited conceptions of what constitutes the inside and the outside of art, of the institution, and of the social worlds“³⁷³. Jackson stellt einen profunden Zusammenhang zwischen Theatralität und Institutionenkritik fest. Im Grunde genommen liest sie in allen institutionenkritischen Akten Formen von Dramaturgie, Bühnenbilder und Schauspiel, woraus sie schließt, dass das „Entschleiern“ des institutionellen „Apparatus“ Strategien des Theaters brauchte.³⁷⁴

In ihrem Beitrag zu Andrea Fraser, betitelt als „Andrea Fraser and Institutionalized Acting“, analysiert sie nicht nur die institutionenkritische Methode Frasers, sondern zieht auch mehrmals Parallelen zu den V-Girls. Zum einen stellt sie fest, dass „spielen“ bzw. „darstellen“ (im Sinne von „acting“) bereits zum Repertoire Frasers gehörte, deren Performances mit den V-Girls ihren eigenen vorangingen. Gerade in Hinblick auf den institutionenkritischen Gehalt analysiert Jackson die Arbeiten der V-Girls treffend; sie beschreibt sie als:

[...] mimick[ing] the institutional conventions of academia, art criticism, and feminist consciousness-raising circles. In scripts that parodied the performance conventions of the "panel," the "roundtable," and the academic treatise, their work hovered between critique and identification, simultaneously idolizing and questioning the critical and institutional sites that elicited their desire and provoked their skepticism.³⁷⁵

Die Simultaneität von Identifikation mit und Widerstand gegen Institution, die Shannon Jackson im Werk von Andrea Fraser ausmacht, kann auch auf die V-Girls bezogen werden.

372 Jackson 2011, S. 125.

373 Ebd., S. 125.

374 Ebd., S. 107.

375 Ebd., S. 120.

Sie oszillieren in vergleichbarer Weise zwischen dem „Innen“ und „Außerhalb“, zwischen der Identifikation mit ihren Wünschen, ihren Personas in den Performances, und dem Zweifel, der Kritik, getragen von Ironie und Parodie.³⁷⁶ Die Positionen von „identificatory insides“ und „sceptical outsides“ werden sowohl von Fraser als auch den V-Girls als Gruppe jeweils gleichzeitig eingenommen und performativ vermittelt.³⁷⁷

In Bezug auf die Namen und Charaktere, die in den Performances verkörpert wurden, lässt sich jedoch ein markanter Unterschied zwischen den Arbeiten der V-Girls und den früheren Performances Andrea Frasers feststellen: Von Beginn an performten die V-Girls mit ihren bürgerlichen Namen, ließen auch oft Persönliches/Private in die Performances einfließen. Andrea Fraser erschuf sich hingegen in den Performances „Museum Highlights“ als Kunstvermittlerin „Jane Castleton“, bevor sie auch in ihren weiteren Arbeiten ab 1991 wieder zu „Andrea“ bzw. „Andrea Fraser“ wurde.

5.4 Lecture Performance als Form von Institutionenkritik

Eine Ausstellung im KÖLNISCHEN KUNSTVEREIN 2009 situierte die V-Girls mit ihrer Performance *Manet's Olympia* in den Kontext von „Lecture Performance“, so der Titel der Publikation. Auch wenn die Definition vom Format der Lecture-Performance erst seit den 2000ern entwickelt wurde, wird in ihren Bestimmungen eine Form von Institutionenkritik, die den Arbeiten der V-Girls inhärent ist, benannt. Theoretisch wird die Diskussion zum einen aus theaterwissenschaftlicher Perspektive geführt, in Anlehnung an aktuelle Entwicklungen von Tanz und Choreographie – hier ist als Referenz der Band „Ob?scene“ aus der Reihe „Maske und Kothurn“ zu nennen. Die Ausstellung im KÖLNISCHEN KUNSTVEREIN betrachtete das Thema, so lässt es zumindest die begleitend erschienene Publikation schließen, stärker vor dem Hintergrund von Institutionenkritik und bildender Kunst.

Weder Parodie als primär postmoderne Ausdrucksweise noch spezifisch feministische Kritik oder klassische institutionenkritische Definitionen konnten die Form der parodierten Podiumsdiskussionen der V-Girls für sich allein bestimmen. Das Format Lecture Performance hingegen fasst die kritische Parodie von wissenschaftlichen Strukturen genauer, da es sich auf den Vortrag als primäre Ausdrucksform konzentriert. So schreibt beispielsweise Pirkko Husemann in ihrem Beitrag „Die anwesende Abwesenheit künstlerischer Arbeitsprozesse“, dass in „lecture performances“ die „Performativität von akademischen

376 Jackson 2011, S. 124.

377 Ebd., S. 120.

Vorträgen³⁷⁸ sowie die Arbeitsprozesse, die hinter den Vorträgen stehen, auf die Bühne gebracht werden.³⁷⁹ In ihren Definitionen, aus theaterwissenschaftlicher Perspektive getroffen, wird die Bedeutung der Bühne hervorgehoben – ein Umstand, der bis dato in der vorliegenden Arbeit nur am Rande thematisiert werden konnte. Damit schließt sie an den Vergleich mit der Wooster Group (II, 2.4) und an die vorangegangene Besprechung von Institutionenkritik und Theatralität an. Nach Auslander war das Vorlesen von ausgedruckten Skripten bei der Wooster Group unter anderem eine Verweigerung, den Text zu internalisieren – ein Prozess, der im Rahmen von Lecture-Performances ebenso transparent gemacht wird:

Somit ist die lecture-performance ein Format, das es erlaubt, Arbeitsprozesse, die ihren Platz für gewöhnlich jenseits der Bühne (ob-scene!) haben, im Rahmen einer Aufführung in Form von Sprache oder Text in Szene zu setzen und so in der gemeinsam geteilten Theatersituation mit dem Publikum zu reflektieren.³⁸⁰

Die Verbindung zur Institutionenkritik liegt hier nahe, schließlich werden auch in der klassischen Institutionenkritik Strukturen, Hierarchien und Prozesse thematisiert und kritisiert, die sonst unsichtbar bleiben. Daran anschließend lässt sich auch der Abschnitt zu „Umstand“ von Husemann lesen, worin sie für Lecture-Performances definiert:

[...] die Bedingungen und Schwierigkeiten der Arbeit zum Thema zu machen und sie mit allen dazugehörigen Hindernissen, inhärenten Paradoxien und ggf. auch ihrem Scheitern darzustellen.³⁸¹

Auch zur Parodie gelingt ein Verweis, da Husemann feststellt, dass sich aus Lecture-Performances ein „humorvoller Kommentar zu unserer Wissensgesellschaft“³⁸² ergibt. Die Transparenz der Arbeitsprozesse führt, so Husemann, desweiteren dazu, dass die für die Performance notwendige „Vorarbeit“ latent präsent ist, während die Körper der Performer*innen abwesend erscheinen:

Sie sind zwar real auf der Bühne anwesend, geraten aber aus dem Blick, weil sich die Zuschauer weniger auf das tatsächliche und meistens relativ unspektakuläre Bühnengeschehen konzentrieren als auf eine imaginäre Realität, die vor ihrem inneren Auge Gestalt annimmt und ihre ganze Aufmerksamkeit auf sich lenkt.³⁸³

378 Husemann 2005, S. 87.

379 Ebd.

380 Ebd.

381 Ebd., S. 91.

382 Ebd., S. 87.

383 Ebd., S. 88.

Bei den V-Girls wird diese latente Abwesenheit der Körper, die durch die Form des pseudo-wissenschaftlichen Vortrags erzeugt wird, immer wieder mittels Verweise auf Körperliches, Persönliches und ihre reale Anwesenheit gebrochen.³⁸⁴

Aus dem Band, der Anlässlich der Ausstellung „Lecture Performance“ 2009 in Köln und Belgrad erschien, lassen sich darüber hinaus noch erweiternde Definitionen für das Performanceformat ziehen. Zum Beispiel, dass die Methode der Lecture-Performance Elemente der Selbstreflexion, Diskussion und Performance beinhaltet und dazu verwendet wird, die Anforderungen von Wissenschaft zu hinterfragen.³⁸⁵ Als Charakteristika der Form der Vortrags-Performance werden des Weiteren in dem Text von Marianne Wagner die Vermengung von Fakten und Fiktion hervorgehoben, sie schließt daraus:

Doubt and mistrust therefore become productive elements. They prevent a single truth and conclusive knowledge from being established or discussion from being choked off.³⁸⁶

Eine dahingehende Verbindung von Fakten und Fiktion ist bei den V-Girls in allen Performances vertreten und wird im folgenden Unterkapitel noch detailliert herausgearbeitet. Wagner kommt in ihrem Text nach einer Interpretation der Arbeiten Andrea Frasers auch noch auf die V-Girls selbst zu sprechen. Sie sieht in *Manet's Olympia* eine kunsthistorische Vorlesung performt, die die Rolle von Frauen* in akademischen Zusammenhängen sowie die männliche Vorherrschaft in Sprache und Wissenschaft zum Thema hat.³⁸⁷

6. Brüche im Decorum: Institutionenkritik bei den V-Girls

Im Folgenden soll abschließend entlang von vier Thesen der institutionenkritische Gehalt der Performances der V-Girls hervorgehoben werden. Diese sind: 1. Das Setting und die strategische Positionierung der V-Girls, 2. das Zusammenspiel von Fakten und Fiktivem, 3. die Thematisierung von Strukturen der Macht im Feld der Kunst und Wissenschaft sowie 4. eine Selbstreflexion der V-Girls, die ihre eigenen Unsicherheiten transparent macht. Bei den ersten drei Performances und der Publikation *A Conversation with October* wurden bereits in der bisherigen Arbeit institutionenkritische Ansätze hervorgehoben; sie

384 Vgl. Unterkapitel III, 3.3.

385 Dirksen / Jentjens / Vesić 2009, S. 5.

386 Wagner 2009, S. 21.

387 Wagner 2009, S. 26f.

können nun an dieser Stelle noch einmal ausführlicher behandelt werden. Obwohl die vierte Performance der V-Girls, *Daughters of the ReVolution*, einen ganz anderen und zugleich nicht-akademischen Fokus hat, finden sich trotzdem Ansätze von Institutionenkritik – insbesondere eine Vermischung von Fakten und Fiktion sowie das Aufbrechen und zugleich Festhalten an der Illusion dessen, was sie performen und parodieren, werden von den V-Girls wiederholt in die Performance gebracht.

6.1 Das Setting und die strategische Positionierung

Aus den erwähnten und zitierten Textstücken der Einführung (I, 3) in die Performance *Sex and Your Holiday Season* lassen sich zwei Punkte herausgreifen. Zum einen beschreibt Andrea Fraser in dem Interview in ArtFan, dass sie sich bereits mit ihrer Aufführung den Konventionen der „One Evening Exhibitions“ von Four Walls widersetzen: Sie hatten keine Ausstellung vorbereitet und auch keine Diskussion veranstaltet, die sich um eine vorangegangene Performance dreht. Stattdessen machten sie das Format der (Podiums-)Diskussion selbst zu ihrer künstlerischen Ausdrucksweise.³⁸⁸ Der Ort ihrer Performance lässt darüber hinaus Rückschlüsse auf eine strategisch richtige Positionierung im Feld der Kunst³⁸⁹ zu: Die V-Girls performen in einem „Off-Space“ der Kunstszene, der ihnen wohl kaum Bezahlung bieten konnte, aber genug symbolisches Kapital um in weiterer Folge rezipiert zu werden.

Bei *Academia in the Alps* ist das beschriebene Setting der Performance für das Publikum bereits der erste und offensichtlichste Hinweis auf die parodistische Haltung der V-Girls: Ihr langer Tisch, an dem sie in üblicher Reihenfolge sitzen, ist dekoriert mit Kunstschnee, kleinen Tannenbäumen, Bücherstapeln und den, für Konferenzen üblichen, Wassergläsern mit Krug (Abb. 1, Abb. 12). Während Tisch, Tischtuch, Wassergläser und Bücher noch zum Setting einer Podiumsdiskussion passen, ist die darüber hinausgehende Dekoration ein Regelbruch mit den Konventionen einer wissenschaftlichen Podiumsdiskussion. Dieser „Ungehorsam“ der V-Girls gegenüber den Verhaltensweisen von (kunst-)wissenschaftli-

388 Vgl.: Zitat von Fraser 1991 in der Einleitung der Diplomarbeit, Seite 13.

389 Um Veränderungen innerhalb des Machtgefüges „Kunst“ zu erklären, beziehungsweise dessen Strukturen offen zu legen, entwickelte Bourdieu die „Feldtheorie“. Sie knüpft an das Konzept des Habitus (Vgl. Fußnote 214) an. Innerhalb der Felder der Macht spielt der Habitus der einzelnen AkteurInnen sowohl als Disposition als auch als mögliche Positionierung eine bedeutende Rolle. Das Feld der Kunst ist, analog zu allen anderen Feldern der Macht, Bourdieu zufolge geprägt von permanenten Macht- und Positionskämpfen, ausgelöst nicht zuletzt von ökonomischen und sozialen Zwängen. Durch sie bilden sich auf der zeitlichen Achse der Gegenwart sowohl Avantgarde und Arrièregarde. Zwei Grafiken aus „Die Regeln der Kunst“ von Pierre Bourdieu veranschaulichen die Vorgänge und möglichen Positionierungen im Feld der Kunst, das wiederum vom Feld der Macht und dem sozialen Raum umschlossen wird (siehe Abb. 8, Abb. 9).

chen Institutionen manifestiert sich in der Performance in weiterer Folge besonders an jenen Stellen, wo sie „Verschwiegenes“, wie beispielsweise ökonomische Zwänge, ansprechen.

In *Daughters of the ReVolution* kann das Setting der Performances, der Halbkreis der Selbsterfahrungsgruppe, insofern als institutionenkritisch aufgefasst werden, als dass die V-Girls eine private, außer-institutionelle Praxis in die Öffentlichkeit und in die Strukturen von Wissenschaft und Kunst integrierten. Damit wurde die Grenze zwischen Öffentlichkeit und Privatheit ein weiteres Mal im Zuge der Performances problematisiert und verschoben. Im Vergleich zu den Parodien von Podiumsdiskussionen ergibt sich eine größere Distanz zwischen dem Kontext und der parodierten Praxis, die von den V-Girls mit dem Einsatz ihrer Erinnerungen an gemeinsame Studienzeit und politischen Aktivismus, überbrückt wird. Sie performten somit in *Daughters* ebenso Alternativen für eine Narration des Persönlichen und stellten sich den Zuseher*innen für Identifikation mit einer kritisch-reflexiven feministischen Praxis zur Verfügung. Die Kommentare von Zuseher*innen in dem Artikel von Wendy Grossmann belegen, dass *Daughters* dazu anregen konnte, die feministische Praxis der V-Girls in Form einer Selbsterfahrungsgruppe auszuprobieren.³⁹⁰

6.2 Zusammenspiel von Fakten und Fiktivem

Schon in der ersten Performance wird den einzelnen V-Girls in der „Introduction“ von Martha Baer eine Summe an wissenschaftlichem Renommée zugesprochen. Diese erfundenen Eckdaten zu den Vortragenden sind nicht nur parodistische Überzeichnung sondern auch Kritik an den Strukturen, die sie zugleich imitieren. Was im institutionellen Rahmen einer Podiumsdiskussionen für Ein- und Ausschlussmechanismen wirken, wird bei den V-Girls gerade durch ihre übertriebene Darstellung deutlich gemacht. Rückblickend ist der darin enthaltene Verweis auf die MLA-Konferenz 1985, auf der Andrea laut der Vorstellung von Martha Baer vorgetragen haben soll, eine unbewusst ironische Antizipation: Ein paar Jahre später sind die V-Girls mit *Academia in the Alps* selbst Teil des Programms der MLA-Konferenz und befinden sich somit schon mit einem Fuß in eben jenen kritisierten Strukturen.³⁹¹

Weitere Themen und Aussagen der V-Girls, die in *Sex and Your Holiday Season* in Zusammenhang mit Institutionenkritik gebracht werden können sind das Konterkarieren von psychoanalytischer Theorie mit Belletristik sowie das Umschreiben und Verändern der

390 Grossmann 1994, o. S., vgl. III, 4.2.

391 Sex and Your Holiday Season (ms.), S. 59 und Modern Language Association 1990, S. 1307.

Theorie-Zitate. Wie schon in der inhaltlichen Zusammenfassung mit dem Fokus auf Feminismus angedeutet: Zitate von Freud und Lacan werden mit Zitaten aus einem Roman gleichgesetzt und damit auf eine Ebene gestellt. Auch die Verdoppelung von der Phrase „he often told it in his seminars“, die an Verweise auf Lacan und Foucault schließt, hebt „Theorie“ von dem Podest der Einzigartigkeit: Selbst Choriphäen wie Foucault und Lacan haben sich oft wiederholt, so die Aussage der V-Girls.³⁹² Die V-Girls nehmen folglich eine „objektive“, „wissenschaftliche“ Überprüfbarkeit ihrer Thesen und Erkenntnisse nicht ernst, sie wird durch die enge Verknüpfung von Fakten und Fiktivem nahezu verunmöglicht.³⁹³

Der lockere, persiflierende Umgang mit prominenten Theoretiker*innen in *Academia in the Alps* verletzt ebenso die Konventionen: Kein Lob lassen die V-Girls ihnen zukommen, wie es vielleicht vom Publikum und Leser*innen erwartet worden wäre – Julia Kristeva, Paul de Man und Harold Bloom werden zu Kindergartenkindern, die kurze Aufsätze geschrieben haben. Lacans graphische Algorithmen symbolisieren als Grafiken den Tisch der Podiumsdiskussion sowie die Position der V-Girls dahinter; die Titel bekannter post-strukturalistischer Theorien werden abgewandelt zu „Can the Subaltern Shriek“ oder „The Madwoman in the Hayloft“.³⁹⁴ Dass sich die V-Girls einer offensichtlichen Huldigung von breit rezipierten Theorien entziehen, heißt und aber noch nicht, dass sie nicht inhaltlich einiges davon herausarbeiten und auch weiterverwenden. So zum Beispiel mit Kristevas „Alpine Chora“, wie bereits im Interpretationsteil zur Parodie als „aner kennende Aneignung“ ausgeführt (I, 4.2).

Parallel zu den früheren Performances lässt sich die Vermischung von Fakten und Fiktion auch in *Daughters* lesen. Geschichte und Erinnerung sowie persönlich Erlebtes wird von den V-Girls im Rahmen der Selbsterfahrungsgruppe angesprochen – dabei wird Reales mit Fiktivem ergänzt. Wie auch bei den Podiumsdiskussion-Performances der V-Girls, wird das Begehren im Besitz der fiktiven Erinnerungen zu sein und somit die eigene Geschichte oder das eigene wissenschaftliche Renommee zu erfinden, dadurch transparent gemacht.

392 Sex and Your Holiday Season (ms), S. 66.

393 Nach heutigem Stand der Suchmaschinen im Internet lässt sich an einigen Stellen nachvollziehen, welche Zitate von den V-Girls wörtlich übernommen wurden. Bei jenen, die parodistisch verändert wurden, ist aber tatsächlich detailliertes Wissen um die theoretischen Vorlagen Voraussetzung, um die Referenz auf die Vorlage zu verstehen.

394 Vgl. Titel wie Gayatri Chakravorty Spivaks „Can the Subaltern Speak“ und Sandra Gilbert / Susan Gubar „The Madwoman in the Attic“.

6.3 Thematisierung von Strukturen der Macht im Feld der Kunst und Wissenschaft

Immer wieder werden von den V-Girls die Ökonomie und ihre Zwänge ins Spiel gebracht und auf den (Podiums-)Tisch gelegt: Andrea bemerkt öfters nach ihren Beiträgen in *Academia in the Alps*, dass sie für eine sofortige Anstellung zur Verfügung stehe und Erin moderiert zum Ende der Performance hin einen Wettbewerb unter den V-Girls für einen Job in universitären Strukturen. Diese Show ist wie eine Fernsehsendung, à la „Herzblatt“, aufgezogen – sie endet aber nicht in der Auswahl einer der Bewerberinnen sondern in dem Gefühl, als Publikum Teil der Auswahl und auch Teil der Bewerbung zu sein, schließlich geht es um Anstellungen im Jahr 1996, die damals noch weit in der Zukunft lagen. „Institution“ wird in *Academia in the Alps* auch auf inhaltlicher Ebene immer wieder direkt ins Spiel gebracht. Schon der Titel verweist auf die Institution der „Akademie“ und im darauf folgenden Intro wird „educational theory“ als Interessensgebiet der V-Girls hervorgehoben.

Analog zum Aufdecken von ökonomischen Zwängen in den Strukturen ist auch der Hinweis der V-Girls auf Rassismus zu verstehen, den sie anhand eines Romans von Tom Wolfe in *Academia* deutlich machen. Während allerdings die eigenen Bedürfnisse nach Gehalt und Anstellung noch offen ausgesprochen werden können, kann ein in den Strukturen immanenter Rassismus nur noch sprachlos verdeutlicht werden: Jessica möchte etwas zu dem Roman auf die Tafel schreiben, während sie über die Darstellung schwarzer Menschen spricht. Unbewusst schreibt sie dabei zweimal das Wort „racism“ – und korrigiert sich ständig, als ob sie etwas Unerlaubtes machen würde.

Bei *Academia in the Alps* lassen sich, gemeinsam mit den Analysen zu feministischen Inhalten der Performance, Ein- und Ausschlussmechanismen, Sexismus, Rassismus, ökonomische Bedingungen und Konkurrenzverhältnisse als Themen herauskristallisieren. Das Ende der Performance ist ein Opernakt, der nicht nur die Banalität eines „Ende gut, alles Gut“ aufzeigt, sondern auch noch einmal betont, dass das gesamte Setting der Performance, also implizit auch ihre Form als Podiumsdiskussion, Theater ist.

Quer durch die Performance ziehen sich auch bei *Manet's Olympia* Anspielungen auf Wettbewerb, Konkurrenzverhalten und Leistungsprinzipien im wissenschaftlichen Alltag. So werden die V-Girls etwa schon in der Einführung von Martha Baer kurz als „contenders“ benannt – ein Begriff, der sich mit einem Blick auf die von Erin moderierte Sequenz der

TV-Show in *Academia*, noch zusätzlich als konkurrenzbildend deuten lässt. Außerdem hängt Andrea wiederum an viele ihrer Beiträge die Formulierung „available for immediate employment“ an, die schließlich auch in dem auszugsweisen Abdruck der Performance im „Women's Review of Books“ auf die V-Girls als Gruppe angewandt wird.³⁹⁵ Über Dia-Slides wird obendrein an mehreren Stellen ein Logo gezeigt, das auf ein vermeintliches externes Sponsoring der V-Girls verweisen soll.³⁹⁶ Als Marketing- und Verkaufsstrategien werden Ökonomische Zwänge vom „Kunstmarkt“ zusätzlich auch über einen Beitrag von Andrea, indem sie die Mayonnaise „Olympia“ bewirbt, dargestellt.³⁹⁷

Noch stärker als in „Academia“ wird rassistische Diskriminierung in der Podiumsdiskussion *Manet's Olympia* thematisiert. Zum einen bemerken die V-Girls, dass die schwarze Frau im Bild kunsthistorisch viel zu spät und unzureichend behandelt wurde, zum anderen bringen sie aber auch rassistische Strukturen in wissenschaftlichen Podiumsdiskussionen zum Ausdruck, indem sie selbst zum Teil diskriminierende Äußerungen und Diskussionen zulassen und sich darin unterbrechen und zurechtweisen.

Der Visual Literacy Test, der in die Performance integriert ist, wird zum weiteren Indiz für Institutionenkritik: Die V-Girls versetzen sich und das Publikum in den Ausstellungsraum eines Museums. Jessica nimmt die Rolle einer zum Museum gehörenden Autoritätsperson ein, die die Besucher*innen um ihr zeichnerisches Können abfragt. Gleichzeitig definiert sie darin „erlaubtes“ und „unerlaubtes“ Verhalten im Museum: „We at the museum dont tolerate this kind of behavior“³⁹⁸ und resümiert nach dem Pseudo-Test, dass das Problem bei den Besucher*innen liegt – nicht etwa beim Museum selbst. Mittels der „Ergebnisse“ des Visual Literacy Tests legen die V-Girls sexistische und rassistische Betrachtungsweisen offen, sowie auch unterschiedliche Sozialisierung und Sensibilität seitens der Zeichner*innen.

In *A Conversation with October* werden Institution und Kritik aber auch ganz konkret und wörtlich von den V-Girls an einer Stelle des Interviews angesprochen:

Andrea: The artifice of our performances instead consists in our attempts to commandeer our own construction in the positions of panelists – a construction that finally is not artistic but institutional.³⁹⁹

395 Grover 1989, S. 14.

396 *Manet's Olympia* (ms.), S. 138.

397 Ebd., S. 162.

398 Ebd., S. 143 und *A Conversation with October* 1989, S. 134.

399 *A Conversation with October* 1989, S. 132.

Demnach wollen die V-Girls bewusst ihre strategischen Konstruktionen von Wissenschaftler*innen einnehmen und verinnerlichen, um eben nicht nur im künstlerischen Feld, sondern auch im institutionellen Rahmen an Einfluss zu gewinnen.⁴⁰⁰

6.4 Selbstreflexion – transparente Unsicherheit der „V’s“

Im Unterschied zur Besprechung von *A Conversation with October* nach feministischen Inhalten, ist die institutionenkritische Ebene des Interviews um die zitierten Beiträge aus den früheren Performances herum ausgiebiger. Auch hier reflektieren die V-Girls an einigen Stellen die Form ihres Textes, Konventionen und Themen des Künstler*inneninterviews. Die Illusion und Vorstellung seitens der Leser*innen, dass es ein entsprechendes reales Gespräch zwischen Vertreter*innen der Zeitschrift und den V-Girls gegeben habe, wird im Text sowohl permanent gebrochen als auch aufrecht erhalten. Beispiele dafür sind etwa der Verweis zu Beginn, dass die Interviewenden nicht anwesend sind, und dazu im Gegensatz stehende Rückfragen der V-Girls, ob nun auch alles mittels Aufnahmegerät gespeichert wurde.

Andrea stellt als Antwort auf eine Frage von „October“ fest, dass die V-Girls als Diskutant*innen auf ihren Podiumsdiskussionen im akademischen Kontext als Repräsentation von Universität verstanden werden. Durch ihre Raumnahme ermöglichen sie eine Identifikation seitens des Publikums mit den V-Girls; sie gehen davon aus, dass sie als Vortragende* begehrt und mit symbolischem Kapital versehen werden. Indem sie mit dem Habitus von Vortragenden auf einem Podium parodistisch brechen haben sie den Anspruch, das Bild von Universität – zumindest für die Dauer ihrer Performance, zu verändern.

Reflektierend schreiben die V-Girls in *A Conversation with October* auch zu ihrer Rassismuskritik in den zwei vorangegangenen Performances. Ihr Ziel sei es gewesen, den Widerwillen, sich mit Rassismus im akademischen Kontext auseinanderzusetzen, der sich unter anderem aus einer Angst vor „Political Incorrectness“ speist, zu thematisieren. Während der Erarbeitung von *Manet's Olympia* haben sie dieses Unbehagen bei sich selbst wahrgenommen und daraufhin in die Performance selbst transportiert. Auch Marketing und Sponsoring werden in dem „Interview“ wieder aufgegriffen: Wie schon angesprochen und zitiert, werden an einer Textstelle die Namen der V-Girls zuerst mit verschiedenen Männernamen ersetzt und dann gesamt nur noch als „(C) MIT PRESS“ bezeichnet, um, wie sie

400 Das deckt sich mit dem Argument von Chalmers, warum sie sich zu Beginn der 1990er von akademischen Inhalten distanziert haben. Vgl. Chalmers 2010, S. 214.

schreiben, ihre „Inscription within the Massachusetts Institute of Technology“ aufzuzeigen.⁴⁰¹

Analog zu einer Stelle in *Academia in the Alps* hat Jessica auch in *Daughters* Zweifel an ihrem Redebeitrag – wieder hat sie drei verschiedene Versionen vorbereitet, ist von allen[Wien] Theater der Jugend | MitarbeiterIn Verwaltung | 6.2.13

nicht überzeugt und wählt schließlich, nach einer entschuldigenden Einleitung, eine davon aus. Dadurch macht sie auch innerhalb der der Performance einer „Selbsterfahrungsgruppe“ ihre Unsicherheit in Bezug auf ihr Rederecht und die an sie gestellten Erwartungen klar. Dazu passt der reflektierende Einschub der V-Girls bezüglich ihrer Orientierung an Theorie: Sie fragen sich, ob sie bloß deshalb wissenschaftlich Zitieren, weil es das Publikum von ihnen erwarte.⁴⁰²

401 A Conversation with October 1989, S. 131.

402 *Daughters of the ReVolution* 1995, S. 127.

Conclusio

In wissenschaftlichen und künstlerischen Strukturen zu einer Sprecher*innenposition zu gelangen war eines der Ziele der V-Girls Ende der 1980er. Sie befanden sich damals alle in New York, waren Mitte Zwanzig und gerade dabei Studiengänge, etwa „Women's Studies“ am BARNARD COLLEGE oder das „Whitney Independant Study Program“, zu absolvieren. Daran anschließend stellte sich ihnen die Frage, wie sie sich in dem Feld von Wissenschaft und Kunst positionieren können – eine Ausgangssituation, die mir während des Schreibens der Diplomarbeit mehr als vertraut war und ist. Der Lesekreis zu psychoanalytischer und poststrukturalistischer Theorie, den sie zu fünft 1986 gründeten, half ihnen zu Beginn, das Gefühl der Einschüchterung gegenüber Theorie zu verarbeiten. Doch durch einen glücklichen Zufall, nämlich der Einladung in das Künstler*innenforum FOUR WALLS im Dezember 1987, bot sich den V-Girls bald ein produktiver, öffentlicher und performativer Umgang mit Theorie: die Parodie von Podiumsdiskussionen. Als Form und Methode ermöglichte ihnen die Parodie, eine Sprecher*innenposition in den angestrebten Strukturen zu erreichen und diese im gleichen Moment kritisch zu reflektieren.

Der Überblick im ersten Teil der Diplomarbeit über die zehnjährige Zusammenarbeit als V-Girls, deren Rezeption sowie die kurzen Biographien der beteiligten Frauen zeigte, dass ihnen die Positionierung im Feld der kulturellen Produktion gelang: Martha Baer publizierte einen Roman und beschäftigte sich über lange Zeit journalistisch mit aktuellen Entwicklungen im Bereich Neue Medien; Erin Cramer veröffentlichte Kurzgeschichten, schrieb Drehbücher und produzierte Filme; Marianne Weems war Teil der Wooster Group bevor sie ihre eigene Theater-Performance-Gruppe, The Builder's Association, 1994 gründete; Jessica Chalmers hat sich wissenschaftlich auf Vergleichende Literaturwissenschaft und Performancekunst spezialisiert und lehrt heute dazu; Andrea Fraser wurde über ihre Solo-Performances im Bereich der Institutionenkritik zu einer ihrer aktuell präsentesten Protagonist*innen.

Von 1987 bis 1996, also während jener Jahre, die für ihre persönliche und künstlerische Weiterentwicklung entscheidend waren, haben die fünf Frauen als V-Girls die Bedingun-

gen kritischer, kultureller Produktion untersucht und in Form von parodistischen Performances (sowie zwei Publikationen) zum Ausdruck gebracht.

Wie sie zur Parodie gelangten, wurde im zweiten Teil der Diplomarbeit ergründet: Nicht nur, dass retrospektiv Linda Hutcheon und Philip Auslander von Jessica Chalmers als Einfluss genannt wurden – ihre Theorien sind sowohl auf den ersten Blick als auch nach eingehender Beschäftigung mit der parodistischen Praxis der V-Girls vereinbar: Die Rezeption von Hutcheon und Auslander seitens der V-Girls ist offensichtlich. Gleichzeitig vertiefen die genannten Theorien ein Verständnis für die Ambitionen der V-Girls, da sich ihre kritisch-künstlerische Praxis mit den Begriffen Linda Hutcheons, „critical distance“, „frank acknowledgement“, „repetition“ und „irony“, genauer fassen lässt.

Dem speziellen Verhältnis von Parodie und Postmoderne war ein eigenes Unterkapitel gewidmet, das unter anderem mit weiteren Texten Hutcheons auf die Beziehungen zwischen den V-Girls und dem zeitgenössischen künstlerischen und theoretischen Diskurs fokussierte. Für postmoderne Kunst hat sich daraus ergeben: Sie übt Kritik „von innen“, da sie sich wissentlich als im Diskurs verankert sieht und sie wirft eher Fragen auf, als Antworten zu geben. Beide Faktoren waren in den Performances der V-Girls vorhanden. Der politische Anspruch postmoderner Kunst kann, nach Auslander, aus einer verwehrten Identifikation mit dem „Anderen“ bestehen. Eine kritische Überlegung zum Begriff des „Anderen“ bei Hutcheon und Auslander hob in dem Kapitel allerdings zusätzlich den Stellenwert des „objet a“ (Lacan) als Objekt des Begehrens hervor, dessen Position innerhalb der Symbolischen Ordnung zu beachten ist. Bei den V-Girls lässt sich nachlesen, dass sie das von ihnen angestrebte Imaginäre, ihren Wunsch auf Anerkennung, transparent machten und gelungen thematisierten, welchen widersprüchlichen Charakter es hat.

In Reflexionen der V-Girls selbst ist nachvollziehbar, dass sie die Parodie auch als Weg in jene akademischen und künstlerischen Strukturen betrachteten, die sie zugleich „vorab“ und „von innen“ zu kritisieren versuchten. Ihnen wurde dabei klar, dass dabei das Lachen des Publikums ambivalent sein kann und dass demnach auch in der Parodie die Gefahr liegt, die angestrebte Kritik zu verfehlen. Gerade aus der kritischen Beobachtung der V-Girls, an welchen Stellen das Publikum lacht und warum sie als Performerinnen dazu verleitet wurden, dieses Lachen zu provozieren, entstand eine veränderte Form von Parodie in ihren Performances. Zugleich verschiebt sich auch der inhaltliche Fokus ihrer Performance, da sie sich größtenteils (bis auf Jessica Chalmers) ab den 1990ern nicht mehr als „innerhalb“ des akademischen Kontexts auffassten. Aus dieser Reflexion entstand ihre

vierte und letzte Performance, *Daughters of the ReVolution*, die sich am deutlichsten inhaltlich und formal mit feministischer Geschichte und aktuellen feministischen Entwicklungen auseinandersetzte.

Die feministisch-künstlerische Praxis der V-Girls ist eng mit jener der Parodie verknüpft und erstreckt sich über alle gemeinsamen Arbeiten der Gruppe. Im dritten Teil der Diplomarbeit konnten die Inhalte der Performances mit dem Fokus auf feministische Argumentationen und Themen dargelegt werden. Die poststrukturalistischen Theorien, die die V-Girls dabei heranzogen, bildeten wieder einen Verweis auf postmoderne parodistische Verfahren. Darauf aufbauend habe ich drei Strategien als feministische Praxis der V-Girls anhand von Textpassagen der Performance-Skripte und Publikationen ausgeführt: (1) Die direkten Anspielungen auf Zuseher*innen sind gezielt Verunsicherung von hegemonialer Männlichkeit und bringen darüber feministische Kritik zum Ausdruck. (2) Das „Coming-Out“ von Martha muss den V-Girls zufolge als strategisch erkannt werden, da es eine von der öffentlichen, vermeintlich objektiven, Wissenschaft marginalisierte Erzählung in den akademischen Diskurs bringt. (3) Die Funktionen des „Persönlichen“ können an die strategische Verwendung des Coming-out anschließen, bieten darüber hinaus aber auch noch Verweise auf Geschichte und Praxis der Zweiten Frauenbewegung.

Aktuelle feministische Entwicklungen und Debatten wurden in allen Performances der V-Girls thematisiert. Während in den ersten drei Stücken poststrukturalistische Theorie präsent war, oft auch parodiert wurde, reflektierte *Daughters of the ReVolution* die Suche nach einer feministischen Position zu Beginn der 1990er. Wie die beiden Textabschnitte zum „antifeministischen Backlash“, zu „Riot Grrrls“ und „Third Wave“-Texten gezeigt haben, waren die von den V-Girls verhandelten Fragen stark im zeitgenössischen Diskurs um feministische Politik verortet. Die parodistische Form der „aner kennenden Aneignung“ kam beim Performen der Selbsterfahrungsgruppe zu tragen: Auch wenn sich die V-Girls zum Format eher affirmierend als kritisch positionierten, wurde der bewusstseins schaffende Halbkreis immer wieder durch Brüche, analysierende Narration und individuell-unterschiedliche Sichtweisen aufgebrochen.

Betreffend Institutionenkritik konnte bei den V-Girls in erster Linie ein Bruch mit dem akademischen „Decorum“ festgestellt werden. Im Sinne der Parodie machten sie in ihren Performances ihre eigenen Unsicherheiten transparent und reflektierten die von ihnen eingenommenen Positionen. Außerdem wurden Strukturen der Macht, Diskriminierungen und ökonomische Zwänge, die sonst im Verschwiegenen bleiben, von ihnen auf den (Podi-

ums-)Tisch gelegt. Die Vermengung von Fakten und Fiktivem ist ebenso als Kritik an Wissenschaft, ihrer Objektivität und Überprüfbarkeit zu verstehen – in aktueller Theoriebildung zu Lecture-Performance wird nicht zuletzt genau dieses Charakteristikum hervorgehoben.

Im kurzen Abriss zur Entwicklung der Institutionenkritik wurde des Weiteren deutlich, dass sich die V-Girls mit ihrer künstlerischen Praxis auch im Feld der Institutionenkritik, das sich in den 1980ern in Bezug auf Selbstreflexion der eigenen Künstler*innenposition erweiterte, verorten lassen. Die Nähe zwischen der Praxis der V-Girls und jener von Andrea Fraser ergibt sich dahingehend nicht nur durch die personelle Überschneidung, sondern auch über den Fokus auf die eigene Subjektposition und das Verändern ambivalenter Praktiken.

Die Forschungsfrage betreffend, kann festgehalten werden, dass Parodie Verbindungen zwischen feministischer Praxis und Institutionenkritik leisten kann. Ihre besondere Verwendung der V-Girls, im Kontext postmoderner Kunst der 1980er und 1990er, führte zu einer Kritik von Hierarchien, Strukturen der Macht und Diskriminierungsformen, die auf allgemeiner Ebene im Feld der Kunst wirken. Parodie bei den V-Girls konnte somit nicht nur als Form und zentrales Element herausgestellt werden, sondern es gelang in der Arbeit dazulegen, dass Parodie methodisch eingesetzt wurde, um spezifisch feministische Kritik an Gesellschaft, insbesondere auch ihren institutionellen Strukturen, zu üben.

Literaturverzeichnis

Performances, Skripte und Publikationen der V-Girls

Sex and Your Holiday Season (ms.)

Sex and Your Holiday Season, in: V-Girls Script Draft (ms.), S. 57-80.

Academia in the Alps (ms.)

Academia in the Alps: In Search of the Swiss Mis(s), in: V-Girls Script Draft (ms.), S. 83-128.

Manet's Olympia (ms.)

Manet's Olympia: Posed and Skirted, in: V-Girls Script Draft (ms.), S. 131-176.

Purge & Rehabilitate 1989

The V-Girls, Purge & Rehabilitate, in: Purge & Rehabilitation. 5 Responses to the Question of How to Correct the Western Visual Arts Canon, Artpaper, 4, 1989 (December), S. 16-17.

A Conversation With October 1989

The V-Girls, A Conversation with October, in: October, 51, 1989 (December), S. 115-143.

Daughters of the ReVolution (ms.)

Daughters of the ReVolution, in: V-Girls Script Draft (ms.), S. 57-80.

Daughters of the ReVolution 1994

The V-Girls, Daughters of the ReVolution, in: Hedwig Saxenhuber / Astrid Wege (Hg.): Oh boy, it's a girl! Feminismen in der Kunst (Ausst. Kat. Kunstverein München, München 1994; Kunstraum Wien, Wien 1994), München 1994, S. 43-48.

Daughters of the ReVolution 1995

The V-Girls, Daughters of the ReVolution, in: October, 71, 1995 (January), S. 120-140.

Daughters of the ReVolution 1996 (Video)

The V-Girls, Daughters of the ReVolution, Videoaufzeichnung vom 14.04.1996, archiviert im GENERALI FOUNDATION STUDIENRAUM, Wien.

Bibliographie

Alberro 2009

Alexander Alberro, Institutions, Critique and Institutional Critique, in: Ders. / Blake Stimson (Hg.), Institutional Critique. An Anthology of Artist's Writings, Cambridge Massachusetts / London 2009, S. 2-19.

Ankele 2011

Gudrun Ankele, Mädchen an die Macht. Manifeste und Geschichten feministischen Widerstands, in: Katja Peglow / Jonas Engelmann (Hg.), Riot Grrrl Revisited. Geschichte und Gegenwart einer feministischen Bewegung, Mainz 2011, S. 51-60.

Auslander 1987

Philip Auslander, Toward a Concept of the Political in Postmodern Theatre, in: Theatre Journal, 39 (1), 1987 (March), S. 20-34.

Baer 1996

Martha Baer, As Francesca, New York 1997.

Baldauf / Weingartner 1998

Anette Baldauf / Katharina Weingartner (Hg.), Lips. Tits. Hits. Power? Popkultur und Feminismus, Wien / Bozen 1998.

Birringer u.a. 1988

Johannes Birringer / Philip Auslander / John Bell / Richard Schechner, Debating "Ways of Speaking, Loci of Cognition", in: TDR, 32 (2), 1988 (Summer), S. 4-13.

Bourdieu 1999

Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt am Main 1999.

Bourdieu 2001

Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt am Main 2001.

Buchloh 1999

Benjamin H.D. Buchloh, o.T., in: Sabine Breitwieser (Hg.), Sammlung – Archiv – Kommunikation. Bedingungen heute – Überlegungen für morgen, Wien / Köln 1999.

Butler 1988

Judith Butler, Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory, in: Theatre Journal, 40 (4), 1988 (December), S. 519-531.

Callens 2005

Johan Callens, The Builders Association. S/he Do the Police in Different Voices, in: Ders. (Hg.), The Wooster Group and its Traditions, Brussels 2005, S. 247-261.

Carr 2008

Cynthia Carr, Re-Visions of Excess (publ. Mai 1989 in The Village Voice), in: Dies., On Edge. Performance at the End of the Twentieth Century, Middletown 2008, S. 177-179.

Chalmers 1990

Jessica Chalmers, The Angles of Desire, in: Mississippi Review, 19 (1-2), 1990 (January), S. 47-52.

Chalmers 1999

Jessica Chalmers, Techniques of the Real in Performance Since the 1960s, phil. Diss. (ms.) New York University, New York 1999.

Chalmers 2008

Jessica Chalmers, Marina Abramović and the Re-performance of Authenticity, in: Journal of Dramatic Theory and Criticism, 22 (2), 2008 (Spring), S. 23-40.

Chalmers 2010

Jessica Chalmers, V-Notes on Parody, in: John C. Welchman (Hg.), Black Sphinx. On the Comedic in Modern Art, Zürich 2010. S. 198-223.

Champagne 1991

John Champagne, Review Essay. Interrupted Pleasure: A Foucauldian Reading of Hard Core / A Hard Core (Mis)Reading of Foucault, in: boundary 2, 18 (2), 1991 (July), S. 181-206.

Cole 1999

Alyson M. Cole, 'There Are No Victims in This Class': On Female Suffering and Anti-'Victim Feminism', in: NWSA Journal, 11 (1), 1999 (Spring), S. 72-96.

Demo 2000

Anne Theresa Demo, The Guerrilla Girls' Comic Politics of Subversion, in: Women's Studies in Communication, 23 (2), 2000 (Spring), S. 133-156.

Dirksen / Jentjens / Vesić 2009

Jenny Dirksen / Kathrin Jentjens / Jelena Vesić (Hg.), Lecture Performance (Kat. Ausst. Kölner Kunstverein, Köln 2009; Museum of Contemporary Art Belgrad, Belgrad 2010), Berlin 2009.

Dziewior / Fraser 2003

Yilmaz Dziewior / Andrea Fraser: Interview, in: George Baker / Yilmaz Dziewior (Hg.): Andrea Fraser. Works 1984-2003 (Ausst. Kat. Kunstverein Hamburg, Hamburg 2003; Institute of Visual Culture, Cambridge 2003), Köln 2003, S. 91-101.

Ehrenstein 1995

David Ehrenstein, In Circulation: Calling All V-Girls, in: Los Angeles Times, 26.03.1996, S. 16.

Fraser 1991

Andrea Fraser, Andrea Fraser spricht über die V-Girls, in: Artfan, 5, 1991 (November), o. S.

Fraser 2003

Andrea Fraser, Feminism & Art, in: Artforum, 42 (2), 2003 (October), S. 142.

Fraser 2005a

Andrea Fraser, Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser, hg. v. Alexander Alberro, Cambridge Massachusetts 2005.

Fraser 2005b

Andrea Fraser, Was ist Institutionskritik?, in: Texte zur Kunst, 15 (59), 2005 (September), S. 86-89.

Fraser 2006

Andrea Fraser, From the Critique of Institutions to an Institution of Critique, in: John C. Welchman (Hg.), Institutional Critique and After, Zürich 2006, S. 123-135. (zuerst erschienen in Artforum, 44 (1), 2005)

Fraser 2009a

Andrea Fraser, An Artist's Statement, in: Alexander Alberro / Blake Stimson (Hg.), Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings, Cambridge Massachusetts / London 2009, S. 318-329.

Fraser 2009b

Andrea Fraser, In and Out of Place, in: Alexander Alberro / Blake Stimson (Hg.), Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings, Cambridge Massachusetts / London 2009, S. 292-300.

Friedling 2000

Melissa Pearl Friedling, Recovering Women. Feminisms and the Representation of Addiction, Boulder / Oxford 2000.

Graw 2004

Isabelle Graw, Dedication replacing Appropriation: Fascination, Subversion, and Dispossession in Appropriation Art, in: George Baker / Philipp Kaiser (Hg.), Louise Lawler and Others (Ausst. Kat. Museum für Gegenwartskunst, Basel 2004), Ostfildern 2004, S. 45-67.

Graw 1996

Isabelle Graw, Privatsachen. Modelle des Persönlichen im Werk von Mary Kelly, Barbara Kruger und den V-Girls, in: Texte zur Kunst, 24, 1996 (November), S. 58-71.

Grossman 1994

Wendy Grossman, 'V-Girls' adds raucus Spin to Feminism, in: The Chronicle – The Independent Daily at Duke University, 3./4. November 1994, o. S. (online abrufbar unter <http://dukechronicle.com/article/v-girls-adds-raucus-spin-feminism> [zuletzt besucht am 20.01.2013])

Grover 1989

Jan Zita Grover, The Misrepresentation of Misrepresentation. Jan Zita Grover Turns Her Gaze on the V-Girls, in: The Women's Review of Books, 6 (10/11), 1989 (July), S. 13-14.

Husemann 2005

Pirkko Husemann, Die anwesende Abwesenheit künstlerischer Arbeitsprozesse. Zum Aufführungsformat der *lecture-performance*, in: Krassimira Kruschkova (Hg.), Ob?scene. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film, Wien 2005, S. 85-97. (= Maske und Kothurn, 51 (1))

Hutcheon 1984

Linda Hutcheon, Authorized Transgression: The Paradox of Parody, in: Pierre B. Gobin / Groupar (Hg.), *Le Singe à la porte: Vers une théorie de la parodie*. New York 1984. 13-26.

Hutcheon 1985

Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York / London 1985.

Hutcheon 2004

Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York / London 2004. (Erstauflage 1988)

Hutcheon 2005

Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, New York 2005. (Erstauflage 1989)

Jackson 2011

Shannon Jackson, *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, Oxon / New York 2011.

Kristeva 1992

Julia Kristeva, Revolution in Poetic Language, in: Toril Moi (Hg.), *The Kristeva Reader*, Oxford 1992, S. 90-135.

Light 1990

Alison Light, Theoretical V-Signs, in: *Artscribe International*, 83, 1990 (September-October), o. S.

Lyotard 1994

Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le Savoir*, Paris 1994.

Massey 1991

Doreen Massey, Flexible Sexism, in: *Society and Space*, 9, 1991, S. 31-57.

Modern Language Association 1990

Modern Language Association (Hg.): *PMLA*, 105 (6), 1990 (November), S. 1307, 1346, 1356.

Moi 2006

Toril Moi, "I Am Not a Feminist, But . . .": How Feminism Became the F-Word, in: *PMLA*, 121 (5), 2006 (October), S. 1735-41.

Munt 1992

Sally Munt, Introduction, in: Dies. (Hg.), *New Lesbian Criticism. Literary and Cultural Readings*, New York u.a. 1992, S. xi-xxii.

Nicholson 1992

Linda Nicholson, Feminism and the Politics of Postmodernism, in: *boundary 2*, 19 (2), 1992 (Summer), S. 53-69.

Orr 1997

Catherine M. Orr, Charting the Currents of the Third Wave, in: *Hypatia*, 12 (3), 1997 (Summer), S. 29-45.

Perko 2012

Gudrun Perko, Sprache im Blick. Leitfaden für einen geschlechtergerechten Sprachgebrauch, hg. v. Gleichstellungsrat der FH-Potsdam, Potsdam 2012.

Pollock 1993

Griselda Pollock, Avant-Garde Gambits 1888-1893. Gender and the Color of Art History, New York 1993.

Purvis 2004

Jennifer Purvis, Grrrls and Women Together in the Third Wave: Embracing the Challenges of Intergenerational Feminism(s), in: NWSA Journal, 16 (3), 2004 (Fall), S. 93-123.

Radstone 1992

Susannah Radstone. Postcard from the Edge: Thoughts on the 'Feminist Theory: An International Debate' Conference held at Glasgow University, Scotland, 12-15 July 1991, in: Feminist Review, 40, 1992 (April), S. 85-93.

Rapping 1991

Elayne Rapping, Bad News, Good News, in: The Women's Review of Books, 9 (1), 1991 (October), S. 1-4.

Rinder 1989

Lawrence Rinder, The V-Girls / MATRIX Berkeley 123, Broschüre zur Ausstellung (University Art Museum, 16.-17.02.1989), Berkeley 1989, o. S. (3 Blätter)

Saxenhuber / Wege 1994

Hedwig Saxenhuber / Astrid Wege, Oh boy, it's a girl! Feminismen in der Kunst (Kat. Ausst. Kunstverein München, München 1994), München 1994.

Schöny 1996

Roland Schöny, Roland Schöny im Gespräch mit den V-Girls / The V-Girls interviewed by Roland Schöny, in: Sabine Breitwieser (Hg.): White Cube/Black Box. Reader zur Vortragsreihe/Ausstellung (EA Generali Foundation, Wien 1996), Wien 1996, S. 319-331.

Schor 1997

Mira Schor, Wet. On Painting, Feminism and Art Culture, Durham / London 1997.

Sheddy 1998

Shell Sheddy, Die Geschichte der Riot-Grrrl-Revolution, in: Anette Baldauf / Katharina Weingartner (Hg.), Lips. Tits. Hits. Power? Popkultur und Feminismus, Wien / Bozen 1998, S. 28-33.

Stimson 2009

Blake Stimson, What was Institutional Critique?, in: Ders. / Alexander Alberro (Hg.), Institutional Critique. An Anthology of Artist's Writings, Cambridge Massachusetts / London 2009, S. 20-42.

Féral 2007

Josette Féral, La technologie est la diva de nos performances (Interview mit Marianne Weems), in: Dies. (Hrsg.), Mise-en-scène et jeu de l'acteur. Entretiens, Tome 3, Voix des femmes. Québec Amérique / Canada 2007, S. 479-494.

Wagner 2009

Marianne Wagner, Doing Lectures. Performative Lectures as a Framework for Artistic Action, in: Jenny Dirksen / Kathrin Jentjens / Jelena Vesić (Hg.), Lecture Performance (Kat. Ausst. Kölnischer Kunstverein, Köln 2009; Museum of Contemporary Art Belgrad, Belgrad 2010), Berlin 2009, S. 17-30.

Widmer 1997

Peter Widmer, Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk, Wien 1997.

Wolf 1993

Naomi Wolf, Die Stärke der Frauen. Gegen den falsch verstandenen Feminismus, München 2003.

Žižek 1991

Slavoj Žižek, Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien, Berlin 1991.

Online-Ressourcen [sofern nicht anders angegeben: zuletzt besucht am 20.01.2013]

Adam Simon. The story behind FAAN.

<http://www.fineartadoption.net/about/story>

Avanti

<http://www.thefourthefive.org/avanti.html>

Centre for Contemporary Arts

CCA (Glasgow)

<http://www.cca-glasgow.com/history>

Guerrilla Girls

<http://www.guerrillagirls.com/posters/advantages.shtml>

Institute of Contemporary Arts

ICA (London)

<http://www.ica.org.uk/>

Jessica Chalmers: project.space

<http://jperichalmers.wordpress.com/>

Jessica Chalmers: The V-Girls Resume.

http://web.me.com/jchalmer/Jessica_Peri_Chalmers_-_Projects/The_V-Girls_Resume.html-
[zuletzt besucht am 28-02-2012 – mittlerweile offline]

Jet Lag

http://www.thebuildersassociation.org/prod_jetlag_artists.html

Pembroke Center for Teaching and Research on Women

Brown University (Providence)

<http://www.pembrokecenter.org/>

The Builders Association

http://www.thebuildersassociation.org/about_staff_MarianneWeems.html

The Personal is Political

Carol Hanish, The Personal is Political

<http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>

The Woman-Identified Woman

Radicalesbians, The Woman-Identified Woman (1970)

<http://library.duke.edu/rubenstein/scriptorium/wlm/womid/>

The Writer's Company

<http://www.writerscompany.co.uk/Erin-Cramer.html>

Self-Storage

<http://www.filmdates.co.uk/films/1119-self-storage/>

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Lawrence Rinder, The V-Girls / MATRIX Berkeley 123, Broschüre zur Ausstellung (University Art Museum, 16.-17.02.1989), Berkeley 1989, Titelblatt.

Abb. 2: The V-Girls, A Conversation with October, in: October, 51, 1989 (December), S. 122. (Vgl. auch Chalmers 2010, S. 198.)

Abb. 3 The V-Girls, Visual Literacy Test, in: A Conversation with October, October, 51, 1989 (December), S. 135.

Abb. 4: The V-Girls, Daughters of the ReVolution, in: October, 71, 1995 (January), S. 120-121.

Abb. 5: The V-Girls, A Conversation with October, in: October, 51, 1989 (December), S. 143.

Abb. 6: The V-Girls, Purge & Rehabilitate, in: Purge & Rehabilitation. 5 Responses to the Question of How to Correct the Western Visual Arts Canon, Artpaper, 4, 1989 (December), S. 16.

Abb. 7: Linda Hutcheon, A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms, New York / London 1985, S. 63.

Abb. 8: Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst. Frankfurt am Main 2001, S. 203.

Abb. 9: Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst. Frankfurt am Main 2001, S. 255.

Abb. 10: The V-Girls, A Conversation with October, in: October, 51, 1989 (December), S. 132.

Abb. 11: Guerrilla Girls, The Advantages of Being a Woman Artist, Url: <http://www.guerrillagirls.com/posters/advantages.shtml> [zuletzt besucht am 20.01.2013].

Abb.12: Jessica Chalmers, V-Notes on Parody, in: John C. Welchman (Hg.), Black Sphinx. On the Comedic in Modern Art, Zürich 2010, S. 206.

Abbildungen

Abb. 1: The V-Girls, *Academia in the Alps: In Search of the Swiss Mis(s)*, 1988.

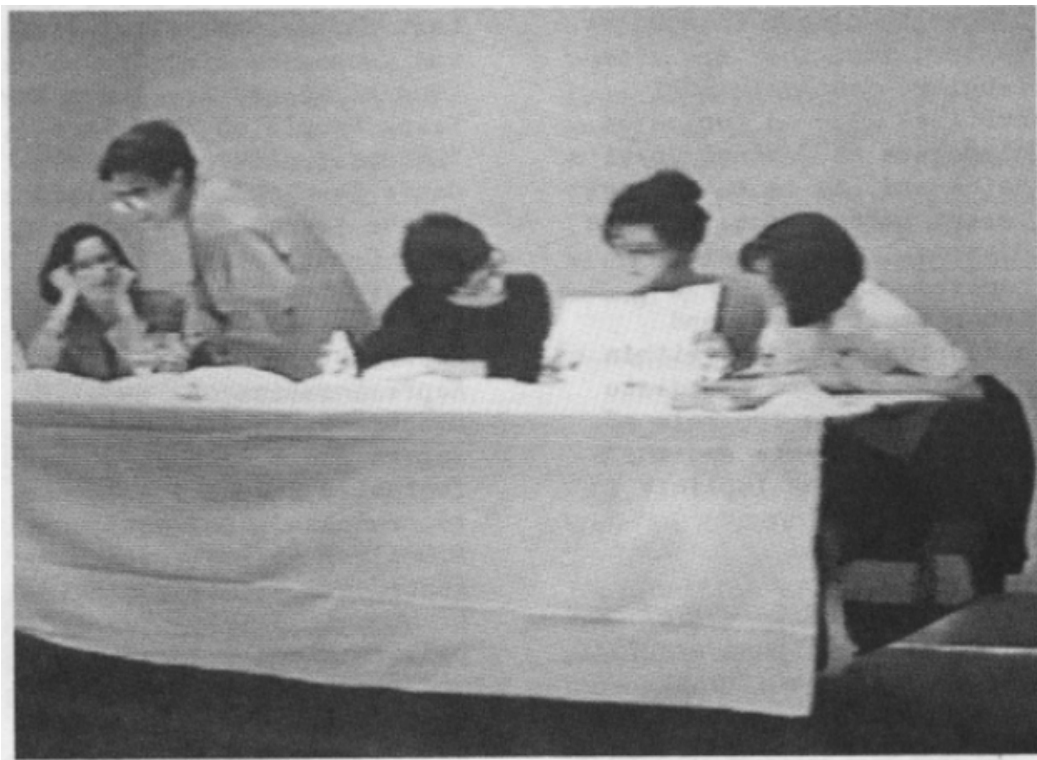


Abb. 2: The V-Girls, *The Question of Manet's Olympia: Posed and Skirted*, 1989.

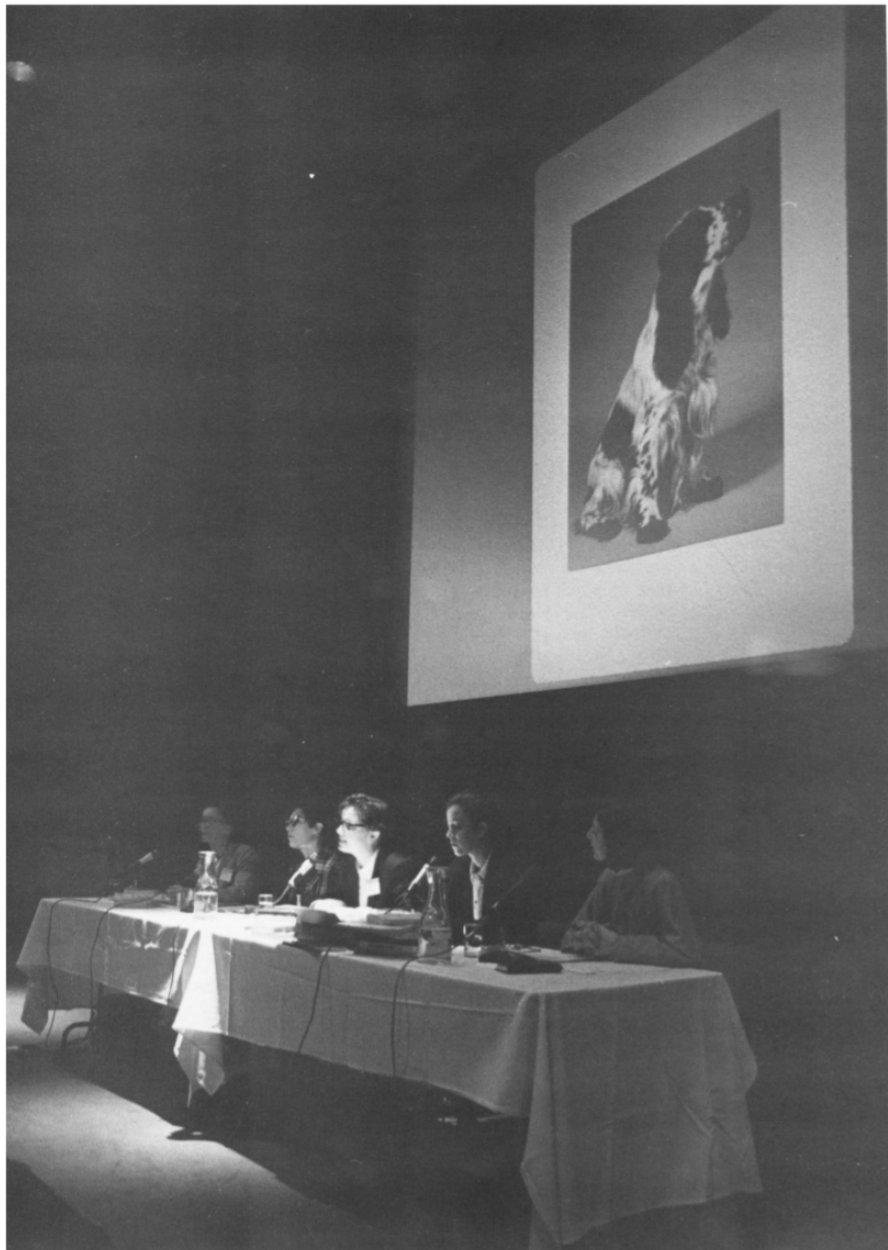


Abb. 3: The V-Girls, *Visual Literacy Test*.

VISUAL LITERACY TEST

Name Sample

A. TEST YOUR AESTHETIC RESPONSE!

1. Observe the painting, Olympia by Édouard Manet!
2. Draw what you see, *to the best of your abilities*,
in the box provided below!



B. ANSWER THE FOLLOWING QUESTIONS!

(Put the letter of the correct answer in the space provided)

1. Another painting by Manet is called: A
 - a. Guernica
 - b. Madame Bovary
 - c. Sympathy for the Devil
2. While I was drawing Olympia, I was thinking about: C
 - a. sex
 - b. Harry
 - c. Other: Mommy

Abb. 4: The V-Girls, *Daughters of the ReVolution*.



Abb. 5: The V-Girls, *Spectacles*.

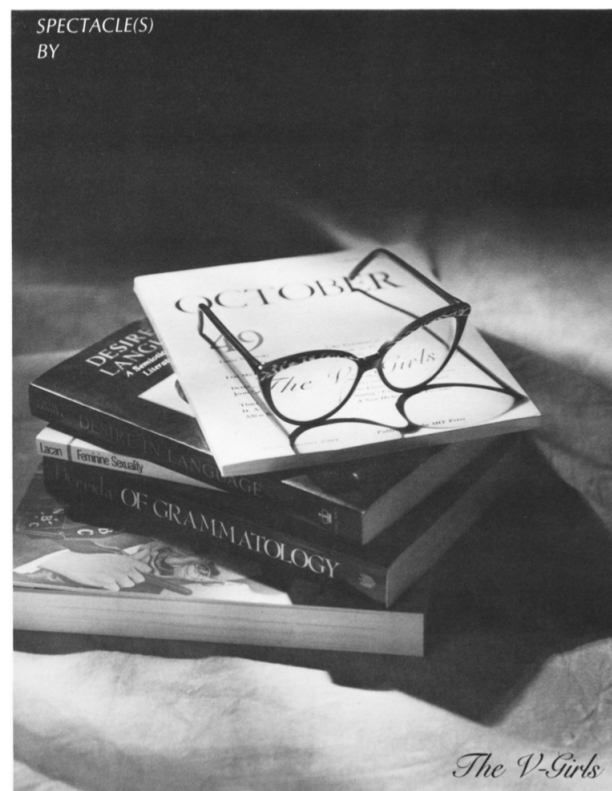


Abb. 6: The V-Girls, *Purge & Rehabilitate*.

P U R G E &

5 RESPONSES TO T

The V-Girls

PURGE

1. Art by middle-class, heterosexual white men between the ages of three and 85.
2. Mime.
3. DeKooning, in particular *Woman I*, in which "the attack is carried out with manic excitement, the figure slashed out with brush at arm's length and at full speed." See Gardner's *Art Through the Ages*.
4. Orientalist cheesecake.
5. Cannoli.
6. Welded steel sculptures made for public spaces since 1965.
7. The British Empire.
8. Fornica.
9. All artworks that have auctioned for more than \$1 million.
10. Their buyers.
11. Their sellers.
12. In oils: the embryo of a meal in decomposition, bowls of nectarines, a decapitated pheasant, a pear, the flies hovering around the meats, fruit bursting slowly from its walls, a pheasant turning imperceptibly on a string. I mean, some people would simply prefer the three full courses.

REHABILITATE

1. Art by middle-class, heterosexual white men over the age of 85.
2. Drug addicts.
3. Little-known dadaist Madeleine Smaertz, who in 1910 drew breasts on Bronzino's *Portrait of a Young Man*, a bonnet on Stuart's *George Washington* (1912), and overalls on Botticelli's *The Birth of Venus* (1913). Smaertz had her one moment of recognition in 1915 when she drew a naked female companion beside Titian's *Venus of Urbino*. Her career was already on the wane when in 1916 she interrupted a performance of *The Valkyries* by leaning over the balcony and shouting "Shut up! You shut up!"
4. Master of the Exposed Ankle. Studio of 14th-century nuns in France whose theological artistry was devoted to refuting the apostasy of a neighboring studio, the Master of the Wide Hips. The debate between the two studios of nuns on the exact anatomical location of sin raged throughout the papal schism. Sister Solange, of the Exposed Ankle Studio, wrote in 1378, "Qui peut douter le peche qui demeure dans la cheville d'une femme?" ("Who can doubt the sin that resides in the ankle of woman?") Citing the nun's "anatomical distractions," the Pope disbanded the studios in 1417.
5. Jennifer.
6. Nadja Ruskya, Polish painter of uncertain birth. Attributed signature on a series of portraits of Klaus Von Kirthwicz, 17th-century bourgeois and notable. Ruskya's Palimpsests, as her series of portraits is known, are outstanding not only for their use of color and composition, but also for the omnipresent figure of a young girl who gazes imploringly at the viewer from behind a delicate veil of paint. Historians are divided on the significance of the girl, some claiming her as a symbol of the patronage system Ruskya deplored (see her impassioned letters to the Countess of Zei and her friend, the composer Frederic Weizka), others as Ruskya's illegitimate daughter, fathered by Klaus Von Kirthwicz. Feminists have pointed to Ruskya's palimpsests as emblems of the psychic and material economy of the female painter.
7. The little bouquets of dried flowers strung together so that each bunch hangs upside down, partially obscuring the words "Love" and "Forget," the whole row of them bordered by an old green and gold frame that once contained a little landscape painting owned by a piano teacher in Brooklyn.
8. The entire collection of paintings by Rubell: these have been erroneously attributed to Elia Baan, a little-known painter of highly cliched and overly sentimental circus scenes; owing to the research of Paul D. Paul, the actual artist was recently identified and the paintings in fact determined original and aloof. They were not circus scenes at all but representations of life in the artist's fatherland.
9. The obvious.

The V-Girls are a study and performance group dedicated to reading, writing, carrying on, and ordering out. The V-Girls—Martha Baer, Jessica Chalmers, Erin Cramer, Andrea Fraser, and Marianne Weems—live in New York.

C. Carr

ANTI-CANON CULTURE

As a kid, I learned that art is a status symbol for rich folks, a decoration for the rest of us, and certainly not important enough to merit study. So the only canon I learned was what comes at ya through the air: Michelangelo, Van Gogh, Picasso, and other heroic or tragic larger-than-life white guys. None of their work persuaded me that the attitude I'd learned was wrong.

I only became permanently in thrall to the possibilities of art when I encountered Fluxus. Or perhaps it was a Happening. I certainly had no words for that strange evening I accidentally witnessed at the university's art museum during my senior year. I remember a lot of people dressed as doctors and nurses wheeling gurneys through the hallowed halls, people in tuxes singing dada songs, video artists rerunning Johnny Carson in all the wrong colors. Now it just sounds silly, but then I could feel the energy of doors opening. I hadn't known art could be so bizarre and irreverent, the challenge to every assumption, and much more than a picture on the wall. I realized that art was a certain attitude I wanted more of. I began to educate myself at the library, trying to discover what Greil Marcus calls (in *Lipstick Traces*) "the secret history of the 20th century."

That search is ongoing. I cover performance, not visual art, but those I'm drawn to are the artists in the margins who probably won't get canonized since they're too outrageous and too outraged, too confrontational, too queer, too black, too proud, too loud, too broken up, too willing to risk everything.

My Purges and Rehabilitations have to do with values.

What I would get rid of is the whole insidious mythology about geniuses, the great artists featured in the question: "Why are there no great women artists?" Who decides these things? Maybe the canon makers let in one Georgia O'Keeffe. Maybe one Jean-Michel Basquiat. But anything labeled "feminist art" or "black art" or "outsider art" just isn't on the greatness track by definition.

However, I wouldn't purge any particular artist from any particular canon, even if Hilton Kramer loves him, Charles Saatchi collects him, and Sherrie Levine appropriates him. I won't name the ones to rehabilitate either. Artists don't make canons. And I wonder what such labeling would mean? Deciding which slides to remove from the art teacher's carousel? Then deciding which new slides to insert? I guess I'm for ditching the whole show or at least making sure it's labeled right: White Male Euro-Art.

Secondly, I would make it illegal to pay millions for a painting. Isn't that what creates canons? And from Turner (\$6.4 million) to DeKooning (\$20.7 million) to Picasso (\$40.7 million), I notice they are all white men who draw these prices.

As I see it, it's all the same system, which taught me first that art is a decoration, not worth my study, then taught me (as I became sophisticated) that certain geniuses get \$40 mil. No one talks about the spirit. I mean the purity of vision I saw most recently in a show about AIDS called "Witnesses: Against Our Vanishing." Though the head of the NEA, John Frohnmayer, called it "without artistic merit," this show was real poetry, made when the considerations of price, glory, and fame—the canon—fade away. Art made only because life depends on it.

C. Carr writes about performance for The Village Voice and Artforum.

Chris Spotted Eagle

SOME CANNONS TO EXPLODE

Western visual art is only one of the many creative expressions in our human world, but its articulation and impact are globally pervasive. Assumptions about artists and the work they create shape public perceptions, orthodoxy, and appreciation. And usually assumptions are quite false. Yet collective societal impressions, criticisms, and the exploitation of the artist and art conjure up the model to be emulated and lived by. So here are some assumptions I'll challenge.

1. *Creating art for the patron class.* This puts the artist in the position of a hairdresser, a landscaper, to enhance the underbody, the landfill, to be a pleasure provider. Investments talk louder than appreciation. How about requiring patrons to compliment and please the artist for a humble twist?

2. *Flat art (including film and video) presented in rectangular format as the norm.* Our eyes view soft-edged and oval-like. Take a look and "see for yourself." Squares and sharp edges are not natural to the way we actually frame what we see. Rectangular forms are a dictate of economy, technology, industry, and mass production, whose shared goal is to maximize profits. Most natural forms are round. Let's accommodate our natural view. All corners (right angles) to be abolished!

3. *Artists who create work mainly for self-gratification.* They're out of sync, outside the context of the collective experience. Egoism and narcissism are, unfortunately, national habits. If the artist existed alone on this earth, with no others to enjoy or reflect upon his or her creations, would they be artists? How about reserving a place on the moon for loners? They could have unlimited access to Art-sign and other art suppliers at no cost.

4. *Artists who think they don't have to be responsible to their communities.* We are all part of the world community and should care and share, assist and enlighten one another. A solution: when an artist's work produces a positive change in their community, they get to create again; if not, they are assigned to be art critics.

5. *Works produced by artists are purchased as commodities on the industry auction block while their labor is hardly accounted for.* Creating works of art is art out of labor. Artistic labor is a process of human endeavor and is no less or more important than any other kind of labor and should be respected as such, out of respect for the person. Let's have hourly fees for artists like psychiatrists and lawyers get. Would the artist's work be worth more than the artist?

6. *Artists who pander to the public.* In essence, these artists, by default, confer to buyers the power to decide what is worth creating. A switch. Pandering would get a life sentence of having plenty of money that could only buy artwork with no place to show or market it.

7. *Perceptions that artists are special, freewheeling, and carefree.* The creative spirit resides within us all. To burden the artist with mythology and stereotypes is a calculated and convenient manipulation to capitalize at artists' expense. How about a percentage of all business income set aside for artists to work and live by indefinitely? Then they would really be special.

8. *Presenting film and video programs, especially for broadcast, with a so-called "objective and balanced" viewpoint, so they'll be more acceptable, believable.* Yeah, who says the television gurus know any more about reality and truth? I would suppose then that those who produce balanced viewpoints have artfully managed to expunge their feelings, their personal attitudes. Are the viewers supposed to make up their own minds? Madison Avenue types and their clients wouldn't like that. TV programs attest to the "no point of view" syndrome. Who are they kidding? None of us follows a balanced diet.

Chris Spotted Eagle is a cultural worker who uses film and video. He works both inside and outside the "art scene."

ART PAPER

Abb. 7: Linda Hutcheon, Satire-Parodie.

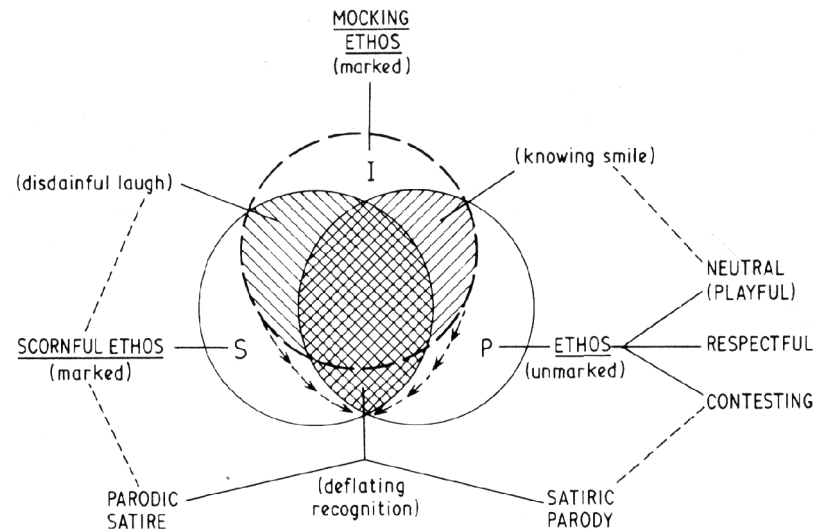
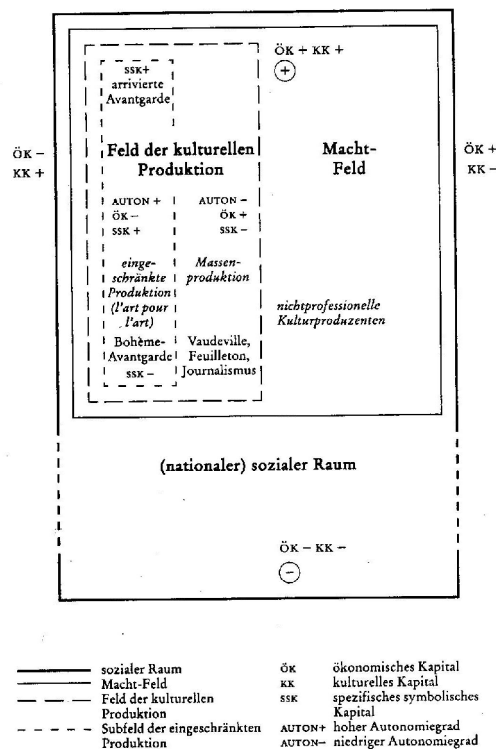
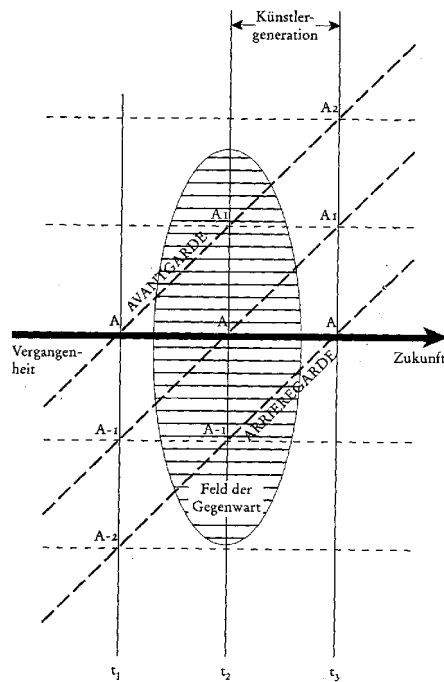


Abb. 8: Pierre Bourdieu,
Das Feld der
kulturellen
Produktion im Feld
der Macht und im
sozialen Raum.



Das Feld der kulturellen Produktion im Feld der Macht
und im sozialen Raum

Abb. 9: Pierre Bourdieu, Die
Zeitlichkeit des Feldes der
künstlerischen Produktion.



Die Zeitlichkeit des Feldes der künstlerischen Produktion

Abb. 10: The V-Gilrs, Lacan-Algorithmen.

$$\begin{matrix} f(S)S \\ S' \end{matrix} \quad f(S.....S')S.$$

We V-Girls have integrated the two models in our diagram illustrating the panel discussion:

$$f(\overbrace{S1.....S5}^{S'})s$$

Here you see that while the sequence of characters S1 through S5 functions in the diachronic dimension of metonymic consistency and continuity, the position of the characters *behind the table* separating signifier and signified introduces the synchronic dimension and allows for the emergence of meaning in the audience through the mechanism of substitution and metaphor.

Of course, as our second diagram illustrates, this synchronic dimension disappears when we perform with a courtesy cloth:¹⁵

$$f(\overbrace{S1.....S5}^{S'})S$$

Abb. 11: Guerrilla Girls, *The Advantages of Being a Woman Artist*.

THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST:

Working without the pressure of success
Not having to be in shows with men
Having an escape from the art world in your 4 free-lance jobs
Knowing your career might pick up after you're eighty
Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine
Not being stuck in a tenured teaching position
Seeing your ideas live on in the work of others
Having the opportunity to choose between career and motherhood
Not having to choke on those big cigars or paint in Italian suits
Having more time to work when your mate dumps you for someone younger
Being included in revised versions of art history
Not having to undergo the embarrassment of being called a genius
Getting your picture in the art magazines wearing a gorilla suit

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD
www.guerrillagirls.com

Abb. 12: The V-Girls, *Academia in the Alps: In Search of the Swiss Mis(s)*, 1991.



Abstract I (deutsch)

Die vorliegende Arbeit handelt von den V-Girls, einer Performance-Gruppe aus New York City, die sich aus fünf jungen Künstler*innen zusammensetzte. Martha Baer, Erin Cramer, Jessica Chalmers, Andrea Fraser und Marianne Weems waren zwischen 1986 und 1996 Teil der Gruppe; sie performten hauptsächlich im akademischen und künstlerischen Kontext, sowohl in den USA, als auch in Europa. Ihre künstlerische Praxis reichte von einer Nachahmung wissenschaftlicher Podiumsdiskussionen (1987-1992) bis hin zur Darstellung einer feministischen Selbsterfahrungsgruppe (1993-1996).

Da es bis dato noch keine größere Publikation gibt, die die Gruppe und ihr Werk im Detail untersucht, ist es das erste Ziel der Diplomarbeit, einen Überblick zu den Performances und Publikationen der V-Girls zu geben. Deren Rezeption in journalistischen, kunstkritischen und wissenschaftlichen Beiträgen wird ebenso im ersten Teil dargelegt. Außerdem bietet die Arbeit einen Einblick in die Manuskripte der V-Girls, die größtenteils noch unpubliziert sind. Der zweite Teil beschäftigt sich mit der Methode ihrer künstlerischen Praxis: der Parodie. Linda Hutcheon und Philip Auslander haben beide in den 1980ern und 1990ern ausgiebig zur Parodie und ihren spezifischen Formen in der Postmoderne publiziert. Da ihre Texte gelegentlich von den V-Girls rezipiert wurden, konzentriere ich mich auf ihre Theorien sowie auf die Wechselwirkungen in den Performances. Der letzte Abschnitt des zweiten Teils interpretiert textnah die Manuskripte der V-Girls in Bezug auf deren Verwendung der Parodie. Feministische Theorie und Praxis sowie Institutionenkritik sind die drei immanenten Inhalte aller Performances und Publikationen der V-Girls. Im dritten Teil der Arbeit untersuche ich die Inhalte, Strategien sowie den theoretischen Kontext der V-Girls in Hinblick auf feministische Kritik an Patriarchat und Institution(en).

Die Diplomarbeit leistet eine erste wissenschaftliche Aufarbeitung des Gesamtwerks der Performance-Gruppe. Zusätzlich zeigt sie eine spezifische Funktion der Parodie auf, deren Anwendung in den 1980ern und 1990ern, sowie die Möglichkeiten, die sie für feministische und institutionenkritische Kunst bietet.

Abstract II (englisch)

The V-Girls were a performance group consisting of five young women, based in New York City. Martha Baer, Erin Cramer, Jessica Chalmers, Andrea Fraser, and Marianne Weems performed as "V-Girls" between 1987 and 1996, mainly at universities and art institutions, both in the U.S. and overseas in Europe. Their performance practice consisted of mimicking academic panel discussions (1987-1992) and re-presenting a feminist consciousness-raising group (1993-1996).

Until recently no major publication covered the group and their work. Therefore this thesis aims to give first an overview of their performances and publications as well as of the critical reception in journalism, art criticism, and academic research. It also gives an insight into the scripts of the V-Girls' performances, which are mostly unpublished. The second part of the thesis focuses on the primary method of artistic practice applied by the V-Girls: parody. The researchers Linda Hutcheon and Philip Auslander have published extensively on parody and its specific form in postmodernism in the 1980's and 1990's – their work has been reflected by the V-Girls. Therefore I explored the theories of Hutcheon and Auslander and how they interplayed in the V-Girls' works. In the last section of the second part I interpreted the V-Girls' scripts in regard to their use of parody. Feminist theory and practice as well as institutional critique are the three immanent contents in all performances and publications of the V-Girls. In the third part of the thesis I researched their topics, strategies and theoretical context in relation to a feminist critique of patriarchy and institutions.

In addition to a first critical analysis of the complete works of the performance group, the thesis also displays a specific function of parody, especially its deployment in the 1980's and 1990's and its relevance for feminist art and institutional critique.

Lebenslauf

Elisabeth Hanzl

Geb. am 29.09.1987 in Wien, Österreich.

Bildung

- Seit Herbst 2012** Teilnahme am Trainer*innenlehrgang des Unabhängigen Tutoriumsprojekt der Österreichischen HochschülerInnenschaft.
- Seit Oktober 2005** Studium der Kunstgeschichte und der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien.
- 2010** Erasmus-Auslandssemester an der *Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis* (Frankreich).
- 2005** Matura mit Auszeichnung am *BG XIII Fichtnergasse*, 1130 Wien.
- 2004** 6 Monate Australien, Auslandssemester mit Schulbesuch.

Berufserfahrungen

Seit Februar 2012

Studienassistentin an der Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft.

September 2006 bis September 2011

Teilzeit angestellt bei FLY HIGH *Drachen und Drachensachen* in Wien.

März bis Juni 2010

Fremdsprachentutorin an der *Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis*.

Juli und August 2005 und 2006

Ferialpraktika beim Tourismusverband MondSeeLand.

Sonstige Betätigungen

Seit 2006 Engagement in verschiedenen Bereichen und Ebenen der Österreichischen HochschülerInnenschaft deren Projekten an der Universität Wien.
Darunter unter anderem:

Erstsemestrigentutorien an der Studienrichtung Kunstgeschichte, Mandatarin der Studienvertretung Kunstgeschichte, der Fakultätsvertretung GEWI und Mitglied des Gender- Ausschusses der kulturwissenschaftlichen Fakultäten. Beteiligung in der Fakultätsvertretung insbesondere in den Bereichen Layout und graphische Gestaltung, redaktionelle Arbeit beim Zeitungsprojekt „gezeit“, Mitarbeit bei der Bibliotheksinitiative „bibini“. Wintersemester 2009/10: Sachbearbeiterin im Kulturreferat der ÖH Uni Wien.

2004-2011 Ehrenamtliche Arbeit im Verein „AFS Austauschprogramme für interkulturelles Lernen“, einer Organisation für Schüler*innenaustausch.