GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Vom Begehren nach Materialität : Sonischer Dreck, Exploitationkino, feministische Theorie

Hofer, Kristina Pia

2014

https://doi.org/10.25595/2080

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hofer, Kristina Pia: *Vom Begehren nach Materialität : Sonischer Dreck, Exploitationkino, feministische Theorie*, in: FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur (2014) Nr: 57, 28–40. DOI: https://doi.org/10.25595/2080.

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

FREIE
UNIVERSITÄT
BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

VOM BEGEHREN NACH MATERIALITÄT: SONISCHER DRECK, EXPLOITATIONKINO, FEMINISTISCHE THEORIE

1) HINTERGRUND: MATERIAL TURN?

In den Kulturwissenschaften und feministischen Theorien wird seit einiger Zeit ein Begehren nach Materialität spürbar.[1)] Proponent_innen dieses *material turn* fordern mehr kritische Aufmerksamkeit für Textur, Haptik, materielle Beschaffenheit von Medien und audiovisuellen Artefakten, die Einbeziehung von nicht-menschlicher *agency* in Analysen von Interaktionen zwischen Mensch und Objekt sowie die Aufgabe von rein optischen und sprachlichen Metaphern als methodische Hilfsmittel für das Erfahrbar-Machen der (stofflichen) Welt. Ziel dieser Hinwendung zur Materialität ist eine umfassende Überwindung der modernen Dichotomie zwischen Geist/Kultur/Sprache/Bedeutung einerseits und Körper/Materie/Natur/Affekt andererseits. Als Abgrenzungsfolie dienen hier oft theoretische und methodische Traditionen, welche auf Fragen der Repräsentation fokussieren. Aus der Perspektive eines *material turn* bleiben solche Ansätze oft in der Reproduktion zäher Binarismen verhaftet: Wird Repräsentation als Sprache gedacht, wird diese schnell zu einem System von (arbiträren) Zeichen, welche Bedeutung unabhängig von ihrer materiellen Beschaffenheit transportieren, und das deshalb von der Betrachterin ohne Bezugnahme auf materielle Ausprägungen und Besonderheiten verstanden werden kann (vgl. z.B. Hall 1997). Materielle Aspekte eines audiovisuellen Textes – wie etwa die spezifische Körnung eines Films oder die Affekte, die die sonische Signatur eines Filmsoundtracks in Betrachter_innen auszulösen vermag – werden in repräsentationszentrierten Analysen schnell zu bedeutungslosen Überschüssen, da sie über das (sprachliche) Zeichensystem nicht erfasst und damit auch nicht entschlüsselt werden können (Barad 2003, Hekman 2008, Mitchell 2011, Paasonen 2011). Das Spektrum der materiellen Kritik ist breit und reicht von einer radikalen Abwendung von Repräsentation als Theorie und Methode und der Ausrufung eines (vermeintlich gänzlich) neuen Zugangs zum Stofflichen (z.B. bei Barad 2007, Cox 2011) bis hin zu Versuchen der Vermittlung zwischen an Repräsentation und Materialität interessierten Fragestellungen (z.B. bei Birtwistle 2010, Paasonen 2011).[2)]

Der vorliegende Beitrag nimmt die begehrliche Öffnung hin zur Materialität zum Anlass, um sich dem repräsentationspolitisch schwierigen amerikanischen Exploitationkino der späten 1960er

1)
Der Titel dieses Papiers borgt von Marie-Luise Angerer (Angerer 2007).

2)
Für eine Kritik der Loslösung dieser ‚neuen' Ansätze aus der bisherigen feministischen Theoriegeschichte vgl. Sara Ahmed (2008).

Jahre anzunähern: Welche produktiven kritischen Impulse kann eine Hinwendung zur Textur, zum Material, zum Stoff setzen? Ich fokussiere hierbei auf exzessive Sound-Materialitäten: Auf Störgeräusch, Dreck und Abnutzung in der Tonspur von Herschell Gordon Lewis' Biker-Exploitation-Klassiker *She-Devils on Wheels* (1968). Um die Positionierung dieses Beitrags gleich vorweg zu nehmen: Ich werde im Folgenden zwar wiederholt Materialität ‚gegen' Repräsentation und Repräsentation ‚gegen' Materialität denken, letztendlich aber nicht für die Ablösung einer Perspektive durch die jeweils andere Partei ergreifen. Insofern fordert mein Beitrag weder ein neues Paradigma der Materialität ohne sprachlichen Ballast, noch möchte er repräsentations-fokussierte Analysetraditionen gegen einen vermeintlich bedrohlichen Angriff des Haptischen, Viszeralen verteidigen. Ziel dieses Beitrags wird es sein, Fragen nach der Materialität mit Fragen nach Bedeutung produktiv zu verschränken.

2) EXPLOITATIONKINO, „GENDER EQUALITY" UND REPRÄSENTATION

Mit *She-Devils on Wheels* leistet der amerikanische Exploitation-Regisseur und Produzent Herschell Gordon Lewis einen sehr speziellen Beitrag zum ab Mitte der 1960er Jahre populären Genre des Bikerfilms. Wie in anderen einschlägigen Werken (z.B. *Wild Angels*, Roger Corman 1966, *Hell's Angels on Wheels*, Richard Rush 1967 oder *Angels from Hell*, Bruce Kessler 1968) geht es auch in *She-Devils* um eine brutale Motorradbande, welche sich territoriale Schlachten mit konkurrierenden Gangs liefert, Partyexzessen frönt und dabei die bürgerliche Ordnung einer kleinen Stadt nachhaltig stört. Von anderen Biker-Dramen setzt sich *She-Devils* ab, indem er eine Umkehrung von Geschlechterrollen seiner Protagonistinnen vornimmt: Die härteste Gang im Film, bezeichnenderweise benannt als die Man-Eaters, besteht ausschließlich aus Frauen. Die Man-Eaters nehmen dabei Privilegien in Anspruch, die in der (gerade filmischen) modern-bürgerlichen Geschlechterordnung oft männlich konnotiert sind. Sie prügeln sich, tragen Waffen, organisieren sich in einer hierarchischen, geschlechtersegregierten Organisation, fahren schwere Motorräder, stehen in permanenter Konkurrenz zueinander und haben wilden, lustbetonten Sex ohne Liebe (ohne dafür vom Narrativ bestraft zu werden). Herschell Gordon Lewis selbst bezeichnet diesen Film in Interviews wiederholt als „the ultimate statement of gender equality".

Trotz der überraschenden – und im Kontext seiner Entstehung durchaus erfrischenden – Darstellung der Protagonistinnen als harten Heldinnen bleibt in einer auf Repräsentationsanalyse

fokussierten feministischen Betrachtung oft ein gewisses Unbehagen zurück. *She-Devils on Wheels* ist schließlich ein Exploitationfilm, und jede in ihm dargestellte Imagination von Emanzipation bleibt in der Logik eines Exploitation-Genres verhaftet. Ungleich dem leitenden Interesse vieler gegenwärtiger feministischer (Film-)Theorien zielt Exploitationkino nicht auf eine Reflexion, Differenzierung und Dekonstruktion von Zweigeschlechtlichkeit, Heteronormativität und den damit einhergehenden Herrschaftsverhältnissen, sondern auf das Vorführen von Differenz als schaurig-sexy Spektakel. Im historischen Aufführungskontext adressierte Lewis' „ultimate statement of gender equality" kein explizit feministisches Publikum, d.h. es wendete sich nicht an die sich während der 1960er formierenden (neuen) Frauenbewegungen, sondern an ein Publikum in Autokinos und Grindhouses, dessen dominierender Blick oft als heterosexuell-männlich angenommen wurde (vgl. Kulle 2012: 68). Dementsprechend schreibt *She-Devils* den Protagonist_innen Unterschiede von Geschlecht nicht nur schamlos auf den filmischen Leib, sondern übertreibt diese auch mit Genuss und stellt sie als sexualisierte, bisweilen auch monströse Attraktionen zur Schau. Auch die frauen-emanzipatorischen Bestrebungen im Film operieren mit hölzernen Stereotypen, und bleiben schließlich in einer Konzeption von Feminismus als einem Kampf der (zwei) Geschlechter verhaftet. Auf der Zeichen-Ebene kommuniziert Lewis diesen Kampf über ein lustvolles Zoomen auf verletzte männliche Körper, welche durch Blicke auf intakte, beinahe unversehrbare weibliche Körper kontrastiert werden. Diese Repräsentationen spielen zwar mit Möglichkeiten der Überschreitung von gesellschaftlichen Konventionen – wie hier jener der polarisierten Geschlechtscharaktere –, können (oder wollen) diese Matrix allerdings nicht sprengen. Insofern bedient sich *She-Devils* weiterhin des 2-Geschlechtersystems und der damit einhergehenden heteronormative Ordnung.

Wenig überraschend bleibt Exploitationkino bis heute ein kaum bevorzugtes Genre für feministische Auseinandersetzung (Cook 1976, Despineux / Mund 2000). Die einschlägige Literatur ist äußerst spärlich. Drei dominante Strategien zeichnen sich ab: Erstens die Abgrenzung von Exploitationfilmen als *bad media objects*, die es zu kritisieren und de-konstruieren gilt (Rich 1995, Gorfinkel 2011: 105), zweitens die Suche nach versteckter feministischer oder zumindest weiblicher Autorinnenschaft in auf den ersten Blick ‚unfeministischen' Werken (z.B. bei Cook 2000,

Modleski 2007), und schließlich die Identifikation mit den Outlaw-Heldinnen als positive, starke Frauenbilder, welche stereotypen Darstellungen von Frauen als wehrlose Opfer entgegengesetzt werden könnten (z.B. bei Zalcock 1998, Hatch 2004). Alle drei Strategien fokussieren auf Fragen der Repräsentation: Welche (ideologische) Bedeutung transportiert der filmische Text und seine Zeichen? Begegnet man *She-Devils on Wheels* mit diesen Lesestrategien, eröffnen sich zwei Rezeptionsmöglichkeiten. Der Film lässt sich einerseits als Warnung gegen (feministische) Emanzipationsbestrebungen interpretieren (*Was will die sich befreiende Frau? Dominanz! Wer ist ihr Opfer? Der Mann!*), andererseits erlaubt die offensichtlich trash und Übertreibung verpflichtete Darstellung von Gleichstellung als gutgelauntem, Rock'n'Roll-unterfüttertem Bandenkrieg, das Narrativ (*Feminismus ist mörderisch!*) gegen den Strich zu lesen. Materialität spielt in keiner der Lesarten eine Rolle. Bedeutung schreiben im ersten Fall die Filmschaffenden in den audiovisuellen Text ein, im zweiten Fall die kritische Rezipientin.

Aus einer Sicht des *material turn* kann an diesen Ansätzen kritisiert werden, dass sie ein souveränes (menschliches) Subjekt als einzige agentielle Dimension im Zusammentreffen von Zuseherin und Film privilegieren. Versteht man Film als Text, den es zu entschlüsseln gilt, verlangt eine erfolgreiche Rezeption nach einer kundigen, souveränen Leserin, die weiß, wie Sinnhaftes von Unsinnigem zu trennen ist. Diese Leserin kann offenbar jede beliebige Materialität mit jeder beliebigen (affektiven) Bedeutsamkeit aufladen, ohne dass diese Bedeutsamkeit mit der Beschaffenheit des Materials in irgendeiner Verbindung stehen müsste. Ein solches souveräne Subjekt besetzt nun in der Geschichte von feministischen Theorien und Praxen eine genauso zentrale wie problematische Position. Das souveräne Subjekt ist eine Erfindung der bürgerlichen Moderne, und ist mit bürgerlich-modernen Vorstellungen der Emanzipation und des Erstreitens von Rechten auf grundlegende Weise verknüpft. Das souveräne Subjekt kann sprechen: Ungleich seinem Außen, dem Anderen, formuliert es seine Anliegen rational und verständlich (mit den Worten Judith Butlers: *intelligible*), und wird deshalb in modernen Befreiungsdiskursen ernst genommen. Problematisch daran ist, dass sich dieses Subjekt nur konstituieren kann, wenn es gleichzeitig ein ihm außen liegendes Anderes als Abgrenzungsort schafft. Das souveräne Subjekt ist nämlich nur solange privilegiert handlungsfähig, als es das Außen nicht ist; es macht nur dann privilegiert Sinn, wenn das Andere

unintelligible bleibt (Meißner 2013). Susanna Paasonen kritisiert, dass auch kulturwissenschaftliche Repräsentationskritik diese Dynamik von Subjektivierung und Ausgrenzung bisweilen übernimmt. Sie gibt zu bedenken, dass in der Praxis des Lesens eines Filmes oft genau jene Dimensionen als unverständliches Anderes konstruiert und verworfen werden müssen, die in sprachlichen Zeichensystemen keinen Sinn machen bzw. nur schlecht artikuliert werden können: nämlich die haptischen, materiellen Aspekte eines Tons oder Bildes (Paasonen 2011: 189ff.).

3) EXZESS, TEXTUR UND RESONANZ

Genau diese haptischen, materiellen Aspekte beeinflussen allerdings sehr oft die Bedeutsamkeit, welche Exploitationfilme zu inspirieren vermögen. Exploitation-Genres begründen sich maßgeblich über wiederkehrende, formelhafte Konventionen der Darstellung, und werden oft erst durch Übertreibung, Sensationslust, Hölzern- und Schemenhaftigkeit in Charakterisierung und Narrativ erkennbar. Ihre Bedeutsamkeit ergibt sich deshalb oft nicht allein aus ihrer (genretypisch flach gehaltenen) Ideologie, Erzählung oder Moral, sondern über ihren anscheinend unsinnigen materiellen Überschuss, über ihre wilde, raue Ästhetik und sehr haptische Textur. Dies verdeutlichen auch spätere queer_feministische Arbeiten wie *Pink Flamingos* (John Waters 1972) und *Blood Orgy of the Leather Girls* (Meredith/Michael Lucas 1988),[3] die vor allem die materiellen Exzesse, welche Exploitation-Produktionen wie *She-Devils on Wheels* so wesentlich charakterisiert, aufgreifen, für sich vereinnahmen, adaptieren und (weiter-)verarbeiten.

Textur bezeichnet hier jene Dimensionen eines Filmes, welche dessen Materialität begreifbar machen. Textur zeigt, aus welchem Stoff Dinge gemacht sind, sie macht Struktur, Muster und Faserung eines Objekts spürbar und sie deutet an, wie sich eine Form oder eine Oberfläche anfühlen mag. Für vermeintlich immaterielle Objekte wie Film kann Textur auf zwei Ebenen entstehen: erstens, aus der materiellen Qualität und dem Grad an Nähe zu den Objekten, die im Film abgebildet sind und zweitens, aus jenen Komponenten oder medienspezifischen Qualitäten, welche die Technologien, die hinter einer Aufnahme stehen, als materiell erfahrbar machen. Solche Qualitäten wären zum Beispiel Körnung, Farbe, Format, oder aber auch Frequenz, Tonumfang, Verhallung eines Klangs etc. Darüber hinaus machen auch Spuren von Abnutzung und Verfall wie etwa hörbare Kratzer in der optischen Emulsion oder Verzerrungen aufgrund von Beschädigungen

3) Meredith Lucas ist eine fiktive Figur, welcher Regisseur und Produzent Michael Lucas zum Zeitpunkt der ersten Veröffentlichung seines Filmes die Regie zuschrieb, um *Blood Orgy* zu mehr Glaubwürdigkeit als feministischem Projekt in der amerikanischen Arthouse-Szene der 1980er zu verhelfen (www.dirtypotter.com/waladfield/wordpress/?p=612).

am Magnetband der Tonaufnahme Film als materielle Objekte erfahrbar (vgl. Birtwistle 2010: 85ff., Paasonen 2011: 98).

Die Beschäftigung mit der Textur von Exploitationfilmen birgt produktives kritisches Potenzial, wenn sie Texturen nicht als unwillkommene Ablenkung vom eigentlichen Prozess der Kommunikation von Bedeutung begreift, sondern als Dimension, die diese Bedeutsamkeit auch (mit)produziert. Feministische Affekttheorien weisen dabei besonders auf die enge Verknüpfung von exzessiven Medienmaterialitäten und Affekt hin (Marks 2002, Sedgwick 2003: 13). Susanna Paasonen präzisiert, dass eine wesentliche Funktion von Exploitation-Genres darin besteht, Rezipient_innen affektiv zu bewegen – sie zu erregen, zu verführen, zu verstören etc. Mit ihrem Konzept der Resonanz verdeutlicht sie, wie sehr sich solche affektiven Bewegungen gerade durch eine Begegnung mit den spezifischen Texturen von audiovisuellen Werken generieren:

„The term resonance *carries multiple meanings across disciplinary boundaries and discursive contexts (from linguistics to physics, chemistry, electronics, and medicine). The body of meaning I am referring to involves thesaurus definitions such as ‚richness or significance, especially in evoking an association or strong emotion'; ‚intensification and prolongation of sound, especially of a musical tone, produced by a sympathetic vibration'; ‚sound produced by a body vibrating in sympathy with a neighboring source of sound', and ‚oscillation induced in a physical system when it is affected by another system that is itself oscillating at the right frequency.' More than a technical term,* resonance *refers to moments and experiences of being moved, touched, and affected by what is tuned to ‚the right frequency.' […] All resonance alters in form and intensity over time, depending on who is encountering the images, how, where, and when."* (Paasonen 2011: 16f., Hervorhebung im Original)

Paasonens Fokus auf die Interaktion zwischen Rezipientin und Textur in Dynamiken der Resonanz erlaubt, dass *agency* nicht nur vom souveränen Subjekt ausgeht. Wie obiges Zitat verdeutlicht, sind (mindestens) zwei aufeinander reagierende Körper oder Komponenten nötig, damit resonante Schwingungen entstehen können. Der Textur gesteht diese methodische Herangehensweise eine gewisse agentielle Dimension zu: Sie formt und bewegt Begegnungen und stimuliert damit affektive Bezugnahmen. Dies ist wiederum eine starke Anlehnung an den gegenwärtigen *material turn*. Darüber hinaus erlaubt das Ausloten von Resonanzen,

den Blick der Analyse auf spezifische Bedingungen einer *konkreten* Begegnung zwischen Film und Rezipientin zu legen, anstatt allgemeine (bzw. bisweilen auch ahistorische) Aussagen über die Bedeutung ‚des Films' zu treffen. Damit trägt das Konzept auch der Kontingenz Rechnung, der Streuung von verschiedenen Reaktionen auf und Strategien im Umgang mit Exploitation-Genres, die uns im empirischen Kontext immer wieder begegnen (vgl. z.B. Barker 2013).

Paasonen argumentiert, dass Resonanzen bisweilen zu überraschenden Reaktionen führen können. In ihrem Blick ist also nicht ein ‚Effekt', ein fixer oder immer vorhersehbarer Reflex, den ein gewisser Film durch seine durch die Produzentin eingeschriebene (oder durch die Rezipientin zugeschriebene) Bedeutung oder Ideologie auslöst. In ihrem Blick sind vielmehr die Dynamiken der Interaktion, welche sich in der Begegnung zwischen Film als einem materiellen Objekt mit spezifischer Textur und Rezipientin als vergeschlechtlichtem, historischem Subjekt mit einem materiellen Körper entwickeln können. Diese Vorstellung unterscheidet sich maßgeblich vom weiter oben beschriebenen Konzept des Lesens, in welchem die souveräne Leserin allein den Text dominiert.

4) SONISCHER DRECK: RENDERING NOISE, GROUND NOISE, SYSTEM NOISE

Eine besonders auffällige Textur in *She-Devils on Wheels,* die kontingente Resonanzen geradezu herauszufordern scheint, ist die eindringliche Schmutzigkeit der Tonspur. Dialog, Musik und Soundeffekte, welche in der Literatur zu Kino und Ton durchaus als sinnhaft mit dem Narrativ verknüpfbare Dimensionen diskutiert werden (und sich damit für eine repräsentationsfokussierte Analyse anbieten – siehe z.B. Doane 1980, Bordwell & Thompson 1985), sind hier durchgehend von Störgeräuschen überdeckt und drohen bisweilen auch unter diesen Störungen zu verschwinden. Mit Andy Birtwistle (2011) lassen sich zwei Komponenten erkennen, aus denen sich die dreckige Textur der Audiospur zusammensetzt: Grund- bzw. Systemdreck („ground and system noise", 97ff.) und Aufnahmedreck („rendering noise", 93ff.). Grund- bzw. Systemdreck wird von den technisch-materiellen Grundlagen des Trägermediums sowie des Abspielequipments verursacht. In *She-Devils* generiert sich diese sonische Störung aus zwei Materialien, Magnetband und Film: Hörbar ist sowohl das Rauschen der Oxyde auf dem ¼" Band, auf welches der Sound im Produktionsprozess aufgenommen wurde, als auch das Prasseln, welches durch die Übersetzung des magnetischen

Tons auf die optische Tonspur der Verleihkopie entsteht. Daneben sind Verzerrungen und Ausfälle bemerkbar, die auf Abnutzung oder Beschädigungen an beiden Materialien (wie etwa einem Kratzer am Film, Überdehnung des Bandes) zurückzuführen sind. Aufnahmedreck wiederum entsteht in *She-Devils* hauptsächlich durch den Einsatz von rohen *direct sound recording*-Techniken (vgl. Altman 1985: 49). Wie Herschell Gordon Lewis berichtet, zeichneten er und sein Team Dialog und Atmosphäre zeitgleich mit der Bildspur und mit nur einem (bzw. maximal zwei) Mikrofon(en) auf Magnetband auf, und behielten die so produzierte Tonspur auch in der Postproduktion bei.[4)] Die wenigen Mikrofone unterschieden dabei nicht zwischen gewolltem und unbeabsichtigtem Sound, sondern registrierten alle in ihrer Reichweite stattfindenden sonischen Ereignisse. Dies akzentuiert bisweilen Ereignisse, die in keinem sinnvollen Zusammenhang mit dem Narrativ stehen (wie etwa, wenn ein am Rande des Bildes platziertes Mikrofon vordergründig das Flüstern und Füßescharren von ebenfalls am Rand stehenden Nebendarstellern aufzeichnet) oder verleiht der sonischen Textur eine Tonfärbung, welche die Aufmerksamkeit von der Story ab- und zu den materiellen Begebenheiten des Shootings hinzieht (wie etwa, wenn die übermäßig harte, prellende Reverberation des Studiosettings handlungstragende Dialoge beinahe unverständlich verfremdet).

System-, Grund- und Aufnahmedreck gehören zu jenen sonischen Dimensionen von Film, die bisher nur wenig kritisch adressiert wurden (Birwistle 2010: 85ff.). Dies ist auch der Tatsache geschuldet, dass diese Dimensionen genau jene Zufalls-, Abfalls- und Nebenprodukte bzw. jenen materiellen Überschuss darstellen, welche in Analysen von Repräsentation oft keinen Sinn zu ergeben scheinen. Dabei beansprucht die dreckige sonische Textur von *She-Devils on Wheels* jedoch einiges an Raum im Film und fordert hartnäckig die Aufmerksamkeit der Rezipientin. Audio-Dreck hat maßgeblichen Einfluss darauf, auf welche Weise sich die Rezipientin auf den Film einlassen kann. Einem ‚Meistern' des Filmes als Text steht er aktiv entgegen: Er macht handlungstragenden Dialog teilweise unverständlich. Er mischt sich ungewollt in Musik und Geräuscheffekte. Er infiziert Stillen und Atmosphären und macht die ihm zugrunde liegenden Lo-Fi Produktionsweisen und -mittel nur allzu wahrnehmbar. Der Dreck hat also *agency*. Nun stehen zwei Möglichkeiten zur Verfügung, diese agentielle Dimension der dreckigen sonischen Textur theoretisch zu rahmen.

4) Beigefügt wurden in der Postproduktion lediglich Soundeffekte und Musik, die ebenfalls zuvor mit demselben Tonbandgerät aufgezeichnet wurden. Persönliche Korrespondenz mit dem Regisseur, 26. und 27. 8. 2013.

Eine erste und einfachere Variante schlägt sonischen Dreck als jenen Ort vor, an dem nicht das souveräne Subjekt regiert, sondern die radikale Alterität, der (vermeintliche) Unsinn des Anderen. Noise ist hier „non-identity [...] composed of the discarded detritus that cannot be contained by regimes of signification" (Ebd.: 151). In dieser Deutung stört der sonische Dreck in *She-Devils on Wheels* die Übertragung der Botschaft des Films soweit, dass diese nicht beim Publikum ankommen kann – und wenn, dann nur in veränderter, verstümmelter Form, deren (Bedeutungs-)Macht gebrochen oder zumindest geschwächt ist. Störgeräusch als Zerstörung, Störgeräusch als Krieg – Andy Birtwistle erinnert uns zu Recht daran, dass es sich hierbei um eine eher konservative Deutung von sonischem Exzess handelt, wie sie z.B. in der futuristischen und anderen Avantgarde-Traditionen der Moderne prominent vertreten ist (Ebd.: 129). Dieser Ansatz verspricht, der Bürde der Repräsentation und der Herrschaft des souveränen Subjekts einen kämpferischen Ort entgegenzusetzen, welcher niemals bedeutend und damit immer schon selbstverständlich subversiv wäre. Diese vermeintliche Subversion vollzieht sich allerdings wieder nur über einen radikal binären Ausschluss. Im Rahmen einer feministischen Auseinandersetzung mit Exploitation-Genres erscheint dieser Ansatz wenig zielführend, da er das sprechende, souveräne Subjekt und das unverständliche, brabbelnde, störende Andere weiterhin streng voneinander abgrenzt. Eine *agency* von Materialität wird zwar beschreibbar – das heißt, das Brabbelnde erfährt eine gewisse Aufwertung –, jedoch bleibt diese agency das negative Spiegelbild jener des souveränen Subjekts. Produktive Resonanzen zwischen Materialität und Zeichensystem sind hier nicht denkbar: Die einzige Interaktion der beiden Komponenten besteht in der feindlichen Konfrontation, im Ringen um die Verdrängung des jeweils anderen. Zur Überwindung von Dichotomien – welche ja eigentlich das Ziel der kritischen Beschäftigung mit Materialität darstellt – trägt diese Art, sonischen Dreck zu fassen, wenig bei.

An seine Grenzen stößt dieser Ansatz auch, sobald er von der Produktions- auf die *audiencing*-Ebene übertragen werden soll. Das Verständnis von bestimmten sonischen Texturen als immer und automatisch ohne Bedeutung erscheint seltsam statisch und ahistorisch. Schließlich zeigt Birtwistle am Beispiel des Theremin, wie das Kino der 1940er und -50er Jahre die ursprünglich nicht kategorisierbaren Klänge dieses neuen, elektronischen Instruments

in Kürze zu domestizieren, sprich, ihnen die Konnotation des Verrückten, Gefährlichen, Monströsen, Außerirdischen aufzubinden vermochte (Ebd.: 150ff.). Historisch betrachtet erscheinen die Zeitintervalle, während derer ein beliebiges (Stör-)Geräusch komplett frei von Signifizierung bleibt, beinahe verschwindend flüchtig. Auch der sonische Dreck in *She-Devils on Wheels* verweist nicht immer nur in radikaler Alterität auf sich selbst, sondern kann Zuhörer_innen etwas ganz anderes bedeuten. Mit der Zeit mag sich eine exzessive sonische Textur wie jene in *She-Devils* zum Beispiel zu einem weiteren Genre-Marker entwickeln, der somit die Zuordnung des Films zum Trash- und Exploitationkino ermöglicht. Er mag Assoziationen zu filmischen wie musikalischen DIY-Praktiken und den mit ihnen in Verbindung stehenden Subkulturen (wie z.B. der Garage Rock'n'Roll der Cramps oder der Budget Rock der Trashwomen) wecken. Oder er kann den Film schlichtweg als ‚alt' (oder, im Lichte aktueller Entwicklungen in der Populärkultur, als *vintage* oder *retro*) markieren, und ihn somit mit Eindrücken der Nostalgie, Obsoleszenz oder auch einer historischen Unmittelbarkeit aufladen. In welche Richtung die Rezipientin hört, ist der dreckigen Sound-Textur jedoch nicht endgültig eingeschrieben: Sie bietet vielmehr die Oberfläche, anhand derer sich konkrete Resonanzen erst bilden müssen.

Eine zweite theoretische Rahmung versucht, sowohl dieser Kontingenz im Zusammentreffen von Rezipientin und Film(-sound) Rechnung zu tragen als auch den vermeintlichen gegenseitigen Ausschluss von materiellem Überschuss und Bedeutung noch einmal anders zu hinterfragen. Dieser Versuch begreift exzessive Audio-Texturen nicht als das Andere oder Äußere der Bedeutung, sondern nimmt sehr wohl wahr, dass sich auch sonischer Dreck laufend mit Bedeutung anreichert und diese zu kommunizieren vermag. Zentral ist hier allerdings, zu erkennen, dass es sich nicht um dieselbe Art von Bedeutung handelt, die das souveräne Subjekt im Lesen zu meistern sucht. Die sich an der Textur bildende Bedeutung überformt das Stoffliche nicht als Zeichen, um ihm einen eindeutigen, von außen festgelegten Sinn einzuschreiben (den exzessive Materialität dann nur mehr stören kann). Vielmehr handelt es sich um Bedeutsamkeit in Gestalt von Sinnlichkeit, Intensität, einem Bewegt-werden von der materiellen Beschaffenheit des Artefakts, wie sie Susanna Paasonen (2011), Andy Birtwistle (2010) oder auch Laura U. Marks (2002) in ihren Auseinandersetzungen mit pornografischen Websites,

Kino-Sound oder Videokunst beschreiben. Diese affektive, haptische Bedeutsamkeit, die ein Film für eine Rezipientin haben kann, stellt dieser zweite Versuch nun eben nicht in lineare Konkurrenz mit Bedeutung auf Ebene der Repräsentation. Das ‚Andere' dieser Bedeutsamkeit setzt dieser Ansatz nicht als streitlustiges Gegenüber zum Film als Text, sondern als maßgebliche Komponente im Film als System, welches über Zeichen *und* Texturen mit Rezipient_innen in bedeutsame Interaktion treten kann. Interaktion impliziert hier, dass nicht eine agentielle Dimension – sei es das souveräne Subjekt in Gestalt des *auteurs* oder der allmächtigen Leserin-gegen-den-Strich, oder aber das zerstörerische, exzessive Geräusch – von vorne herein allein den Ton angibt. Der Ausgang eines Zusammentreffens wird sich so eben nicht über die Analyse nur einer dieser Dimensionen ablesen oder gar vorhersagen lassen. Verschiedene *agencies* und Bedeutungsebenen verknüpfen sich in der Begegnung zwischen Rezipientin und Film auf unterschiedlichste Weise: Sie schwingen in Resonanz, bauen Spannungen auf, stoßen sich ab, gleiten aneinander vorbei, treffen wie Wellen aufeinander, und formen dabei immer neue Muster.[5)] Wer diese Dynamiken erfassen will, so Birtwistle und Paasonen, sollte die Zwischenräume, in denen sie sich aufspannen, auch ausloten.

5) TEXTUR UND APPROPRIATION: KONTINGENTE RESONANZEN, ALTERNATIVE GENEALOGIEN? Für einen Exploitation-Film wie *She-Devils on Wheels* bedeutet dies, alternativen Genealogien nachspüren zu können, welche ihr kritisches Potenzial wesentlich an der Appropriation von exzessiven Texturen entwickeln – und auch über diese Texturen artikulieren. Anstatt den Film in die Tradition eines tendenziell misogynen (bzw. zumindest wenig reflektierten und Geschlechterhierarchien fraglos reproduzierenden), nur auf schnelle kommerzielle Verwertbarkeit fokussierten Exploitationkinos der späten 1960er Jahre zu stellen, lässt eine Analyse von materiellen Bezugnahmen in späteren, queer_feministischen Arbeiten in den Vordergrund treten. Dabei kann deutlich werden, wie populärkulturelle feministische Kritik bisweilen auch funktionieren kann, ohne um jeden Preis die Position des souveränen, sprechenden Subjekts einnehmen zu müssen. Nähert man sich z.B. Lucas' *Blood Orgy of the Leather Girls* als Artikulation eines souveränen Subjekts, wird man scheitern. Aus einer solchen Position betrachtet ist die Appropriation von Exploitation-Logiken purer, haarsträubender Unsinn, zu brutal, zu übertrieben, zu exzessiv, kurz: Nicht ernst zu nehmen. Dennoch handelt es sich um eine

5) Das Bild der aufeinandertreffenden Wellen bedient sich an Karen Barads derzeit in der Geschlechterforschung sehr populärem Bild der Diffraktion bzw. Interferenz (Barad 2007, Bath u.a. 2013).

feministische Artikulation: Lucas widmet den Film im Vorspann der prominenten Pionierin der ersten Frauenbewegung Susan B. Anthony. Diese Hommage formuliert sich allerdings nicht aus einer bürgerlich-modernen Sichtweise, welche ausschließlich auf die ‚vernünftigen' Aspekte von feministischen Kämpfen wie der Frauenwahlrechtsbewegung fokussiert, sondern speist sich aus Momenten von Exzess, Radikalität, affektivem Überschuss – welche zwar Kämpfe wie jenen einer Susan B. Anthony maßgeblich kennzeichneten (Ankele 2008), aber von einem aufgeklärten, abgeklärten, ‚vernünftigen', modernen Feminismus wiederholt ins Andere gedrängt werden müssen. Ein ernsthaftes, kritisches Einlassen auf exzessive Texturen heißt, diese abgedrängten, anderen Dimensionen feministischer Kritik zu ihren eigenen Bedingungen hörbar – und somit agentiell bedeutsam – werden zu lassen.

// Literatur

Ahmed Sara (2008): Some Preliminary Remarks on the Founding Gestures of the ‚New Materialism'. In: European Journal of Women's Studies Jg. 15, H. 1, S. 23–39.
Altman, Rick (1985): The Evolution of Sound Technology. In: Weis, Elizabeth / Belton, John (Hg.): Film Sound: Theory and Practice. New York, Columbia University Press, S. 44–53.
Angerer, Marie Luise (2007): Vom Begehren nach dem Affekt. Zürich, Diaphanes.
Ankele, Gudrun (2008): Versuchsweise extrem. Radikale feministische Manifeste als Provokation des Politischen. Unveröffentlichte Dissertation, Akademie der bildenden Künste Wien.
Barad, Karen (2003): Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. In: Signs: Journal of Women in Culture and Society Jg. 28, H. 3, S. 801–831.
Dies. (2007): Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham, Duke University Press.
Barker, Martin (2013): Embracing Rape: Understanding the Attractions of Exploitation Movies. In: Atwood, Feona u.a. (Hg.): Controversial Images. Media Representations on the Edge. London, Palgrave Macmillan, S. 217–238.
Birtwistle, Andy (2011): Cinesonica. Sounding Film and Video. Manchester, Manchester University Press.
Bordwell, David / Thompson, Kristin (1985): Fundamental Aesthetics of Sound in the Cinema. In: Weis, Elizabeth / Belton, John (Hg.): Film sound: Theory and practice. New York, Columbia University Press, S. 181–200.
Cook, Pam (1976): Exploitation Films and Feminism. In: Screen Jg. 17, H. 2, S. 122–127.
Dies. (2000): Stephanie Rothman, Feminismus und die Kunst des Exploitation-Films. In: Despineux, Carla / Mund, Verena (Hg.): Girls, Gangs, Guns. Zwischen Exploitation-Kino und Underground. Marburg, Schüren, S. 21–36.
Cox, Christoph (2011): Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism. In: Journal of Visual Culture Jg. 10, H. 3, S. 145–160.
Despineux, Carla / Mund, Verena (Hg.) (2000): Girls, Gangs, Guns. Zwischen Exploitation-Kino und Underground. Marburg, Schüren.
Doane, Mary Ann (1980): Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing. In: Lauretis, Teresa de / Heat, Stephen (Hg.): The Cinematic Apparatus. London, Macmillan, S. 54–62.
Gorfinkel, Elena (2011): „Dated Sexuality": Anna Biller's Viva and the Retrospective Life of Sexploitation Cinema. In: Camera Obscura Jg. 26, H. 3, S. 95–136.
Hall, Stuart (1997): The Work of Representation. In: Ders. (Hg.): Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. London, Sage, S. 13–74.
Hatch, Kristen (2004): The Sweeter the Kitten the Sharper the Claws: Russ Meyer's Bad Girls. In: Pomerance, Murray (Hg.): Bad. Infamy, Darkness, Evil and Slime on Screen. Albany, State University of New York Press, S. 143–155.

Hekman, Susan (2008): Constructing the Ballast: An Ontology for Feminism. In: Alaimo, Stacy u.a. (Hg.): Material Feminisms. Bloomington, Indiana University Press, S. 85–119.
Kulle, Daniel (2012): Ed Wood. Trash & Ironie. Berlin, Bertz + Fischer.
Marks, Laura U. (2002): Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media. Minneapolis, University of Minnesota Press.
Meißner, Hanna (2013): Feministische Gesellschaftskritik als onto-epistemo-logisches Projekt. In: Corinna Bath u.a. (Hg.): Geschlechter Interferenzen. Wissensformen – Subjektivierungen – Materialisierungen. Münster, LIT Verlag, S. 163–208.
Mitchell, Christine (2011): Materiality: Tracking a Term, Tackling a Turn. In: Gubo, Michael u.a. (Hg.): Kritische Perspektiven: „Turns", Trends und Theorien. Münster, LIT Verlag, S. 281–300.
Modleski, Tania (2007): Women's Cinema as Counterphobic Cinema. Doris Wishman as the Last Auteur. In: Sconce, Jeffrey (Hg.): Sleaze Artists. Cinema at the Margins of Taste, Style and Politics. Durham, Duke University Press, S. 47–70.
Paasonen, Susanna (2011): Carnal Resonances. Cambridge, MA, MIT Press.
Rich, B. Ruby (1995): Lethal Lesbians. In: The Village Voice, 25 April 1995, S. 60.
Sedgwick, Eve Kosofsky (2003): Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity. Durham, Duke University Press.
Zalcock, Bev (1998): Renegade Sisters. Girl Gangs on Film. London & San Francisco, Creation Books.

// Angaben zur Autorin

Kristina Pia Hofer ist Assistentin am Institut für Geschlechterforschung der Johannes Kepler Universität Linz. Forschungsschwerpunkte: audio/visuelle Kultur, feministische Theorien, Exploitation-Genres, Pornografie. Aktuelle Publikationen (Auswahl): Pornographic Domesticity: Amateur Couple Porn, Straight Subjectivities, and Sexual Labor. In: Porn Studies (erscheint im Herbst 2014); Frühes Kino und Pornografie im Internet: Eine „parallax historiography" in der Diskussion zweier ‚neuer' Medien? In: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften Jg. 23, H. 2, S. 82–109.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE
// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN
// WWW.FKW-JOURNAL.DE