

Repräsentation als agentieller Schnitt? : Provokationen und Potentiale im Verhältnis von New Materialism und (feministischer) Filmwissenschaft

Hofer, Kristina Pia

2017

<https://doi.org/10.25595/431>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hofer, Kristina Pia: *Repräsentation als agentieller Schnitt? : Provokationen und Potentiale im Verhältnis von New Materialism und (feministischer) Filmwissenschaft*, in: Open Gender Journal (2017). DOI: <https://doi.org/10.25595/431>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: <https://doi.org/10.17169/ogj.2017.12>

Nutzungsbedingungen:

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

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

Terms of use:

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

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

REPRÄSENTATION ALS AGENTIELLER SCHNITT? PROVOKATIONEN UND POTENTIALE IM VERHÄLTNIS VON
NEW MATERIALISM UND (FEMINISTISCHER) FILMWISSENSCHAFT

KRISTINA PIA HOFER

kristina-pia.hofer@uni-ak.ac.at

ABSTRACT

Karen Barads Konzept einer semiotisch-materiellen Intra-Aktion scheint mit Fragen nach Bedeutungsbildung in filmischer Repräsentation nur schwer vereinbar. Für Barad selbst privilegiert ein Fokus auf Mediatisierung entkörpernte Zeichensysteme. Sie argumentiert dafür, die Produktion von Bedeutung stattdessen als Produkt der Verschränkung menschlicher und nicht-menschlicher Agentialität zu verstehen. Die einzelnen in Dynamiken der Bedeutungsbildung verwickelten Komponenten, so ihre These, entstehen erst im Prozess ihres Auf-einandertreffens. Barad nennt diesen Prozess den „agentiellen Schnitt“.

Im Beitrag wird Barad bewusst gegen den Strich gelesen und die Denkfigur des agentiellen Schnitts für eine semiotische Analyse filmischer Repräsentation im Exploitationkino genutzt. Am Beispiel des exzessiven Tons in Herschell Gordon Lewis' „She-Devils on Wheels“ (1968) wird gezeigt, dass gerade materiell-viszerale Komponenten wesentlich dazu beitragen, *wie* der Film (feministisches) Empowerment repräsentiert.

SCHLAGWÖRTER

Repräsentation, New Materialism, Film, Exploitationkino, Filmton, Textur, Exzess

VERÖFFENTLICHUNGSDATUM

22. September 2017

ZITATIONSEMPFEHLUNG

Hofer, Kristina Pia (2017): Repräsentation als agentieller Schnitt? Provokationen und Potentiale im Verhältnis von New Materialism und (feministischer) Filmwissenschaft. In: Open Gender Journal 1. doi: 10.17169/ogj.2017.12.

DOI: <https://doi.org/10.17169/ogj.2017.12>

Creative Commons Attribution 4.0 International

Kristina Pia Hofer

Repräsentation als agentieller Schnitt?

Provokationen und Potentiale im Verhältnis von New Materialism und (feministischer) Filmwissenschaft¹

Film und Barad: Spiegel und Schnitte

[1] Karen Barads Konzept der semiotisch-materiellen Intra-Aktion scheint mit Fragen nach Bedeutungsbildung in filmischer Repräsentation nur schwer vereinbar. Für Barad verstellt ein Fokus auf Mediatisierung den Blick auf die „empirische Welt“² („empirical world“, Barad 2007, 152). In dieser Welt, so Barad, erscheine das Stoffliche als Lebendiges, Dynamisches, als etwas, das sich selbst mitteilen und bedeutend machen kann. Die Geisteswissenschaften hätten im 20. Jahrhundert allerdings ihren Fokus vornehmlich auf Sprache gelegt und damit die agentielle Qualität des Materiellen aus dem Blick verloren:

[2] „the linguistic turn, the semiotic turn, the interpretative turn, the cultural turn: it seems that at every turn lately every ‚thing‘ – even materiality – is turned into a matter of language or some other form of cultural representation“ (Barad 2007, 132).

[3] In der Folge werde Bedeutung meist als ausschließlich vom Menschen, und zwar über weitgehend entkörperte, arbiträre Grammatiken und Zeichensysteme, generiert verstanden. In ihrer Monografie „Meeting the Universe Halfway“ (2007), auf die ich mich im Folgenden hauptsächlich beziehen werde, spricht Barad wiederholt – und, zumindest meinem Eindruck nach, bewusst abschätzig – von einem „Repräsentationalismus“ („representationism“, Barad 2007, 86ff., 133, 138), dem die Geisteswissenschaften generell gerne anheimfallen würden. Obwohl sie nicht direkt auf die Film- und Medienwissenschaften eingeht, scheint es naheliegend, dass diese mitgemeint sind: schließlich spielen sprachbasierte theoretische Modelle (etwa aus der Semiotik und der Psychoanalyse) sowie die Idee von Film als Text / Film als Sprache auch in gegenwärtigen Filmtheorien eine wesentliche Rolle.³

[4] Repräsentationalismus, so argumentiert Barad, trete vor allem dann auf, wenn theoretische und methodologische Ansätze an optischen Metaphern

festhalten, besonders an jener der Reflexion oder genauer: an jener des Spiegelbilds (vgl. Barad 2007, 86ff.). Für Barad ist die Denkfigur des Spiegelbilds problematisch, weil sie impliziere, ein Objekt tatsächlich akkurat abbilden und wiedergeben zu können, solange sich dieses in ausreichender Distanz befinde („reflection: mirror image, reflection of objects held at a distance; sameness, mimesis“, Barad 2007, 89). Reflexion isoliere also Betrachter_in und Objekt und setze beide als diskrete Entitäten, die jeweils vor ihrem Aufeinandertreffen im Prozess der Beobachtung unabhängig voneinander existierten und die sich im (und durch den) Beobachtungsprozess nicht gegenseitig beeinflussen (ließen) (vgl. Barad 2007, 87). In einer weit ausholenden Geste kritisiert Barad, dass diese Setzung auch in poststrukturalistischen, an Körpern und Materialität interessierten kulturwissenschaftlichen Modellen wie den diskurs- und performancetheoretischen Ausführungen von Michel Foucault und Judith Butler oft zu dem Glauben führe, dass Objekte an sich – als materielle, stoffliche Phänomene, die sich in der Welt befinden und mit ihr in Wechselwirkung stehen – der wissenschaftlichen Erkenntnis letztlich nicht zugänglich seien und Wissen über ihre Bedeutsamkeit demnach besser aus der Analyse der Mechanismen ihrer Vermittlung, also jener der Grammatiken und Strukturen ihrer Repräsentation und der (sprachlichen) Diskurse, in denen sie zirkulieren, gewonnen werden könne (vgl. Barad 2007, 87, 133, 147, 151). Repräsentation über die optische Metapher der Spiegelung zu analysieren heiße, so ihre These, Praktiken und Prozesse des Werdens aus dem Blick zu verlieren („reflection: [...] reify, simplify, make the other into a separate object; less attentive to and able to resolve important details, dynamics, how boundaries are made“, Barad 2007, 90).

[5] Als Medienwissenschaftlerin, die sich mit Dynamiken und Politiken audiovisueller Repräsentation beschäftigt, schlage ich vor, Barads stets nur ange-deutete⁴ (und damit wenig differenzierte) Kritik an film- und medienwissenschaftlichen Ansätzen, die sich mit der Bildung von Bedeutung über Repräsentation beschäftigen, als gewollte Provokation zu lesen – gewollt deswegen, weil es sich bei der Gleichsetzung von Repräsentation und Spiegelbild, von Mediatisierung und Sprache, von Semiotik und Stasis, von Diskurs und der Reifizierung binärer Alterität wohl nur um eine bewusst übersimplifizierte Interpretation eines methodisch und theoretisch reichen und diversen Forschungsfeldes handeln kann, die hauptsächlich rhetorische Zwecke verfolgen dürfte. Ich denke hier analog zu Sara Ahmeds (2008) Kritik an rezenten feministischen *new materialisms*, die frühere feministische Auseinandersetzungen mit biologischen Materialitäten, vor allem mit jener weiblicher Körper, bewusst unsichtbar machen, um die (vermeintliche) Neuheit und Radikalität

des eigenen Ansatzes zu unterstreichen. Besonders die Implikation, dass ein konstruktivistisches und poststrukturalistisches Beforschen von Repräsentation notwendigerweise auf die Metapher des Spiegelbilds zurückgreife, um das Verhältnis zwischen Abbildung und Abgebildeten zu fassen, scheint im Lichte zeitgenössischer queer_feministischer Auseinandersetzungen irreführend. Exemplarisch sei hier Johanna Schaffer genannt, die in Rückgriff auf Roland Barthes, Stuart Hall und Gertrud Koch sehr deutlich macht, dass auch in einem semiotisch inspirierten Rahmen „Repräsentation [...] als ein Prozess der *Herstellung* von Bedeutung zu verstehen [ist]“, was „eine sehr andere Vorstellung als die des Widerspiegelns“ wäre (Schaffer 2008, 77-84, Hervorhebung KPH). Auch Andrea Seier kritisiert Barads wenig fokussierte Kritik aus der Perspektive gegenwärtiger Medienwissenschaften. Sie betont, dass einige der von Barad postulierten Positionen – wie etwa die Unabgeschlossenheit von Subjekten und Objekten oder die intime, nicht immer präzise festschreibbare Verflochtenheit sozialer und apparativer Komponenten in medialen Assemblagen – Kernthemen der Disziplin darstellen, die zumindest auf der Theorieebene als ‚alte Neuigkeiten‘ gelten würden (vgl. Seier 2014, 186f.). Gleichzeitig stellt Seier aber fest, dass die medientheoretische Einsicht in die Verflechtung der Zeichenhaftigkeit von Repräsentation und der Materialität der Welt oft noch ihrer praktischen Umsetzung harrt; das heißt, dass in Arbeiten an konkreten Fallbeispielen bisweilen unklar bleibe, wie genau nun eine solche Offenheit, Prozesshaftigkeit und Sensibilität für materielle Regungen methodisch zu operationalisieren und politisch einzuordnen sei (vgl. ebd.). Sie mutmaßt, dass das Potential von *new-materialist*-Denkansätzen genau darin liegt, grundlegende Fragen, die die Disziplin bereits seit längerer Zeit begleiten, maßgeblich „das Verhältnis von Diskurs und Materie, von Körper und Apparat, von Technologischem und Sozialem, von Ereignis und Dauer, von Realität und Performativität“, erneut und wiederholt zu problematisieren (ebd.). In meinem Beitrag zeige ich anhand eines Beispiels aus dem Exploitationkino, dass gerade in der Filmwissenschaft das erneuernde Potential von *new-materialist*-Ansätzen ernst genommen werden sollte, da filmische Repräsentation viel zu oft ohne Bezugnahme auf die materielle Dimension der besprochenen Werke analysiert wird – und dies auch in Fällen, in denen diese Dimension die filmische Darstellung wesentlich (mit) beeinflussen.

[6] In diesem Sinne lese ich Barad in meinem Beitrag bewusst gegen den Strich. Ich frage, wie ihre Einschätzung der materiellen Welt als agentiell und sich selbst mitteilend wohl für eine semiotische Analyse filmischer Repräsentation nutzbar gemacht werden kann. Dabei interessiere ich mich besonders

für die Denkfigur des „agential cut“, des „agentiellen Schnitts“ (Barad 2007, 139). Agentielle Schnitte nennt Barad Praktiken der Grenzziehung, die in jedem Prozess der Bedeutungsbildung vollzogen werden. Subjekte und Objekte erzeugen sich hier während der Beobachtung in gegenseitiger performativer Verflechtung:

[7] „Intra-actions include the larger material arrangement (i.e., set of material practices) that effects an agential cut between ‚subject‘ and ‚object‘ (in contrast to the more familiar Cartesian cut which takes this distinction for granted). That is, the agential cut enacts a resolution within the phenomenon of the inherent ontological (and semantic) indeterminacy. In other words, relata do not preexist relations; rather, relata-within-phenomena emerge through specific intra-actions“ (Barad 2007, 139f., Hervorhebung im Original).

[8] Bedeutung, so Barad, entstehe also durch das Aufeinandertreffen menschlicher und nicht-menschlicher Agentialität(en), welche sich verschränken, verdichten und miteinander interferieren. Intelligibilität ergebe sich, wo die verschränkten Agentialitäten in vermeintlich diskrete Entitäten getrennt würden: in Subjekte und Objekte, in Kultur und Natur, in Technisches und Soziales und in weiterer Folge auch in bedeutende und unbedeutende, sinnvolle und sinnlose Äußerungen („articulations“, Barad 2007, 140, 148). Barad beschreibt Bedeutungsbildung also als einen umfassenden und tiefgreifend produktiven Prozess: Hier werden nicht nur mehr oder weniger abstrakte Konzepte über arbiträre Zeichen an bereits bestehende Objekte gebunden, sondern alle am Prozess beteiligten Komponenten – das heißt, Zeichen, Dinge, Bedeutungen, Konzepte und der Stellenwert jeder einzelnen Komponente in den Diskursen, die ihrer Interferenz entwachsen, – generieren sich erst in ihrem Zusammentreffen. Barad nennt diese Gleichzeitigkeit auch ein „Zusammen-Auseinanderschneiden“, ein „cutting together-apart“ (Barad 2012, 22). Ich möchte im Folgenden dem Erkenntnispotential dieses Denkens für eine Auseinandersetzung mit einem Feld nachspüren, das mich bereits seit längerer Zeit beschäftigt: der Repräsentation von gewalttätigen, an traditionellen Geschlechterrollen rührenden Frauen im US-amerikanischen Exploitationkino der 1960er Jahre, besonders im Werk des kürzlich verstorbenen Regisseurs Herschell Gordon Lewis. Wie ich an anderer Stelle ausgeführt habe, sind Lewis' Filme reich an materiellen Äußerungen, die aus dem Register der für das Erzählkino der 1960er Jahre üblichen formalen Sprache zu fallen scheinen: von Aufnahme- und Wiedergabetechnologien verursachte Signale wie das Rauschen der Aufnahmegeräte, das Prasseln der optischen Tonspur und die Verzerrung von Stimmen durch sparsame Mikrofonierung nehmen im Soundtrack genau so viel Platz ein wie auktorial gewollte Musik,

Dialog und Geräuscheffekte (Hofer 2015, Absätze 4, 13). Textur, die materielle Beschaffenheit der filmischen Oberflächen, kann hier als agentiell begriffen werden: Sie beeinflusst die Filmwahrnehmung so stark, dass sie selbst Bedeutung (mit) generiert. Da sich diese Bedeutung aus dem Material selbst erschließt, vermag sie oft auch jene Inhalte herauszufordern, zu verkomplizieren oder zu konterkarieren, die über Narrativ, Charakterisierung, Mise-en-Scène und andere filmwissenschaftlich als bedeutungstragend diskutierten Aspekte transportiert werden. Lewis' Filme bieten sich dadurch im besonderen Maße für eine Analyse mit Barad an. Das Konzept des agentiellen Schnitts ermöglicht es, ihren materiellen Texturen auch theoretisch den Stellenwert zuzuerkennen, mit dem sie sich Rezipient_innen im Werk selbst darbieten.

„Haptische“ Texturen: Bild, Ton und Filmkörper

[9] In „She-Devils on Wheels“ (USA 1968) bearbeitet Herschell Gordon Lewis das repräsentative Repertoire des Outlaw-Biker-Films, eines Genres, das in den USA seit Mitte der 1960er Jahre vor allem bei jugendlichen Zuseher_innen in Autokinos populär ist (vgl. Syder 2002).⁵ Für eine feministische Beschäftigung mit Exploitationkino scheint der Film auf den ersten Blick vielversprechend, weil er eine Umkehrung der sonst in Bikerfilmen üblichen Geschlechterrollen vornimmt. Das Narrativ kreist um die Man Eaters, eine ausschließlich aus Frauen bestehende Motorradgang, die tun, was in einschlägigen Filmen sonst nur männliche Protagonisten tun dürfen: Sie provozieren Schlägereien und Revierkämpfe, fahren Rennen, beuten ihre (nicht-motorradfahrenden) Fanboys sexuell aus, bewaffnen sich, foppen die Polizei, terrorisieren eine Kleinstadt und bilden eine selbstorganisierte, von Ehepartner_innen und Familie unabhängige soziale Mikrostruktur mit eigenen Regeln und Werten. Überraschend für einen kommerziellen Film der späten 1960er Jahre wird durch das Narrativ keine moralische Korrektur an diesen unüblichen Protagonistinnen vorgenommen. Am Ende wird weder geläutert noch bestraft. Der Polizei und der rivalisierenden (Männer-)Gang entkommen, donnern die Man Eaters in den Sonnenuntergang.

[10] Eine genauere Analyse der durch Figurencharakterisierung und Narrativ kommunizierten Bedeutung enttäuscht allerdings schnell. Der Film operiert mit hölzernen, stereotypen Figuren ohne differenziertes psychologisches Innenleben. Die Story kreist um einen Kampf der (zwei) Geschlechter, der grob simplifiziert wird: Hier stellen sich gewalttätige Frauen gegen gewalttätige Männer. In Kombination mit den extrem reduzierten, schablonenhaften Pro-

tagonistinnen stellt dieses Narrativ zwar die Rollenverteilung zwischen weiblichen und männlichen Figuren im Exploitationkino der 1960er Jahre auf den Kopf, affirmiert durch die exzessive Vereinfachung letztendlich das Zwei-Geschlechter-System und die damit einhergehende heteronormative Ordnung. Es handelt sich sozusagen um eine ‚schlechte‘ Repräsentation der im Narrativ thematisierten feministischen Ermächtigung: eindimensional, verhaftet in dominanten Denkweisen von Geschlecht – und noch dazu von einem (nicht feministisch engagierten) männlichen Regisseur sensationslüstern inszeniert (vgl. Hofer 2014, 30).

[11] Nimmt man Barads Ansatz einer materiellen Agentialität, die auch unabhängig von Narrativ und menschlichem (Autor_innen-)Subjekt wirken kann, ernst, ist jedoch auch noch eine andere Ebene zu berücksichtigen: jene der filmischen Materialität. Der materielle Unterbau des Narrativs ist in „She-Devils“ außergewöhnlich intensiv spürbar, da sich die für seine Herstellung verwendeten Techniken, Apparaturen und Arbeitsmittel sehr deutlich in Bild und Ton einschreiben. Der Film wird hier als stoffliches Artefakt erfahrbar, das nicht nur eine Geschichte erzählt (und damit entkörperpert sprachliche Information überträgt, wenn man so möchte), sondern selbst einen Körper hat: einen Körper aus Zelluloid und Emulsion; einen Körper, der Produkt von materiellen Eingriffen in seine Textur ist; einen Körper, der Bilder und Töne speichert, deren ästhetische Beschaffenheit ihrerseits von den sie hervorbringenden technischen Assemblagen geformt ist. Dies ist vor allem den wenig luxuriösen Umständen der Produktion des Films geschuldet. „She-Devils“ wurde in knapp zwei Wochen mit einem Budget von ungefähr 50.000 US-Dollar und nach damaligen Industriestandards bereits veraltetem Equipment abgedreht (vgl. Vale/Juno 1986, 19). Aus Mangel an Zeit und Ressourcen wurden Sprache, Soundeffekte (wie das omnipräsente Dröhnen von Motoren) und Raumton oft gleichzeitig über nur ein Mikrofon abgenommen und gemeinsam auf einer einzigen Tonbandspur aufgezeichnet (Lewis 2015), was für unverständliche Dialoge und permanentes Rauschen, Brummen und Ploppen sorgt. In „She-Devils“ rückt die physisch-materielle Qualität der filmischen Arbeit (des Aufzeichnens, des Editierens, des Abspielens) so stark in den Vordergrund, dass diese bisweilen die Filmerfahrung als Ganzes zu dominieren scheint (anekdotische Notiz: Studierende beklagen sich auffallend häufig, „den Text nicht zu verstehen“, wenn ich diesen Film im Seminar zeige). Mit Barad gedacht steht außer Frage, dass ein so stark sich mitteilender Filmkörper auch auf die Bildung von Bedeutung Einfluss nimmt, wenn Betrachter_in und Werk über die Dauer der Filmwahrnehmung zusammen agieren.

[12] In den Filmwissenschaften finden sich verwandte Vorstellungen in Laura Marks' Modell der „haptischen Visualität“ („haptic visibility“, Marks 2000, 162-170; 2002, 3), welches ähnlich für ein Filmverständnis plädiert, in dem Bedeutung im gegenseitigen Austausch zwischen Filmkörper und Körper der Zuseher_in entsteht. In ihrem phänomenologischen Ansatz schlägt Marks Film als multisensorisches Medium vor, auf das nicht nur distanziert geblickt oder das aus der Ferne decodiert werden kann,⁶ sondern das die Betrachter_in dazu einlädt, es mit den Augen gleichsam zu berühren (Marks: „the eyes themselves function like organs of touch“, 2000, 162). Zentral ist die Vorstellung, dass Berührung Nähe bedeutet: Das sinnliche Empfinden der Rezipient_in bewegt sich hier so eng an der filmischen Oberfläche, dass sie die Körperlichkeit der gezeigten Objekte und Personen im eigenen Körper nachspüren und teilen könne („shared embodiment“, Marks 2002, 8). Obwohl argumentiert werden könnte, dass es sich auch bei diesem „shared embodiment“ um eine Spiegelung des Filmbilds über die Augen, die es abtasten, handelt, so ist diese im Gegensatz zu den von Barad kritisierten optischen Spiegelungen doch eine intime Nachahmung und Wiederholung: „Haptic criticism is mimetic: it presses up to the object and takes its shape. Mimesis is a form of representation based on getting close enough to the other thing to become it.“ (Marks 2002, xiii)

[13] Auch wenn Marks hauptsächlich am (körperlichen) Austausch zwischen medial vermittelten Objekten und Rezipient_in interessiert scheint, spielt bisweilen auch der Filmkörper an sich – als materielle Assemblage, die im Prozess der Filmwahrnehmung im Gegensatz zu den auf der Leinwand oder am Bildschirm dargestellten Körpern tatsächlich und physisch anwesend ist – eine Rolle. Wenn Marks von „haptischen Bildern“ („haptic images“, Marks 2000, 162) spricht, meint sie auch Bilder, in denen sich das Filmmaterial eigenlogisch äußert und die gerade dadurch Einfluss auf die Bildung von Bedeutung im Rezeptionsprozess nehmen. Sie beschreibt eine solche Qualität vor allem für filmische Oberflächen, die visuelle Integrität durch den Verfall ihres photochemischen Unterbaus destabilisieren. In Peggy Awesh *found-footage*-Film „The Color of Love“ (USA 1994) etwa, in dem die Künstlerin mit einem in Zersetzung begriffenen, aus der Mülltonne geretteten amateurpornografischen Film auf Super-8 arbeitet, sieht Marks die heteronormative Repräsentationslogik der pornografischen Inszenierung⁷ durch eine für sich selbst stehende, alternative Erotik konterkariert, die durch den sichtbaren Verfall von Filmstreifen und Emulsion ins Bild eingebracht werde. Das Empfinden (und Begehren) der Betrachter_in, so argumentiert sie, sei nicht nur von den abgebildeten sexuellen Handlungen eingenommen, sondern mindestens ebenso

stark vom rhythmischen Pulsieren der verwaschenen Rosa- und Brauntöne, das das ursprüngliche Filmbild von seinen Seiten her in Blasen zum Verschwinden bringt (Marks 2002, 100f).

[14] Analog zu Marks „haptischen Bildern“ kann für „She-Devils on Wheels“ von einem ‚haptischen‘ Filmtone gesprochen werden. Der Rezipient_in bietet sich eine Oberfläche, die nicht nur durch das Auge, sondern auch durch das Ohr auf ihre materielle Beschaffenheit hin abgetastet werden kann. Dabei tritt die Hörende in direkten Austausch mit dem Film als physisches Objekt: Wie oben ausgeführt, macht die durch viele Schichten der Abnutzung und Verschmutzung texturierte Tonspur den Film als Körper greifbar. Ich möchte im Folgenden die ‚haptische‘ Qualität der sonischen Verschmutzung einer Relektüre unterziehen, die die Potentiale einer Verknüpfung von Marks’ Gedanken mit Barads Modell der semiotisch-materiellen Intra-Aktion auslotet. Wesentlich ist hier eine Verschiebung des Fokus: Im Zentrum steht nicht ein empathisches ‚Nachspüren‘ des Dargestellten (oder materiell Vorhandenen) in meinem Körper (oder dem Körper einer hypothetischen Rezipient_in), sondern, – mit Barad gesprochen – ein konkreter agentieller Schnitt, den ich im Zusammenwirken von Bild, Narrativ, Ton und meiner (repräsentationskritischen) Interpretation verwirklicht sehe. Dabei interessiert mich vor allem, wie die ‚haptische‘ Tonspur als materiell eigenlogische Äußerung wirksam wird. Unter Rückgriff auf Barads Vokabular könnte dieser Prozess folgendermaßen beschrieben werden: der schmutzige Ton lenkt die Aufmerksamkeit auf die Trennungen zwischen Verständlichem und Unverständlichem, zwischen Zugänglichem und Verslossenem, die einerseits für die Konstituierung der dargestellten Subjekte, andererseits aber auch für die Definition der Grenzen von Film als physischem Objekt nötig sind. Gleichzeitig lässt die sonische Schmutzigkeit aber auch erkennen, dass als gegensätzlich und voneinander getrennt begriffene Komponenten nie bereits vor der Darstellung in ‚authentischer‘ Weise und in sich abgeschlossen existieren, sondern immer erst produziert – und im Idealfall neu ausgehandelt – werden müssen. „She-Devils on Wheels“ und seine sonische ‚Haptizität‘ machen genau jenen Schnitt erfahrbar, der im kommerziellen Erzählkino normalerweise nötig ist, um ein auf der Leinwand verständlich agierendes Subjekt und ein klar definiertes Objekt ‚Film‘ zu generieren: nämlich die Zähmung materieller Äußerungen und Überschüsse. Gleichzeitig legen die materiellen Äußerungen der Tonspur in ihrer Vordergründigkeit aber auch nahe, diesen Schnitt für diesen Film anders zu setzen.

Grenzen ziehen: Subjekt, Objekt, Exzess

[15] In filmwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Repräsentation nicht nur im Exploitation-, sondern im narrativen und vor allem kommerziellen Kino finden die oben skizzierten materiellen Aspekte bislang nur wenig Beachtung. Das mag daran liegen, dass ‚haptische‘ Qualitäten eines Films in semiotisch orientierten Analysen oft als nicht weiter zu berücksichtigende Überschüsse verstanden werden. Filmische Arbeit, vor allem als technischer und materieller Prozess, sollte im kommerziellen, narrativen Kino bis in die 1970er Jahre idealer Weise sowohl unsicht- als auch unhörbar bleiben (vgl. Doane 1980). Die Formalistin Kristin Thompson diskutiert im Jahr 1986 Äußerungen des Materiellen in Sergej Eisensteins „Iwan der Schreckliche“ (1944) folglich als „Exzess“ („cinematic excess“). Sie würden keine direkte Funktion („motivation“) im Film übernehmen, damit letztlich unverständlich bleiben und ihrer Analyse immer entschlüpfen (Thompson 1986, 132f.). Thompson identifiziert zwar ein gewisses interpretatorisches Potential in der Beschäftigung mit materiellen Äußerungen, wenn sie argumentiert, dass Exzesse die Zuseher_in aus einer „totalen Absorption“ („total absorption“) durch das Narrativ locken könnten, führt die Anwendungsmöglichkeiten für eine Analyse des kommerziellen Erzählkinos aber nicht weiter aus (vgl. Thompson 1986, 140f.). Sie wendet sich stattdessen zwei Beispielen aus dem experimentellen Kino zu, genauer den *found-footage*-Filmen von Ken Jacobs und Joseph Cornell, in denen sie das dem filmischen Exzess innewohnende kritische Potential verwirklicht sieht (vgl. Thompson 1986, 141). Ich vermute, dass der Exzess in diesen Beispielen für Thompson deswegen leichter interpretierbar wird, weil er einer auktorialen Motivation unterworfen ist: Jacobs’ und Cornells Filme sind exzessiv, weil die Filmemacher es so beabsichtigen.

[16] Ein solcher auktorialer Ansatz eignet sich aber nicht für eine Analyse von „She-Devils on Wheels“. Die besonders präsenten materiellen Überschüsse, z.B. der schmutzige, Wörter verschluckende Ton, sind von Seiten der Produktion weder beabsichtigt noch gewollt. Für Lewis gilt es als belegt, dass er Lo-Fidelity-Aufnahmetechnik nicht gezielt als Stilmittel eingesetzt hat (vgl. Vale/Juno 1986; Lewis 2015). Die britische und amerikanische ‚Kultfilm‘-Kritik der 1990er Jahre, die die akademische Debatte um das Exploitationkino wesentlich geprägt hat, liest diese Dimensionen demnach oft als Ausdruck handwerklicher Fehler oder technischer Unzulänglichkeiten und damit als Artikulationen der außerfilmischen Welt. Jeffrey Sconce, der sich in einem Artikel für die Zeitschrift „Screen“ ausführlich mit der Anwendbarkeit von Thomp-

sons Konzept des filmischen Exzesses für das Exploitationkino auseinander setzt, macht dies besonders deutlich. Sconce schlägt vor, materielle Überschüsse als indexikalische Spuren historischer Produktionskontexte zu lesen (vgl. Sconce 1995, 387f.). In anderen Worten: Materieller Exzess repräsentiere nicht, sondern dokumentiere. Obwohl sich materielle Äußerungen in den Körper des Filmes einschreiben können, gehörten sie dennoch nicht zum Film. Die durch sie transportierten Informationen überlagerten und überformten die filmischen Repräsentationsprozesse eher, als dass sie innerhalb des Films (vor allem innerhalb des filmischen Narrativs) selbst bedeutungstragend würden.

[17] In feministischen filmkritischen Annäherungen an Repräsentation im Exploitationkino lassen sich ähnliche Tendenzen ablesen (vgl. Cook 1976; Despineux/Mund 2000; Zalcock 1998; Hatch 2004). Typische Fragestellungen kreisen meist um die Schwierigkeiten und/oder Potentiale, die sich aus genretypisch stereotypen Charakterisierungen und Erzählweisen ergeben (vgl. Hofer 2014, 30f.). Eine ernsthafte Diskussion von filmstofflichen Überschüssen bleibt meist außen vor. Auch hier erscheinen materielle Exzesse als das Andere zur filmischen Repräsentation.

[18] Barads Denkfigur des „agentiellen Schnitts“ kann hier als produktive theoretische Erweiterung eingesetzt werden, da sie erlaubt, materielle Überschüsse als konstitutiv für die Bedeutung eines Films zu begreifen. Dazu ist es allerdings notwendig, diese Überschüsse als erstens agentiell und zweitens als zum Film gehörig und mit filmsprachlichen Dimensionen produktiv verschränkt zu denken. In meinem konkreten Beispiel fordert dies das zuvor beschriebene Verständnis von filmischer Repräsentation in zweierlei Hinsicht heraus: Zum einen erweitert sich der Analysefokus auf Geräusche und Tontexturen, die sich außerhalb der sogenannten „sonischen Hierarchie“ des Erzählkinos – und damit außerhalb der üblichen filmwissenschaftlich diskutierten sonischen Signifikationssysteme – befinden („sonic hierarchy of classical cinema“, Birtwistle 2010, 57; vgl. auch Doane 1980; Levin 1984; Bordwell/Thompson 1985; Altman 1992). Zum anderen wird auch eine generelle, qualitative Erweiterung des Registers der Signifikation an sich notwendig, und zwar eine Erweiterung um Äußerungen, die auf die physikalischen, chemischen und mechanischen Dynamiken und Idiosynkrasien von Medienformaten, beziehungsweise von Aufzeichnungs- und Abspieltechnologien zurückzuführen und somit nicht unmittelbar durch menschliche Sprache entschlüsselbar sind (vgl. Birtwistle 2010, 85ff.). Anstatt das Andere oder Äußere zur

Repräsentation zu verkörpern, werden sonische Überschüsse, wie das Rauschen, das hohle Echo, das übersteuerte Dröhnen in „She-Devils on Wheels“, maßgeblich und aktiv mitverantwortlich dafür, wie der Film sein Thema – eine scheinbar simplifizierende Annäherung an (frauen-)emanzipatorisches Empowerment – repräsentiert.

[19] Betrachtet man filmische Repräsentation als Prozess, der auch von agentiellen Äußerungen materiell exzessiver sonischer Anteile getragen wird, fällt als erstes auf, dass der ‚haptische‘ Ton für eine Trübung oder Verschleierung der im Narrativ dargebotenen heteronormativen Logiken des Films sorgt. Der schmutzige Sound liegt wie Dunst über sprachlich-semiotisch sinngebenden Anteilen wie Dialog, Soundeffekten und Musik, was dafür sorgt, dass die vermeintliche ‚Botschaft‘ der Regie (‚Frauen, die sich emanzipieren wollen, sind schlimmer als die schlimmsten Männer‘) nicht ungefiltert zur Zuseher_in und -hörer_in durchdringt. Dies wird besonders in jenen Szenen deutlich, in denen seitens der filmischen Erzählinstanz der Versuch unternommen wird, die einzelnen Man Eaters über Dialog individuell zu charakterisieren: zum Beispiel während einer Prügelei der Frauen mit einer verfeindeten Bande männlicher Drag-Racer [44:30-48:49] oder im Zuge einer gemeinschaftlichen Sexparty, für die sich die (männlichen) Groupies der Gang in einer ‚stud line‘ aufreihen und mit ihren körperlichen Reizen um die Gunst der Gangmitglieder konkurrieren müssen, die sie, entsprechend der Logik der Teamwahl in der Turnstunde (‚best goes first‘), einzeln und nacheinander auswählen [55:10-57:12]. Auf der Bildebene positionieren beide Szenen anfangs Queen, die Anführerin der Man Eaters, zentral in der Mitte des Frames, mit einer Kamera, die ihren Bewegungen durch den Raum folgt und sie so als Hauptperson markiert. Beginnt diese Hauptperson allerdings zu sprechen, scheint sich ihre Beherrschung der Szene aufzulösen: Ihre Worte bleiben nahezu unverständlich; sie gehen in einer Fülle von auktorial ungewollten sonischen Verschmutzungen unter. In der Prügelszene verliert sich die Bedeutung von Queens Worten vor allem im Fauchen der Oxide des Magnetbandes, mit dem sie aufgezeichnet wurden, im Prasseln, das durch die Übersetzung von Magnetton auf eine optische Tonspur entsteht, sowie in den Ausfällen und Verzerrungen, die auf Schäden am Trägermaterial (z.B. Kratzer und Überdehnung des Filmstreifens) zurückzuführen sind, das heißt, in jener Art von Schmutz, die Andy Birtwistle als „ground and system noise“ bezeichnet (Birtwistle 2010, 97ff.). In der Sexparty-Szene verwäscht sich die Sprache der Protagonistin vor allem in dem hart prellenden Echo, das durch die direkte, synchrone Aufnahme⁸ des Dialogs zur Szene mit einem einzigen Mikrofon in einem spärlich eingerichteten Studio mit vielen glatten, reflektierenden Oberflächen verursacht

wurde, also Aufnahmeschmutz oder „rendering noise“ (Birtwistle 2010, 93ff.). Die notwendige Platzierung des einen Mikrofons außerhalb des sichtbaren Frames – weit weg von der Sprechenden – sorgt außerdem dafür, dass bisweilen das Flüstern und Füßescharren der in der ‚stud line‘ aufgereihten männlichen Nebendarsteller deutlicher zu vernehmen ist als Queens verbale Kommentare zu deren körperlicher Verfasstheit. Die ‚schlechte‘ Repräsentation des emanzipatorischen Projekts im Narrativ manifestiert sich also auch auf materieller Ebene in ‚schlechter‘ Tonqualität.

[20] Barads Bild des „cutting together-apart“ erlaubt es, diese Trübungen als im Film angelegte und mit anderen filmsprachlichen Komponenten agentiell verstrickte Dimension zu erkennen. Aus diesem Blickwinkel kommen sie demnach nicht störend von außen, sondern formen die Repräsentation der ungewöhnlichen Protagonistinnen dieses Films wesentlich mit. Als konstitutive ästhetische Komponente der dem Film eigenen Repräsentation ziehen die verschiedenen Schichten von sonischem Schmutz eine Bedeutungsebene ein, die sich aus der Analyse der auktorialen Erzählung alleine nicht in derselben Form ergeben kann. Wie oben ausgeführt lassen Narrativ und Charakterisierung des Films darauf schließen, dass die Ermächtigung weiblicher Protagonistinnen immer nur innerhalb des Zwei-Geschlechter-Systems stattfinden könne: Emanzipation, verraten Bild und Dialoge, sei ein Ringen um eine souveräne Subjektposition, die sich nur durch die Vernichtung eines (binär gegensätzlich vergeschlechtlichten) Gegners realisieren ließe, der die begehrte Subjektposition bereits inne hat. Die materiell exzessiven Äußerungen der Tonspur überlagern diese narrative Setzung. Alle Filmfiguren, die auf einer herkömmlichen filmsprachlichen Ebene (wie z.B. durch Kameraeinstellung) als Subjekte vorgeschlagen werden, bleiben auf der sonisch exzessiven Ebene bemerkenswert opak: ihnen wird eine grundlegende Qualität verwehrt, die ein souveränes Subjekt normalerweise auszeichnet, nämlich die Beherrschung einer verständlichen Sprache. Als agentieller Bestandteil, der die Filmwahrnehmung mit formt, ‚beeinträchtigt‘ dabei der sonische Schmutz die Subjektwerdung nicht von außen, sondern ist Teil ihrer Konstituierung. Dieser Schmutz ist kein Schleier, der ein darunter liegendes, potentiell souveränes, sprechendes Subjekt nur verdeckt und somit eigentlich zu seiner Freilegung einlädt. Die Unverständlichkeit produziert das filmische Subjekt vielmehr mit, ‚macht‘ es sozusagen, (macht es aus, bringt es hervor). Die agentielle Intervention des ‚haptischen‘ Filmtons destabilisiert damit die im Narrativ vermittelte Vorstellung, dass die Souveränität des Subjekts den einzigen (oder wichtigsten) Fokalisationspunkt von (weiblicher) Emanzipation darstellen könne.

[21] Repräsentationspolitisch ist dies von Bedeutung, da Souveränität eine herrschaftswirksame Schöpfung der bürgerlichen Moderne ist, die sehr intim mit normativen, westlichen Vorstellungen von Emanzipation und dem Erstreiten von Rechten verwoben ist. Als philosophisches Produkt, mit dessen Hilfe (staats-)bürgerliche Subjekte rassistische, sexistische und koloniale Ermächtigung zu rechtfertigen suchen, produziert die Idee der Souveränität gewaltvolle Ausschlüsse mit. Ein souveränes Subjekt kann sich nur intelligibel äußern, wenn es sich gleichzeitig von seinem entmachteten Gegenüber, dem unverständlichen Anderen (wahlweise: dem Wilden, Natürlichen, Inhumanen, Kranken etc.) abgrenzt (vgl. Meißner 2013). Im Narrativ von „She-Devils on Wheels“ stellt dieses zentrale Problem von Repräsentationen, die sich innerhalb der Logik herrschender Verhältnisse bewegen, eine Leerstelle dar. Die Protagonistinnen sind ausschließlich als Weiß und hauptsächlich als heterosexuell markiert und nur an der Ermächtigung der zu ihrer streng von der weiteren Gesellschaft abgegrenzten sozialen Mikrostruktur Zugehörigen interessiert. Die Überschreibung dieser filmsprachlichen Inszenierung mit unverständlichen, Intelligibilität verweigernden Geräushtexturen könnte somit auch so verstanden werden, dass die Ausschlüsse, die eine so eindimensionale Darstellung von Emanzipation verschweigt, auf der Ebene des Tons zumindest in Erinnerung gerufen werden.

[22] Mit Judith (Jack) Halberstam gedacht eröffnet der Film hier die Möglichkeit einer umfassenderen Kritik an den strukturellen Bedingungen von filmischer Repräsentation aus der Perspektive einer „queeren Negativität“ („queer negativity“, Halberstam 2011, 123ff). Halberstam beschreibt queere Negativität als eine politische Strategie, mit der Akteur_innen sich der Affizierung durch gewaltsame Signifikationsysteme widersetzen, indem sie sich unverständlich, unsinnig oder opak machen. Der Preis der Anerkennung im Rahmen der herrschenden Logik, nämlich die Teilhabe an den Grenzziehungen, die immer andere Andere als nicht repräsentabel zurücklassen werden, erscheint diesen Akteur_innen zu hoch. Diese Strategie sucht deshalb nicht nach einem kohärenten „feministischen Subjekt“ („feminist subject“, Halberstam 2011, 126), sondern produziert „only subjects who cannot speak, who refuse to speak; subjects who unravel, who refuse to cohere; subjects who refuse ‚being‘ where being has already been defined in terms of a self-activating, self-knowing, liberal subject“ (Halberstam 2011, 126). Wie oben ausgeführt, agieren die die Verständlichkeit von Figuren und Text durchkreuzenden materiellen Texturen in „She-Devils“ weitgehend unabhängig von Skript, Schnitt und Regie. Sie destabilisieren somit die Souveränität sprechender (beziehungsweise: sich der Filmsprache bedienender) Subjekte nicht nur vor, sondern

auch hinter der Kamera. Dies lässt eine durchaus dystopische, queere Lesart zu: Dieser Film zielt nicht auf anerkennende Repräsentation seiner (heteronormativ orientierten) weiblichen Figuren, sondern stellt zur Debatte, ob alternative, ermächtigende Darstellungsformen nicht eher nach der Aufgabe der Idee des souveränen Subjekts an sich – zumindest in seiner modernen bürgerlichen Lesart – verlangen würden. Da die oben beschriebenen materiellen Äußerungen diese Fallstricke der Repräsentation in dem Apparatus immanenten „ground and system noise“, also eigenlogisch artikulieren, lässt sich die queere Negativität des Films auch auf der Ebene des Apparativen deuten. Eine mögliche Lesart: Der kinematografische Apparat stellt sich selbst als eine materiell-diskursive Anordnung dar, die weder im repräsentationalistischen Sinn spiegeln (d.h. akkurat wiedergeben) noch im optimistischen Sinn ‚positive‘ Bilder generieren kann, die gleichzeitig verständlich und herrschaftskritisch wären.

Film und Barad, Reprise: Ein Plädoyer für das Hinhören

[23] Eine Öffnung der Analyse in Richtung agentieller Materialitäten erscheint gerade für das Exploitationkino als methodologischer Gewinn. Wie für „She-Devils on Wheels“ exemplarisch ausgeführt, speist sich das Charakteristische an diesem Genre aus dem Ineinanderwirken von sensationalistischen, extrem flach gehaltenen Inhalten und der übertriebenen Sicht-, Hör- und Spürbarkeit der materiellen Dynamiken filmischer Ton- und Bildarbeit. Wirft man einen Blick auf Fankulturen – die ‚empirische Welt‘, wenn man so möchte, – wird deutlich, dass das Attraktive und Faszinierende am Exploitationkino nicht über eine dieser Ebenen allein, sondern immer nur über ihre Verschränkung, ihr Zusammenwirken, ihre – mit Barad gesprochen – ‚agentielle Verstrickung‘ erklärt werden kann (vgl. Hofer 2017, in Druck). Die Rezeptionslust an Exploitationfilmen der 1960er Jahre liegt oft genau in der Spannung, die sich aus der Gleichzeitigkeit von spröder Formelhaftigkeit auf inhaltlicher und wuchernder Vielheit auf materieller Ebene ergibt. Dies wird besonders dann spürbar, wenn spätere, viel deutlicher queer oder feministisch (selbst-)definierte Künstler_innen in eigenen Arbeiten auf Filme wie „She-Devils on Wheels“ Bezug nehmen, dabei neben skandalös flachen Charakterisierungen immer auch materielle Überschüsse zitieren, übernehmen, umarbeiten, aneignen und diese damit für ihre Deutung des Genres bedeutsam machen. Ich denke hier zum Beispiel an John Waters, dessen in den 1970er Jahren produzierte, stark von Herschell Gordon Lewis inspirierte Filme wie „Pink Flamingos“ (USA 1972) oder „Female Trouble“ (1974) genau auf die Exploitation-

typische Spannung von semiotischer Verflachung, materiellem Exzess und queerer Negativität bauen (vgl. Waters 1981, 202; Nunes 2015, Absätze 2, 23.). In meiner Einschätzung ziehen auch Waters-Figuren wie Divine/Babs Johnson ihre Sprengkraft daraus, dass sie primär aus der Nähe zu einem solchen Spalt oder Schnitt entstehen können. Eine filmwissenschaftliche Beschäftigung mit Exploitation- und Trash-Film, die das Genre und seine Idiosynkrasien ernst nehmen möchte, kommt also um ein genaues Hinsehen und Hinhören auf Spalten, Schnitte und deren materielle Verfasstheit nicht umhin.

[24] Um zum Ende noch einmal zum Ausgangspunkt zurückzukehren: Barad und die Filmwissenschaft sind scheinbar schwer zusammenzudenken. Film und Kino stellen die Postulate des Posthumanen und der materiellen Agentialität, die in Barads Arbeiten einen prominenten Platz einnehmen, vor ein wesentliches Problem: Filme sind nun einmal kulturelle Produkte, deren Bedeutung sich wesentlich über deren menschlichen Gebrauch, über menschliches Denken und Fühlen erschließt. Wie ich in diesem Beitrag versucht habe darzulegen, sehe ich dennoch Potential in der Verschränkung von Barads *new materialism* und einer filmwissenschaftlichen Kritik der Repräsentation, vor allem für eine feministische Auseinandersetzung mit inhaltlich kontroversen Genres wie dem Exploitationkino und marginalisierten Dimensionen wie dem Filmtou. Repräsentation als „agentiellen Schnitt“ zu begreifen, bedeutet zu fragen, was als filmisch gelten kann und wo kinematographisches Erfahren zu verorten ist. Wenn die ‚haptischen‘ Qualitäten von Filmen wie „She-Devils on Wheels“ mit semiotischen Ansätzen schwer fassbar sind, dann macht ein analytischer Fokus auf genau jene Qualitäten auch sichtbar, welche „agentiellen Schnitte“, welche produktiven Trennlinien Filmproduktion und -rezeption vollziehen, um sinnlose von sinntragenden Komponenten des filmischen Gefüges zu unterscheiden. Eine Beschäftigung mit diesen Trennlinien schärft einerseits den Blick für Kontinuitäten, die in Barads Rhetorik des Neuen oft verloren scheinen: Wie deutlich geworden ist, gibt es sehr wohl filmwissenschaftliche Ansätze, die das Verhältnis von Materialität und Bedeutung (unabhängig vom Vokabular eines *new materialism*) thematisieren. Andererseits mögen Barads Provokationen aber als willkommene Erinnerung dienen, dass auch diese Ansätze Materialität oft als ein Äußeres zum Film, besonders zum filmischen Narrativ, denken. Barads Reformulierungen können ermutigen, diese Prozesse als Verhandlungen von Differenzen in den Blick zu nehmen, die innerhalb der Begegnung von Zuseher/hörer_in, Material, und Narrativ angelegt sind („marking differences from within and as part of an entangled state“, Barad 2007, 89). Dies macht ihren Ansatz offener und anschlussfähiger, als ihre Rhetorik vermuten lässt.

Endnoten

- 1 Dieser Artikel wurde ermöglicht durch Projektmittel des FWF im Rahmen des Projekts „A Matter of Historicity – Material Practices in Audiovisual Art“ (Austrian Science Fund (FWF): P 27877-G26, <https://amatterofhistoricity.net>).
- 2 Alle Übersetzungen aus dem Englischen: die Autorin.
- 3 Dies wird zum Beispiel in Edward Branigans (2015) einführendem Kapitel zur jüngsten „Routledge Encyclopedia of Film Theory“ deutlich.
- 4 Auf diese Andeutungen einzugehen ist wichtig, weil sie sehr wohl in konkreter (und bisweilen ähnlich undifferenziert) Form bei Autor_innen wiederkehren, die sich mit den Einsatzmöglichkeiten von *new-materialist*-Ansätzen im feministischen Schreiben über (audio-)visuelle Artefakte und deren Bedeutung beschäftigen: siehe zum Beispiel Bolt 2013.
- 5 Zum Status des Films in Lewis' Werk siehe meine Diskussion in Hofer 2015, Absatz 6.
- 6 Solch distanzierte Modi bezeichnet Marks als „optisch“ („optical“, Marks 2002, 5), was allerdings eine eher zufällige Parallele zu Barad darstellt: Marks bezieht sich auf eine Nomenklatur des Kunsthistorikers Alois Riegl.
- 7 Zu (hetero-)normativen Darstellungskonventionen von Pornografien auf Film bis in die 1980er Jahre siehe Williams 1999.
- 8 Ausführlich zur DIY/lo-fidelity Technik des direct sound recording siehe Altman 1985, 49.

Literaturverzeichnis

- Ahmed, Sara (2008): Imaginary Prohibitions. Some Preliminary Remarks on the Founding Gestures of the New Materialism. In: European Journal of Women's Studies 15 (1), 23-39.
- Altman, Rick (1992): General Introduction: Cinema as Event. In: Rick Altman (Hg.): Sound Theory, Sound Practice. London: Routledge, 1-31.
- Altman, Rick (1985): The Evolution of Sound Technology. In: Weis, Elizabeth/Belton, John (Hg.): Film Sound: Theory and Practice. New York: Columbia University Press, 44-53.
- Barad, Karen (2012): Intra-Active Entanglements. An Interview with Karen Barad by Malou Juelskjær and Nete Schwennsen. In: Kvinder, Køn & Forsking 1-2, 10-23.
- Barad, Karen (2007): Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham: Duke University Press.
- Birtwistle, Andy (2010): Cinesonica. Sounding Film and Video. Manchester: Manchester University Press.
- Bolt, Barbara (2013): Introduction. In: Barrett, Estelle/Bolt, Barbara (Hg.): Carnal Knowledge. Towards a Toward a „New Materialism“ through the Arts. London: i. b. Tauris, 1-13.
- 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, 181-199.

- Branigan, Edward (2015): Introduction (II). Concept and Theory. In: Branigan, Edward/Buckland, Warren (Hg.): *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. London: Routledge, xxi-xl.
- Cook, Pam (1976): Exploitation Films and Feminism. In: *Screen* 17 (2), 122-127. doi: 10.1093/screen/17.2.122.
- Despineux, Carla/Mund, Verena (Hg.) (2000): *Girls, Gangs, Guns. Zwischen Exploitation-Kino und Underground*. Marburg: Schüren Verlag.
- Doane, Mary Ann (1980): Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing. In: de Lauretis, Teresa/Heat, Stephen (Hg.): *The Cinematic Apparatus*. London: Macmillan, 47-60.
- Halberstam, Judith (Jack) (2011): *The Queer Art of Failure*. Durham, NC: Duke University Press.
- 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, 143-155.
- Hofer, Kristina Pia (in Druck): Dirty Sound: The Camp Materialism of Blood Orgy of the Leather Girls. In: Bergmann, Franziska; Cleto, Fabio; Hotz-Davis, Ingrid; Vogt, Georg (Hg.): *The Dark Side of Camp. Queer Economies of Dust, Dirt and Patina*. London: Routledge.
- Hofer, Kristina Pia (2015): Exploitation Feminism: Trashiness, Lo-Fidelity and Utopia in *She Devils on Wheels* and *Blood Orgy of the Leather Girls*. In: *Transatlantica* 2. <http://transatlantica.revues.org/7928> (03.05.2017).
- Hofer, Kristina Pia (2014): Vom Begehren nach Materialität: Sonischer Dreck, Exploitationkino, feministische Theorie. In: *FKW Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 57, 28-40. <http://www.fkw-journal.de/index.php/fkw/article/view/1306> (03.05.2017).
- Levin, Tom (1984): The Acoustic Dimension. Notes on Cinema Sound. In: *Screen* 25 (3), 55-68. doi: 10.1093/screen/25.3.55.
- Lewis, Herschell Gordon (2015): E-Mails an die Autorin, 21. und 22.12.2015.
- Marks, Laura (2002): *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Marks, Laura (2000): *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, NC: Duke University Press.
- Meißner, Hanna (2013): Feministische Gesellschaftskritik als onto-epistemo-logisches Projekt. In: Bath, Corinna/Meißner, Hanna/Trinkaus, Stefan/Völker, Susanne (Hg.): *Geschlechter Interferenzen. Wissensformen – Subjektivierungsweisen – Materialisierungen*. Münster: LIT Verlag, 163-208.
- Nunes, Elise Pereira (2015): Sex, Gore and Provocation: the Influence of Exploitation in John Waters's Early Films. In: *Transatlantica* 2. <http://transatlantica.revues.org/7881> (03.05.2017).
- Schaffer, Johanna (2008): Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung. Bielefeld: transcript Verlag.
- Sconce, Jeffrey (1995): 'Trashing' the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style. In: *Screen* 36 (4), 371-393. doi: 10.1093/screen/36.4.371.

- Seier, Andrea (2014): Die Macht der Materie. What Else is New? In: Zeitschrift für Medienwissenschaften 11 (2), 186-191. <http://www.zfmedienwissenschaft.de/heft/text/die-macht-der-materie-what-else-new> (03.05.2017).
- Syder, Andrew (2002): Ripped from Today's Headlines: The Outlaw Biker Movie Cycle. In: Scope: An On-line Journal of Film Studies. Institute of Film Studies, Nottingham University, United Kingdom. <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2002/december-2002/syder.pdf> (03.05.2017).
- Thompson, Kristin (1986): The Concept of Cinematic Excess. In: Rosen, Philip (Hg.): Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader. New York: Columbia University Press, 130-142.
- Vale, V.; Juno, Andrea (1986): Incredibly Strange Films. San Francisco: Re/Search Publishing.
- Waters, John (1981): Shock Value. A Tasteful Books About Bad Taste. New York: Delta.
- Williams, Linda (1999): Hard Core. Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible. Second Edition. Berkeley, CA: University of California Press.
- Zalcock, Bev (1998): Renegade Sisters. Girl Gangs on Film. San Francisco: Creation Books.

Filmverzeichnis

- She-Devils on Wheels (USA 1968, R: Herschell Gordon Lewis)
- Female Trouble (USA 1974, R: John Waters)
- Iwan der Schreckliche (Sowjetunion 1944: R: Sergeij Eisenstein)
- Pink Flamingos (USA 1972, R: John Waters)