



Zwischen Kunst und Trash Paul Morrissey's Warhol-Trilogie FLESH/TRASH/HEAT

Christina Wintersteiger

Von den einen als Avantgarde, im Sinne der Warhol'schen (Film-)Kunst, von den anderen als Sexploitation oder Kommerzfilm gesehen, lassen sich anhand der von Andy Warhol produzierten Trilogie FLESH, TRASH und HEAT Spannungen zwischen den Polen 'Kunst' und 'Trash' des Phänomens Kultfilm ausmachen. Neben einem kurzen Versuch einer Definition des Kultfilms und der Spannungen zwischen Trash und Underground, unternimmt es der folgende Beitrag, unter Rekurs auf Begrifflichkeiten wie Camp und Sexploitation und TheoretikerInnen wie Susan Sontag, Pierre Bourdieu oder Steven Shaviro, die drei Filme zum einen auf ihre spezielle Ästhetik und ihren gesellschaftlichen und poetischen Inhalt hin analysieren, zum anderen sollen sie in den Kontext ihrer Entstehungszeit gestellt werden. Abschließend soll im Rahmen einer zusammenführenden Betrachtung der Filme und ihres (theoretischen)

*Zusammenspiels versucht werden, das Konzept des Kultfilms
eigens zu reflektieren.*

1. Annäherungen an das Konzept Kultfilm

Der Begriff "Kultfilm" ist ein sehr gebräuchlicher und nur sehr schwer zu definieren. Laut J. Hoberman und Jonathan Rosenbaum ist das Überschreiten von Grenzen und Tabus wichtig, ein Kultfilm gilt als "social metaphor", die einen Blick auf etwas Neues, Gewagtes ermöglicht.[1] Aus der psychoanalytischen Sicht sprechen Kultfilme, vor allem Exploitation und Midnight Movies ein gewisses Bedürfnis, ein Verlangen oder gar eine Angst (um nicht zu sagen Ur-Angst) in uns an.[2] Sie zeichnen sich durch einen starken gegenkulturellen Zug aus, ästhetisch markiert durch "outrageously weird and explicit imagery"[3], und sprechen ein ganz spezifisches Publikum an, welchem sie ein sehr spezielles Vergnügen bereiten.[4] Wichtig bei dieser speziellen Rezeption ist der quasi-religiöse Kontext, der durch häufige Wiederholungen, die Verschränkung von gewissen Szenen mit Zuschaueraktivitäten, oder ein erforderliches Vorwissen der Zuschauer, beziehungsweise durch die starke Gruppenbildung und -identität entsteht. (Kult)filme, beziehungsweise Kulte im populärkulturellen Bereich werden häufig als eine Art Ersatzreligion, oder gar als die Religionsform unserer Zeit gesehen:[5]

"Night people, we are audiences desperately and comically locked in our shared singularity, freed from a burden of truth or authenticity, and performing ourselves again and again in order to give a certain cultural significance not to images but to ourselves."[6]

Auch Umberto Eco hat darauf hingewiesen, dass ein Kultfilm dadurch zum Kult wird, dass er sich abhebt, teils zu weit geht, "organic imperfections" aufweist, und oft eine Unsicherheit mit sich bringt, ein Stocken des Zuschauers zwischen Lachen und Ekel, zwischen Schönheit und Abgestoßen-Werden. Man muss das Werk erst zerlegen, um es mit seiner Lesart, seinen Assoziationen und emotionalen und intertextuellen Verbindungen wieder zusammensetzen, wodurch es für einen selbst

Kultstatus erlangt.[7] Wenn es nun vielen RezipientInnen so geht, formen sich, nach Mathijs und Sexton, "affective communities", eine Kollektivität entsteht, bedingt durch das phänomenologische Filmerlebnis, den Rezeptionskontext, den symbolischen Wert ("surplus experience") und das Erleben einer "bad experience", die durch komplexe Prozesse aufgewertet wird.[8]

Der Punkt der "bad experience" spricht einen ästhetischen (und moralischen) Faktor an: Kultfilmen (im Sinne von Exploitation) wird schlechte Qualität und abstoßender Inhalt zugeschrieben, womit er oft als Trash bewertet und auch als solcher gefeiert wird. Nach Bourdieu wird der kulturelle Konsum und Geschmack bestimmt von der sozialen "Klasse" des Rezipienten, die Verehrung eines trashigen Kultfilms ist oftmals gebunden an gewisse Stigmatisierungen: "Taste classifies, and it classifies the classifier."[9] Kultfans rühmen sich, sich mit ihrem Geschmack oppositionell und gegenkulturell zu positionieren, jedoch, wie Mark Jancovich schreibt, trägt gerade diese oppositionelle Haltung des Kultfans zu einer Stärkung des bourgeoisen Geschmacks, sowie des Mainstream-Markts bei.[10] Nicht nur werden im Trashfilm zutiefst bürgerliche Werte wiedergegeben und somit stabilisiert, ebenso geschieht es mit maskulinen Machtstrukturen.

Wie sowohl Sexton/Mathijs als auch Joanne Hollows aufzeigen,[11] ist der Kult als solcher maskulin konstruiert, wenn nicht sogar misogyn. Erst in der Umbruchszeit der 60er und 70er Jahre beginnt die uns heute bekannte Assoziation von Kultfilm mit Gender- und queeren Thematiken. [12] Durch das Konzept des Camp wurde ein neuer Blick auf Kult und Trash möglich: Während anfangs die Betonung auf dem heterosexuellen Mann lag, fungierte die Bewegung der Midnight Movies in den 60ern dennoch als ein Ort für eine "expression of community building", das als Baustein des Fundaments für die Gay Liberation gilt und im folgenden auch immer mehr zu einem Ort der "gender performativity" und des Austestens sexueller Grenzen wurde.[13]

In den hier besprochenen Filmen von Paul Morrissey aus der Warhol Factory gibt es reichlich Anschauungsmaterial von Drag-Performances.

Die damit oft einhergehende Ästhetik des Prunks, des Glitter und Glamours, trifft sich wieder mit dem Konzept des Camp, welches die Betonung auf Oberfläche und Künstlichkeit legt, jedoch tiefer geht und in seiner "wild(e) indifference"[14] mit dem Finger auf gesellschaftliche Wandlungsprozesse zeigt. Hierbei ist es schwierig, einen Unterschied zwischen Underground-Filmen, welche mittlerweile als Kunst gelten (zum Beispiel Kenneth Anger oder Jack Smith) und trashigen Kultfilmen auszumachen: "Underground movies – the very term was redolent of danger, secrecy, subversion, resistance, liberation; not to mention perversity, alienation, even madness." [15] Allein an den letzten Begriffen lässt sich sehen, dass das Konzept Underground, als Begriff von dem Filmkritiker Jonas Mekas geprägt, nicht so leicht abzugrenzen ist. Beim Betrachten der Trilogie FLESH/TRASH/HEAT stellte sich mir vor allem die Frage "Was ist das, Trash oder Kunst?". Zu erläutern bleiben hier die den Filmen eigene Ästhetik, sowie ihr Entstehungs- und Rezeptionzusammenhang, um eventuell diese Spannungen zwischen den Begriffen des Underground und des Trash besser zu verstehen. Die 60er und 70er Jahre waren eine Zeit des gesellschaftlichen Umbruchs, hatten einen speziellen, heute oft zitierten Zeitgeist und brachten viele interessante Filme hervor. Die Factory des Andy Warhol, welcher eindeutig dem Underground in seiner Prägung als Kunst angehört, war sehr produktiv und die Filme des Regisseurs Paul Morrisseys werden heutzutage teilweise als "Stiefkinder" angesehen. Sie bewegen sich zwischen Kunst im Warhol'schen Sinne und Kommerz in Mainstream-Manier und werfen viele Fragen sowie Bezüge zu interessanten Aspekten des Kultfilms auf: Sexploitation, Trash, Camp, Queer, Underground.

2. Flesh/Trash/Heat

"Flesh, Trash, Heat [...] are chronicles of all the ills that flesh is heir to." [16]



Andy Warhol, Paul Morrissey und Tennessee Williams,
Quelle: Wikipedia

Über Paul Morrissey, 1938 in Manhattan in einer streng katholischen Familie geboren, scheiden sich die Geister. Die einen meinen, er sei "America's most undervalued and least shown major director",^[17] die anderen sehen ihn als Verräter an der Kunst Andy Warhols. Er wurde kritisiert, den berühmten Namen des Produzenten Andy Warhols auszunützen, um kommerziellen Erfolg zu erzielen, ein obszönes Ziel in der filmischen Avantgarde der 60er. Einige Stimmen allerdings meinen, dass Morrissey auch bei anderen, offiziell als Warhol-Filme geltenden Werken wie MY HUSTLER (1965) Regie geführt habe.^[18] Was die Trilogie FLESH (1968), TRASH (1970) HEAT (1972) betrifft, ist klar, dass Morrissey der Regisseur war und in voller Kontrolle über die Filme, und Warhol hingegen fungierte nur als Produzent und, natürlich, als bekannte Marke. Stilistisch gibt es sowohl Ähnlichkeiten als auch deutliche Unterschiede zwischen den beiden Filmemachern, in den Filmen beider finden sich

disjunktive Einstellungsübergänge, langandauernde stille Einstellungen ohne Handlung und teils auch die gleichen Darsteller, wie Joe Dallesandro. Auf der diegetischen Ebene hingegen zeigen Morrisseys Filme einen deutlichen Hang zu Narration, die Filme wollen eine Geschichte erzählen und Sinn machen, im Gegensatz zu vielen von Warhols Filmen, die man als Kunstwerke ohne explizite Narration bezeichnen kann. Anhand der drei Filme lässt sich hier auch eine Verlaufslinie beobachten: Während FLESH noch sehr Warhol-lastig ist und, obwohl er eine zusammenhängende Geschichte erzählt, dennoch recht unzusammenhängend, episodisch und ästhetisch den frühen Factoryfilmen ähnlich ist, ist der letzte Teil, HEAT, eher dem kommerziellen Mainstream-Film zuzuordnen.

Nicht umsonst wurde Morrissey vorgeworfen, das "Logo" der Factory als Vehikel für Schauspieler, allen voran Dallesandro, der in allen drei Teilen die Hauptrolle spielt, zu gebrauchen.[19] Morrisseys Philosophie des Filmemachens bestand darin, eine Geschichte der Figuren zu inszenieren, er wollte Empathie erzeugen, Sympathie und Trauer, und er wollte die Ausgestoßenen der Gesellschaft zeigen – nicht ohne einen moralischen Unterton. Auch wenn man es nicht erwartet bei einem Klassiker der "wilden Sixties", einem Produkt von Warhols Silver Factory, aber Morrissey agierte als reaktionärer Konservativer, für den Drogenabhängige, Stricher und Prostituierte, Menschen, die in wilden Partnerschaften oder Kommunen lebten und, allen voran, Hippies zum Abschaum der Gesellschaft zählten. Seine detaillierten Beschreibungen und Darstellungen des Lebens der Ausgestoßenen der Gesellschaft sollten wohl auch zur Abschreckung dienen, wohingegen beim heutigen Betrachten oftmals ein fast schon übertriebener Exhibitionismus und beinahe pornografische Szenen auffallen, deren Zweck man nicht in Aufklärung und Abschreckung, sondern in sexueller Erregung und einer Huldigung des nackten Körpers sehen muss. In seiner unbeteiligten Art Regie zu führen ("noninterventionist aesthetic"),[20] die er selbst als "uncinematic" und extrem dialoglastig bezeichnete,[21] zeigt er "both the histrionic and the inarticulate"[22]: Drogenabhängige, Stricher, Drag Queens. Kathy Acker weist ihm hierfür einen politischen Stellenwert zu:

"[His films] made the art world, then the United States generally, accept, even admire those whom they had formerly condemned: drag queens, strippers, young homeless kids, not hippy pot smokers, but actual heroin addicts and welfare victims." [23]

Morrissey verabscheute den Zeitgeist der 60er Jahre mit seiner Freiheit, dem Modebewusstsein und der minimalistischen Kunst ... Er hatte es schwer in der damaligen Filmbranche:

"His views make him unique among American independent filmmakers: he is a reactionary conservative. Aesthetically, his roots in Warhol's minimalism excluded him from both the commercial and the art-house mainstreams. Yet his faith in character, narrative and the discriminating deployment of the cinematic apparatus also barred him from the avantgarde." [24]

"The Puritan in the Flesh Factory", wie ihn sein Biograf Maurice Yacowar nennt, [25] liefert so ein recht widersprüchliches Bild von sich selbst und seinem Werk, sein didaktischer Anspruch, sein religiöser und moralischer Glaube stehen im starken Kontrast zu seiner Faszination für Nacktheit, Schimpfworte, fleischliche Gelüste und Abnormitäten, ein Überschreiten der Grenzen des guten Geschmacks. [26] Doch ob seine Filme aus kommerziellen Gründen Exploitation waren, oder, wenn man Yacowar glauben will, einem zutiefst menschlichen und humanistischem Antrieb entspringen ("Morrissey by reflex embraces the sinner even as he condemns the sin." [27]); die Filme sind und bleiben eine Herausforderung für den Zuschauer, in ästhetischer und moralischer Hinsicht, und werfen viele Fragen auf. Einigen davon möchte ich hier nachgehen.

3. Flesh

"There are more dangling penises in this trilogy than you can shake a stick at." [28]



FLESH, Regie: Paul Morrissey, USA: Andy Warhol's Factory Film 1968

Der erste Teil der Trilogie erzählt episodenhaft von dem schönen Stricher Joe (Dallesandro), welcher seinen Körper verkauft, um Geld für die Abtreibung der Geliebten seiner Freundin heranzuschaffen, und zeigt seine Begegnungen mit Freiern, seiner Freundin und "Kollegen". Auffällig ist die absolute Dialoglastigkeit des Films, welche Morrisseys Anspruch an das Filmemachen erfüllt: "I like nonstop dialogue. I seldom show anybody just doing something. I want people always talking." [29] Dabei haben die Unterhaltungen kaum nennenswerten Inhalt, es geht um Zwischenmenschliches, Alltägliches, um flüchtigen Small Talk und sie dienen dazu, ein wenig das Lebensgefühl, teils auch die Lebensmüdigkeit der Protagonisten zu zeigen. Für Morrissey sollen die "Stars" das Zentrum eines Films bilden und nicht bloß den Blick des Regisseurs wiedergeben. Dieser soll lediglich die Kamera daraufhalten und die Leute sie selbst sein lassen. [30] Hierin überschneidet sich Morrisseys Filmästhetik sehr mit der Philosophie Andy Warhols, wobei schon im ersten Teil klar wird, dass

Morrisseys Fokus sehr wohl auf dem Entstehen einer Story liegt: "[...] Flesh is constructed, plotted, and executed with a definite calculation to keep one interested in it. [...] But a Warhol film never gives you an impression that it wants to make itself interesting." [31]

Im Laufe der Trilogie wird Morrisseys eher kommerziell ausgerichtetes Verständnis von Film zunehmend Einfluss auf die Ästhetik der Filme nehmen. In FLESH erinnert die Ästhetik sehr an jene von Warhols Factory-Filmen, das Bild ist grobkörnig, teils unscharf und verwackelt, der Ton unklar und manchmal kaum hörbar, lange stille Shots zeigen Joe zum Beispiel beim Schlafen, wie in der bekannten Eingangssequenz, welche gleichzeitig als Zitat auf Warhols SLEEP (1963) fungiert. Laut J. J. Murphy konventionalisiert Morrissey ästhetische Merkmale und Macharten von Warhols Filmen, mit dem unerfreulichen Ergebnis, dass seinen Filmen das gewisse Etwas, die Möglichkeit einer unerwarteten Wendung, welche Warhols Filmkunst ausmache, fehle. [32] Der Film begnügt sich nicht mit sexuellen Anspielungen oder einer verschönten Darstellungsweise der unteren Schicht im New York der 60er, er zeigt alles unverblümt und, vor allem was Dallesandros nackten Körper angeht, sehr explizit. Die Mängelästhetik des Bildes, einschlägigen Underground- und Avantgarde-Filmen entsprechend, spiegelt hier den dargestellten Inhalt wider und trägt gleichzeitig den moralischen Anspruch des Regisseurs in sich: Trotz Morrisseys offensichtlicher Lust an Fleischschau und "body worship", vertrat er starke moralische Ansichten, verabscheute Drogenabhängige und Menschen am Rande (oder gar außerhalb) der Gesellschaft, wobei er eine sehr starke Faszination für eben diese Menschen zeigt. Der männliche Körper als Objekt, der einsilbige, schöne Joe Dallesandro, den man trotz seines Lotterlebens bewundern muss: "Flesh is structured very much like a porn movie in the sense that the narrative becomes a very thin excuse to create situations that will serve to display Dallesandros naked body." [33] Nach Steven Shaviro, der Warhols Filme (zu welchen er die Trilogie zählt) als "konzeptuelle Pornographie" [34] begreift, ist es gerade die emotionale Abwesenheit, "that strange internal distance, that remoteness from oneself" [35] des entblößten Protagonisten, die die Faszination des Filmes ausmacht. Wie pornografische Filme generell,

schlachtet FLESH den Exhibitionismus der Akteure aus und weist auf die Kommerzialisierung des Menschen, auf Prozesse von Macht und Sexualität in der Gesellschaft hin.[36] Es geht in der Trilogie darum, wie man(n) sein Fleisch, flesh, bewohnt: Ob als Hustler, der "nur Körper" ist, oder als Transvestit ("builds a life upon denial of his anatomical reality"). [37] In seiner expliziten Darstellungsweise trägt FLESH einerseits zur sexuellen Revolution seiner Zeit bei und gliedert sich ein in das Erforschen, Ausstellen und Transzendieren des eigenen Körpers, andererseits wird er durch seine Schmutzdeligkeit und die Tatsache, dass der Plot als "Ausrede" für das Zeigen sexueller Handlungen fungiert, leicht in die Schublade mit der Aufschrift "Sexploitation" gesteckt und so mit dem Attribut "low-brow" belegt.[38]

Wenn man, wie Sven Lewandowski, Pornographie als "Selbstbeschreibung des Sexualitätssystems der modernen Gesellschaft"[39] sieht, in welcher sexuelle Normen und Begehrensstrukturen ausgehandelt werden und die somit als "ein Medium der Selbstverständigung und Selbstinszenierung sexualmoralischer Milieus" fungiert,[40] sagt FLESH viel über die 60er Jahre aus, in denen nicht nur sexuelle Freizügigkeit neu verhandelt wurde, sondern auch sexuelle Vorlieben (Joe ist bisexuell) und Identitäten. Im Sinne einer Laura Mulvey'schen Filmkritik ist hier der (männliche) "Superstar" das den Blicken ausgesetzte Opfer eines Begehrens, das nicht aufgeht:

"This is an eros that sexualizes and theatricalizes need so completely that desire seems to drown it. The result can be the familiar but still bizarre paradox: a completely sexualized personality unable to say anything at all about what it wants. In Warhol's world, this is the eros of the hustler, the transvestite, the superstar. Animated by adoration and indifference, desirability confused as desire, glamour confounded with self-hatred, this eros makes people jump out of seventeenth-story windows or swallow thirty Nembutals. Its pathos is the necrophilia and impotence of the star and sex idol, to which the Warhol ambience is so deeply addicted." [41]

Man kann FLESH als eine Gesellschaftskritik, pro oder contra den Zeitgeist der 60er Jahre, sehen oder ihn, wie abschließend Steven Shaviro, als ein

Spektakel in sich selbst, in dessen Rezeption man wie bei Midnight Movies aufgehen kann: "Warhol's films lure us towards a ridiculous, drugged-out, nonjudgmental, noncritical point: one at which the elucidations of the intellectual critic are even more ridiculous." [42] Denn, wie Warhol selbst die Menschen in seiner Factory beschrieben hat: "[...] we weren't intellectuals" [43] ... Sie waren Künstler, Freigeiste, oder – zumindest einer von ihnen – radikale Konservative.

4. Trash

"Just because people throw it out and don't have any use for it, doesn't mean it's garbage." [44]



TRASH, Regie: Paul Morrissey, USA: Andy Warhol's Factory Film 1970

In dem, meiner Meinung nach, interessantesten Teil der Trilogie, streift der drogenabhängige Joe (wieder Dallesandro) durch New York und kämpft mit seiner akuten Impotenz, die vor allem seiner Freundin, dem

Transvestiten Holly (verkörpert von Holly Woodlawn, einem Warhol-Superstar) zu schaffen macht. Die beiden leben in Armut und der Film lässt einen auch durch seine ästhetische Beschaffenheit die Heruntergekommenheit des Milieus spüren. Die Rezeption wird sogar körperlich unangenehm, wenn man in einer sehr expliziten und sehr langen Einstellung verfolgen kann, wie Joe sich einen Schuss Heroin setzt. Morrissey wollte mit diesem eigentlich schockierenden Sittenbild der Romantisierung von Drogen in anderen zeitgenössischen Produktionen entgegenwirken und sich damit gegen die Hippiekultur aussprechen: Joe sollte als Aussätziger im heruntergekommenen East Village abschrecken. [45] Jedoch wurde TRASH ganz anders rezipiert, und zwar als "chic comedy", die die dargestellte Subkultur eher feiert als kritisiert. [46] Wie auch bei FLESH scheint die episodenhafte Handlung hier als "Ausrede" für ausgiebige Sex/Nacktszenen und Shoot-Ups zu fungieren. In dem Film sind einige Merkmale des Sexploitation-Kinos besonders deutlich, wie zum Beispiel die unprofessionellen Schauspieler und ihre alltäglichen und imperfekten Körper (selbst der gut gebaute Dallesandro hat hier Pickel am Hintern), welche zu der besonderen auratischen Ausstrahlung von Kult- bzw. Trashfilmen beitragen. [47]

Steven Shaviro, der sich auf Walter Benjamins Konzept der Aura beruft, sieht das Trashige der Filme auch durch den Camp-Charakter, der TRASH unter anderem durch Holly Woodlawns Mitwirken anhaftet, verstärkt. [48] Wie auch das Kultkonzept greift Camp mit Vorliebe degradierte Objekte der kommerziellen Mainstreamkultur auf und wertet sie um bzw. auf. Holly in TRASH ist hierfür beinahe schon eine Referenz: Sie sammelt Müll, wertlose und kaputte Möbel, Spielsachen, Dinge, die andere Menschen nicht mehr wollten, denen Holly aber noch eine Chance geben möchte und damit ihren Freund Joe über alle Maßen nervt. Auch Andy Warhols Arbeitsweise wurde oft mit einem Arbeiten mit "leftovers" verglichen, dem Arbeiten mit ausgestoßenen, weggeworfenen Gegenständen (und Menschen), mit *Trash* im wörtlichsten Sinne. [49] Nach Daniel Kulle verbindet man mit Trash-Filmen eine Ästhetik des Scheiterns, eine Künstlichkeit der Filme und Charakteristika wortwörtlichen Mülls wie "Marginalität, Wertlosigkeit, Unreinheit, Vanitas, Liminalität oder

Hybridität"[50]. Diese "dienen der Rezeption als Grundlage für einen selbstreflexiven und auf die Absurdität, Kontingenz und Performativität alles Kulturellen bedachten ironischen Zugangs."[51] Die Ironie ist einer der Hauptfaktoren der Herangehensweise des Camp. Susan Sontag zeigt in ihrem berühmten Essay von 1964 "Notes on Camp"[52] auf, dass dieses höchst komplexe Konzept ein » objet de discourse impossible «[53] ist, da es auf eine semiotische Destabilisierung abzielt und somit jede Definition von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. Demnach wäre jeder Versuch, Camp einleuchtend zu beschreiben zwecklos, wenn es auch zahllose Versuche gibt.[54] Nach Jack Babuscio gibt es vier zentrale Merkmale des Camp: die bereits erwähnte Ironie, Ästhetizismus, Theatralität und Humor.[55] Die bereits angesprochene "trashy" Ästhetik des Films etabliert einen starken Bezug zum Underground Kino, und nimmt sich, trotz oder gerade aufgrund seiner qualitativen Mängel sehr ernst, der Humor zeigt sich in TRASH vor allem in den Dialogen durch trockene Bemerkungen Joes und sein unpassend anmutendes Unbeteiligtsein, vor allem in sexuellen Situationen. Was die Theatralität und Künstlichkeit betrifft, kommt vor allem die Thematik des Drag, in Form der Drag Queen Holly, in den Sinn und ihre Verkörperung der "logic of pure appearance, of selfhood as artifice, and of existence as an image solely for the camera and for others, to its most extreme and powerful – and perhaps also most subversive –point."[56] Holly Woodlawn ist in TRASH die starke Frau, deren Weiblichkeit Morrissey ohne Zögern akzeptiert: Hier ist Holly eine Frau, während der schöne Joe passiv und impotent ist und es nicht (einmal) schafft, seine Freundin sexuell zu befriedigen. Drag kann, auch wenn man beachtet, dass TRASH unter anderen Filmen eindeutig dazu beigetragen hat, die Komplexität und Hybridität sexueller Identitäten in den Fokus zu rücken, zur Ermächtigung beitragen. (Wobei man hier nicht auf Judith Butlers Kritik, Drag würde die repetitiven Strukturen von Gender stabilisieren, vergessen darf.[57])

Wie Drag, so wirkt auch Camp identitätsstiftend und gleichsam als "communal cement"[58], so wie die Rezeptionsweise der Midnight Movies, als welcher TRASH über mehrere Jahre hinweg Erfolg hatte.[59] In Sontags Essay stellt sie "Regeln" auf, die ein Kultobjekt, das sich *Camp*

nennen will, zu erfüllen hat. Einige dieser Regeln möchte ich hier im Hinblick auf den besprochenen Film herausgreifen: "8. Camp is a vision of the world in terms of style – but a particular kind of style. It is the love of the exaggerated, the 'off', of things-being-what-they-are-not. "[60] Morrisseys Ästhetik ist in diesem Sinne – möge sie auch nicht exzessiv oder überbordend sein – doch sehr selbstbewusst und eindeutig selbstreflexiv. Das von Sontag geforderte "Androgyne" und "Geschlechtslose"[61] wird in Form des Transvestiten Holly, sowie des eigentlich asexuellen Joe (und nicht zuletzt durch die mythische, beinahe schon geschlechtslose Figur des "Logos" Andy Warhol) zelebriert. In Morrisseys filmischem Ansatz, den Figuren den Film zu "geben" und sie zum Zentrum der Narration zu machen, trifft sich die Definition von Camp als "glorification of character".[62] In einer passenden Camp-Herangehensweise muss man TRASH sehr ironisch betrachten, vor allem wenn man bedenkt, dass der konservative Paul Morrissey, in seinem Anspruch, ein abschreckendes und warnendes Bild dieser Subkultur zu zeichnen, ein dem entgegenwirkendes "Lösungsmittel" auf seinen Film angewandt hat: Der Camp-Charakter von TRASH lädt den Zuschauer dazu ein, sich mitreißen und von den ProtagonistInnen faszinieren zu lassen, degradierten Objekten und Subjekten eine Chance zu geben und so, trotz der wahrlich abstoßenden Szenen mit Sex und Drogenkonsum, Spaß am Betrachten des Films zu haben.

5. Heat

"Degenerates are not such a great audience, but they're a step up from the art crowd; we would always rather play a sexploitation theatre than an art theatre."[63]



HEAT, Regie: Paul Morrissey, USA: Andy Warhol's Factory Film 1972.

Im letzten Teil der Trilogie, HEAT (1972), bewegt sich Morrissey noch näher an die Mainstream-Ästhetik heran, was die Kameraführung und Montage betrifft (u. a. mit *eye-line matches*), und auch die Thematik: Joe, ein ehemaliger Kinderstar ohne Engagement, beginnt eine Affäre mit der alternden Schauspielerin Sally, die am Ende beinahe fatal endet, als Sally versucht ihren Liebhaber zu erschießen. Wie die beiden Filme zuvor, so besteht auch dieser aus sexuell aufgeladenen Episoden und Begegnungen Joes mit mehr oder weniger seltsamen Gestalten. Der Film ist ebenso sehr dialoglastig, jedoch wirkt er insgesamt viel professioneller und an Hollywood angepasst. Nach dem Erfolg von FLESH, welcher als kommerzieller Umbruch in Warhols Filmschaffen bezeichnet wurde,[64] schienen sich Morrisseys Filme immer mehr am Markt und am Mainstream zu orientieren, eine Entwicklung, die in HEAT gipfelt. Das Thema des Films ist, neben der pathetischen Liebesgeschichte, der Mythos von Stardom und Celebrity, von der brüchigen Welt des

Hollywood-Glammers in Gestalt eines abgehalfterten Kinderstars: "His film is about the Hollywood types' eternal quest for a meal ticket." [65]

Allein schon mit diesem Plot schreibt sich HEAT ein in das Thema dieses Abschnitts: dem seltsamen Platz der Trilogie zwischen Underground und Mainstream, zwischen Kunst und Exploitation, zwischen Porno und Melodram. Wir haben bereits die Problematik der Kommerzialisierung ("commodification") als grundlegendes Thema in Morrisseys Filmen herausgearbeitet, auch im Hinblick auf die Filme als Vehikel für Joe Dallesandros Ruhm und Körper. Die Filme behandeln auf paradoxe Weise die Kommerzialisierung des menschlichen Körpers, indem sie den nackten Dallesandro entblößen und ausliefern, zeitigen jedoch gleichzeitig eine Kritik an eben jener gesellschaftlichen Tendenz. Die Geschichte dient hier als eine Art Ummantelung von Fleisch, "[...] in order thereby to capute, record, and display the sheer, stupid, inert presence of bodies." [66] Ein weiterer roter Faden der Trilogie sind die Referenzen auf die Familie und ihre Zerstörung, [67] ein wichtiger Aspekt für einen Kultfilm, der das bürgerliche Bild der einträchtigen Familie zu unterwandern versucht, aber – ähnlich wie Butlers Kritik an Drag – gleichzeitig zur Festigung eben jenes Konzepts beiträgt. J. J. Murphy sieht die Entwicklung der Trilogie von einer Imitation der Warhol'schen Filmästhetik hin zur konventionellen Narration als einen Betrug an Warhols Idealen, [68] auch von anderen wurde Morrissey in die kommerzielle Ecke gerückt, seinen Filmen wurde der Status eines Underground-Werks abgesprochen und der Stempel Midnight Movie/ Exploitation aufgedrückt. [69] Ein Stempel der, geht man nach dem Eingangszitat, doch im Sinne des Regisseurs gewesen sein dürfte, ein Regisseur, den Yacowar zum Beispiel nicht als Hollywood-affin sehen möchte, sondern als einen sehr unorthodoxen Filmmacher, dessen ungewöhnliche Narration keineswegs als kommerziell gelten kann und der sich mit seinen Filmen und ihren Geschichten explizit gegen die Vermarktungsmaschinerie stellt. [70] Doch, wie sich Jack Sargeant schon bei Warhols Film BLOW JOB (1964) fragte, was ist HEAT nun: "Do we watch it as avant-garde text, documentary or underground art film?" [71]

6. Midnight Movie, Sexploitation, Gesellschaftskritik oder Trash?

Dies ist die Frage, die mich hier beschäftigt, wobei man hier noch hinzufügen müsste: Vielleicht doch Midnight Movie, Sexploitation, Gesellschaftskritik oder Trash? Trash wird in der Opposition zu Kunst und High Culture gesehen und nach Kulle sind kultige Trashfilme dadurch irritierend, dass sie Grundprinzipien der Dramaturgie und der Ästhetik widersprechen, wie die mangelhafte Qualität von Morrisseys Filmmaterial oder die schrägen, seltsam distanzierenden, manchmal schlecht gespielten und oftmals wenig Sinn ergebenden Dialoge der Protagonisten, sowie die ungewöhnliche Aufteilung in mit Obszönitäten gefüllte Episoden.[72] Eine Zuweisung zu Trash steht in einem Spannungsverhältnis zwischen individuellem Geschmacksurteil und sozialen Konstruktionen,[73] wie es auch Bourdieu dargelegt hat: Man differenziert sich durch sein kulturelles Kapital und seine ökonomische Position von den anderen und die soziale "Klasse" gibt bestimmte – mit Hannah Arendt gesprochen – Geschmacksurteile vor, über die man sich definiert. Bei Arendt[74] kommt der Begriff "Geschmack" ganz wörtlich vom sinnlichen Eindruck des "Schmeckens", wobei der Ekel das Gegenteil von Schönheit bildet. Schlechter Geschmack wäre demnach, Gefallen an etwas Ekelhaftem, Obszönen zu finden ... Das klingt verdächtig nach Trash/Kultfilmen und nach der hier besprochenen Trilogie. Nach Michael J. Bowen fordern Exploitation-Filme ihr Publikum durch das Zeigen schockierender und obszöner Dinge heraus, während die Underground/Avant-garde Bewegung gleich die "visual experience" selbst hinterfragt. Beide jedoch stellen gängige kulturelle Konzepte und Gewohnheiten von Visualität vor eine Herausforderung: "Both avant-garde and exploitation cinemas, therefore, comment equally upon the cultural organisation of visibility, on the spectator's encoded experience of seeing." [75]

Juan Suárez sieht Underground jedoch als einen etwas groben Sammelbegriff und beschuldigt die (Film)kritiker mit eben jenen Neuerungen, die auf ästhetischer Ebene die gesellschaftlichen Umwälzungen zu spiegeln versuchten, überfordert gewesen zu sein und

deswegen fälschlicherweise versucht hatten, alles feinsäuberlich in verschiedene Schubladen zu stecken : modernistisch, high culture, kitsch ... "The underground cinema signaled the inadequacy of previous critical models for dealing with contemporary cultural developments." [76] Underground Cinema kombinierte künstlerische mit sexueller Transgression [77] und ließ dabei Lücken und Bruchstellen frei für die ironische Zugangsweise des Camp, die zugleich gruppenbildend und identitätsstärkend wirken kann. Meiner Meinung nach tragen Morrisseys Filme zu einem Bewusstsein für sexuelle Identität und den Zeitgeist bei, mit den Darstellungen von Drag Queens, Drogenabhängigen, Schwulen und Lesben, Strichern, von der Gesellschaft Ausgestoßenen ... Doch das alles, ohne diese bloßzustellen. Die Menschen in FLESH, TRASH und HEAT werden, trotz ihrer Distanziertheit, als Menschen gezeigt, mit oftmals pathetischen Gefühlen und Bedürfnissen, sie sind Kinder ihrer Zeit und sie schreiben Geschichten, wie sie nur ihre Zeit erzählen kann. Doch, nach Yacowar: "Where the underground's new poetic cinema exulted in abstraction and fantasies, Morrissey clung to his commitment to character" [78] und konnte somit nie so richtig zum Underground Cinema, oder zur Avantgarde eines Andy Warhol gehören, sein Interesse an Plot und an den Figuren war zu sehr Mainstream. Auch war Morrissey ein starker Gegner der Kultur der 60er Jahre mit ihrer Mode, der minimalistischen Kunst, "anything that seemed to abandon the moral rigor and formal accessibility of traditional art." [79]

7. Conclusio: Kult

Trotz dieser Nähe Morrisseys zum Mainstream und zur Massenkultur, beides wichtige Aspekte, die in das Konzept des Kultfilms einfließen, haftet seiner Trilogie ein gewisser Kultstatus an. So wie Andy Warhols Besessenheit von Stars und dem Prinzip des Glamour, so ist umgekehrt Kultismus ein avantgardistisches Phänomen, das sich mit (Abfall)Produkten der Massenkultur beschäftigt. FLESH, TRASH und HEAT, die aufgrund ihres seltsamen Platzes zwischen Underground (Nähe zu Warhol, Ästhetik v. a. der ersten beiden Filme, provokante und

grenzwärtige Themen, drag/queer content, Camp-Zugang) und Mainstream (Morrisseys kommerzielles Interesse, HEATs Hollywood-Charakter, Exploitation des Star-Prinzips in Form von Joe Dallesandro und Warhol) genug Raum lassen für eine ironische und inquisitive Rezeption, die einem bei der Findung der eigenen Identität oder Gruppenzugehörigkeit sogar helfen kann, die mal campy ausfällt oder trashy, die man mit einem Achselzucken abtun kann oder mit einem angewiderten Gesicht ... Die Filme dieser Trilogie können alle Emotionen hervorrufen, die es für die Ernennung zum Kultfilm braucht. Ein Kultfilm spielt mit den Zuschauererwartungen, er lässt sie zweifeln, ob ihr Lachen angebracht ist, konfrontiert sie damit, dass sie es genießen, sich von Ekel und Obszönitäten, von heruntergekommenen Gestalten, faszinieren und belustigen zu lassen, auch schließen sie stets eine eindeutige Interpretation des Gesehenen aus. Nach Kulle bezeichnet trashy Merkmale, "die in einem bestimmten hegemonialen Wertesystem als minderwertig charakterisiert werden", und an denen sich "jedoch Brüche, Inkohärenzen und zentrifugale Kräfte formieren, an welchen sich eine ironische Trashrezeption entzünden kann." [80] Die hier besprochene Trilogie ist voll von Brüchen und Unsicherheiten: Zeichnet uns Morrissey nun – wie von ihm intendiert – ein abschreckendes Bild der Gegen/Subkultur, oder werden seine Filme doch eher als Huldigung mit exploitativen Elementen rezipiert? In Morrisseys gescheitertem Versuch lässt sich die gefeierte Ästhetik des Scheiterns im Rahmen des Camp-Konzepts erkennen, welches unintendierte Lesarten favorisiert. Eine weitere von mir angesprochene Unsicherheit betrifft die (unmögliche) Zuordnung der einzelnen Teile zu Mainstream oder Underground, Kommerz oder Kunst. Die Trilogie wird nach wie vor zumeist als Andy Warhols Werk gesehen, ein unglücklicher Effekt der einst günstig scheinenden Möglichkeit, Erfolg und Aufmerksamkeit für seine Filme zu erlangen: "Warhol allowed his friend's films his famous imprimatur in order to ease their way into the marketplace, but this generosity helped to delay the recognition of Morrissey's own voice and values." [81] Fest steht, dass Morrissey für die Filme Anerkennung verdient hat, mag man sie nun als Trash, Sexploitation, Underground oder Hollywood-Kommerz

sehen ... Auf jeden Fall erzeugen FLESH, TRASH und HEAT starke, oft widersprüchliche Emotionen und ziehen einen in ihren Bann; man kann nicht umhin, ihren Kultstatus zu erkennen und sie angemessen fasziniert zu betrachten, wobei Angemessenheit in diesem Falle ebenso unangebracht ist.

Anmerkungen

[1] Hoberman, J./Rosenbaum, J. (1983): *Midnight Movies*, New York: Da Capo Press, 301.

[2] Vgl. Quarles, Mike (1993): *Down and Dirty. Hollywood's Exploitation Filmmakers and their Movies*, Jefferson/North Carolina/London: McFarland & Co. Inc. Publishers, Vorwort.

[3] Mathijs, E./Sexton, J. (Hg.) (2011): *Cult Cinema. An Introduction*, Malden: Wiley and Sons, 15.

[4] Vgl. Telotte, J. P. (Hg.) (1991): *The Cult Film Experience. Beyond All Reason*, Austin: University of Texas Press, 7.

[5] Hoberman/Rosenbaum (1983): *Midnight Movies*, 15.

[6] Corrigan, T. (1991): "Film and the Culture of Cult", in: Telotte, J. P.: *The Cult Film Experience. Beyond All Reason*, Austin: University of Texas Press, 26–37, 35.

[7] Eco, Umberto (1985), "Casablanca': Cult Movies and Intertextual Collage", in: *SubStance* 14/2/47: "In Search of Eco's Roses", University of Wisconsin Press, 3–12, online unter: <http://www.jstor.org/stable/3685047> (letzter Zugriff: 17.12.2014).

[8] Vgl. Mathijs/Sexton (2011), *Cult Cinema*.

[9] Bourdieu, Pierre (2008): "Introduction to Distinction", in: Mathijs, E./Mendik, X. (Hg.): *The Cult Film Reader*, Maidenhead: Open University Press, 386–391, 390.

[10] Jancovich, M. u. a. (Hg.) (2003): *Defining cult movies. The cultural politics of oppositional taste*, Manchester University Press, 3.

- [11] Hollows, J. (2003): "The masculinity of cult", in: Jancovich, M. (Hg.): Defining cult movies. The cultural politics of oppositional taste, Manchester University Press, 36f.
- [12] Mathijs/Sexton (2011) : Cult Cinema, 109ff.
- [13] Vgl. Staiger, J. (2000): Perverse Spectators. The Practices of Film Reception, New York/New York University Press, 126 und Hoberman/Rosenbaum (1983): Midnight Movies, 263.
- [14] Susan Sontag, hier in: Cleto, F. (Hg.) (1999): Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader, Edinburgh/Edinburgh University Press, 46.
- [15] Hoberman/Rosenbaum (1983): Midnight Movies, 39.
- [16] Crimp, D. (2012): "Our Kind of Movie". The Films of Andy Warhol, Cambridge/Massachusetts/London: MIT Press, 15. Die bibliografischen Angaben für die Trilogie sind: FLESH, Regie: Paul Morrissey, USA: Andy Warhol's Factory Film 1968. TRASH, Regie: Paul Morrissey, USA: Andy Warhol's Factory Film 1970. HEAT, Regie: Paul Morrissey, USA: Andy Warhol's Factory Film 1972.
- [17] Yacowar, M. (1993): The Films of Paul Morrissey, Cambridge University Press, 1.
- [18] Vgl. z. B. Murphy, J. J. (2012): The Black Hole of the Camera. The Films of Andy Warhol, Berkeley/L.A.: University of California Press, 229.
- [19] Vgl. Crimp (2012): "Our Kind of Movie", 13ff.
- [20] Yacowar (1993): The Films of Paul Morrissey, 9.
- [21] Michener, C. (1974): "Put-on Artist", in: Newsweek 23. September 1974, 90, hier in: Yacowar, The Films of Paul Morrissey, 11.
- [22] Yacowar (1993): The Films of Paul Morrissey, 7.
- [23] Acker, K. (1989): "Blue Valentine", in: O'Pray, Michael (Hg.): Andy Warhol Film Factory, London: British Film Institute, 62-65, 65.
- [24] Yacowar (1993): The Films of Paul Morrissey, 1.

[25] Ebd., 11.

[26] Ebd., 11f.

[27] Ebd., 11.

[28] Ebd., 29.

[29] Morrissey, in: Ebd., 9.

[30] Morrissey: "Andy and I really try not to direct films at all. We both feel the stars should be the center of the film [...] When a movie is all one director's eye, it's devoid of life.", in: Gardner, Paul (1972): "Morrissey gives the director's view", New York Times 14.November 1972, hier in: Yacowar, The Films of Paul Morrissey, 5.

[31] Mekas, J. (1969): "Movie Journal", in: The Village Voice, 09. Januar 1969, hier in: Murphy (2012): The Black Hole of the Camera, 232.

[32] Murphy (2012): The Black Hole of the Camera, 234.

[33] Ebd., 233.

[34] Shaviro, S. (2000): The Cinematic Body, Minneapolis: University of Minnesota Press, 237.

[35] Ebd., 231.

[36] Ebd., 235ff.

[37] Koch, S. (1989): "The sexual politician", in: O'Pray, M.: Andy Warhol Film Factory, London: British Film Institute, 104–111, 122.

[38] Vgl. Gorfinkel, E. (2002): "Radley Metzger's ‚Elegant Arousal‘: taste, aesthetic distinction and sexploitation", in: Mendik X./Schneider S. J. (Hg.) (2002): Underground USA. Filmmaking beyond the Hollywood Canon, London/NY: Wallflower Press, 26–39, 27.

[39] Lewandowski, S. (2012): Die Pornographie der Gesellschaft. Beobachtungen eines populärkulturellen Phänomens, Bielefeld: transcript, 175.

[40] Ebd., 196.

[41] Koch, S. (1989): "The sexual politician", in: O'Pray, M. (Hg.): Andy Warhol Film Factory, London: British Film Institute, 110.

[42] Shaviro (2000): *The Cinematic Body*, 238.

[43] Warhol, A./Hackett, P. (1983): *POPism. The Warhol 60s*, NY: Harper & Row, 169.

[44] Holly in TRASH.

[45] Vgl. Yacowar (1993): *The Films of Paul Morrissey*, 39 und Murphy (2012): *The Black Hole of the Camera*, 235.

[46] Murphy (2012): *The Black Hole of the Camera*, 235.

[47] Mehr hierzu siehe in Kulle, D. (2012): *Ed Wood. Trash & Ironie*, Berlin: Bertz+Fischer, GbR 2012, 116ff.

[48] Shaviro (2000): *The Cinematic Body*, 224ff.

[49] Ross, A. (1999): "Uses of Camp", in: Cleto, F. (Hg.): *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh University Press, 308–329, 327.

[50] Kulle (2012) : *Ed Wood*, 48.

[51] Ebd.

[52] Sontag, S. (2008): "Notes on ‚camp'" in: Mathijs, E./Mendik, X. (Hg.): *The Cult Film Reader*, Maidenhead: Open University Press, 41–52.

[53] Cleto (1999): *Camp*, 4.

[54] Vgl z. B. Meyer (1999): Moe, hier in: Cleto, *Camp*, 17f.

[55] Babuscio, J. (1999): "The Cinema of Camp (aka camp and the gay sensibility)", in: Cleto, F. (Hg.): *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*, Edinburgh University Press, 117–135, 119.

[56] Shaviro (2000): *The Cinematic Body*, 226.

[57] Butler, J. (1999): "From Interiority to Gender Performatives", in: Cleto, F. (Hg.): *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*, Edinburgh University Press, 361–368, 364.

- [58] Suárez, J. A. (1996): *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars. Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 133.
- [59] Vgl. Hoberman/Rosenbaum (1983): *Midnight Movies*, 263.
- [60] Sontag (2008): *Notes on 'camp'*, 44.
- [61] Ebd.
- [62] Ebd., 48.
- [63] Zitat von Paul Morrissey, in: Rayns, T. (1970): "Andy Warhol Films Inc.: Communication in Action", in: *Cinema (UK)* 6–7, August 1970, 42–47, 11.
- [64] Suárez (1996): *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars*, 219.
- [65] Yacowar (1993): *The Films of Paul Morrissey*, 47.
- [66] Shaviro (2000): *The Cinematic Body*, 210.
- [67] Yacowar (1993): *The Films of Paul Morrissey*, 123.
- [68] Murphy (2012): *The Black Hole of the Camera*, 244.
- [69] Vgl. Sargeant, Jack (2002): "Voyeurism, sadism and transgression", in: Mendik/Schneider, *Underground USA*, 87.
- [70] Vgl. Yacowar (1993): *The Films of Paul Morrissey*, 120.
- [71] Sargeant, J. (2002): "Voyeurism, sadism and transgression: screen notes and observations on Warhol's 'Blow Job' and 'I, A Man'", in: Xavier, M./Schneider S. J. (Hg.): *Underground USA. Filmmaking beyond the Hollywood Canon*, London/NY: Wallflower Press 2002 (=AlterImage. A new list of publications exploring cult and popular cinema), 94.
- [72] Vgl. Kulle (2012): *Ed Wood*, 116.
- [73] Ebd., 18.
- [74] Vgl. Arendt, H. (1985): *Das Urteilen. Texte zu Kants politischer Philosophie*, Piper: München.

[75] Bowen, M. J. (2002): "Doris Wishman meets the Avant-Garde", in: Xavier M./Schneider S. J. (Hg.): *Underground USA. Filmmaking beyond the Hollywood Canon*, London/NY: Wallflower Press 2002, 109–122, 110.

[76] Suárez (1996): *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars*, 100.

[77] Vgl. ebd., 126.

[78] Yacowar (1993): *The Films of Paul Morrissey*, 12.

[79] Ebd., 11.

[80] Kulle (2012): *Ed Wood*, 116.

[81] Yacowar (1993): *The Films of Paul Morrissey*, 11.

Filmquellen

FLESH, Regie: Paul Morrissey, USA: Andy Warhol's Factory Film 1968.

TRASH, Regie: Paul Morrissey, USA: Andy Warhol's Factory Film 1970.

HEAT, Regie: Paul Morrissey, USA: Andy Warhol's Factory Film 1972.

Literatur

Arendt, H. (1985): *Das Urteilen. Texte zu Kants politischer Philosophie*, Piper: München.

Babuscio, J. (1999): "The Cinema of Camp (aka camp and the gay sensibility)", in: Cleto, F. (Hg.): *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*, Edinburgh University Press, 117–135.

Bourdieu, Pierre (2008): "Introduction to Distinction", in: Mathijs, E./Mendik, X. (Hg.): *The Cult Film Reader*, Maidenhead: Open University Press, 386–391.

Bowen, M. J. (2002): "Doris Wishman meets the Avant-Garde", in: Xavier M./Schneider S. J. (Hg.): *Underground USA. Filmmaking beyond the Hollywood Canon*, London/NY: Wallflower Press 2002, 109–122.

Butler, J. (1999): "From Interiority to Gender Performatives", in: Cleto, F. (Hg.): *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*, Edinburgh University Press, 361–368.

Cleto, F. (Hg.) (1999): *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*, Edinburgh/Edinburgh University Press.

Corrigan, T. (1991): "Film and the Culture of Cult", in: Telotte, J. P.: *The Cult Film Experience. Beyond All Reason*, Austin: University of Texas Press, 26–37.

Crimp, D. (2012): "Our Kind of Movie". *The Films of Andy Warhol*, Cambridge/Massachusetts/London: MIT Press.

Eco, Umberto (1985), "Casablanca': Cult Movies and Intertextual Collage", in: *SubStance* 14/2/47: "In Search of Eco's Roses", University of Wisconsin Press, 3–12, online unter: <http://www.jstor.org/stable/3685047> (letzter Zugriff: 17.12.2014).

Gardner, Paul (1972): "Morrissey gives the director's view", *New York Times* 14. November 1972.

Gorfinkel, E. (2002): "Radley Metzger's 'Elegant Arousal': taste, aesthetic distinction and sexploitation", in: Mendik X./Schneider S. J. (Hg.) (2002): *Underground USA. Filmmaking beyond the Hollywood Canon*, London/NY: Wallflower Press, 26–39.

Hoberman, J./Rosenbaum, J. (1983): *Midnight Movies*, New York: Da Capo Press.

Hollows, J. (2003): "The masculinity of cult", in: Jancovich, M. (Hg.): *Defining cult movies. The cultural politics of oppositional taste*, Manchester University Press.

Jancovich, M. u. a. (Hg.) (2003): *Defining cult movies. The cultural politics of oppositional taste*, Manchester: Manchester University Press.

Koch, S. (1989): "The sexual politician", in: O'Pray, M.: *Andy Warhol Film Factory*, London: British Film Institute, 104–111.

- Kulle, D. (2012): Ed Wood. Trash & Ironie, Berlin: Bertz & Fischer, GbR 2012.
- Lewandowski, S. (2012): Die Pornographie der Gesellschaft. Beobachtungen eines populärkulturellen Phänomens, Bielefeld: transcript.
- Mathijs, E./Sexton, J. (Hg.) (2011): Cult Cinema. An Introduction, Malden: Wiley and Sons.
- Mekas, J. (1969): "Movie Journal", in: The Village Voice, 09. Januar 1969.
- Michener, C. (1974): "Put-on Artist", in: Newsweek 23. September 1974.
- Murphy, J. J. (2012): The Black Hole of the Camera. The Films of Andy Warhol, Berkeley/L.A.: University of California Press.
- O'Pray, Michael (Hg.): Andy Warhol Film Factory, London: British Film Institute.
- Quarles, Mike (1993): Down and Dirty. Hollywood's Exploitation Filmmakers and their Movies, Jefferson/North Carolina/London: McFarland & Co. Inc. Publishers.
- Rayns, T. (1970): "Andy Warhol Films Inc.: Communication in Action", in: Cinema (UK) 6-7, August 1970, 42-47.
- Ross, A. (1999): "Uses of Camp", in: Cleto, F. (Hg.): Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader, Edinburgh University Press, 308-329.
- Sargeant, J. (2002): "Voyeurism, sadism and transgression: screen notes and observations on Warhol's 'Blow Job' and 'I, A Man'", in: Xavier, M./Schneider S. J. (Hg.): Underground USA. Filmmaking beyond the Hollywood Canon, London/NY: Wallflower Press 2002 (=AlterImage. A new list of publications exploring cult and popular cinema).
- Shaviro, S. (2000): The Cinematic Body, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Sontag, S. (2008): "Notes on ,camp'" in: Mathijs, E./Mendik, X. (Hg.): The Cult Film Reader, Maidenhead: Open University Press, 41–52.

Staiger, J. (2000): Perverse Spectators. The Practices of Film Reception, New York/New York University Press.

Suárez, J. A. (1996): Bike Boys, Drag Queens, and Superstars. Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

Suárez, J. A. (1996): Bike Boys, Drag Queens, and Superstars, Bloomington/IN: Indiana University Press, 219.

Telotte, J. P. (Hg.) (1991): The Cult Film Experience. Beyond All Reason, Austin: University of Texas Press.

Warhol, A./Hackett, P. (1983): POPism. The Warhol 60s, NY: Harper & Row.

Yacowar, M. (1993): The Films of Paul Morrissey, Cambridge University Press.