



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Adult Remakes als Erscheinungsform in der
Pornografie und ihr Verhältnis zu Genres des
filmischen Mainstreams“

verfasst von

Bettina Schabschneider

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater- Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Mag. Thomas Ballhausen

**Adult Remakes als Erscheinungsform
in der Pornografie und ihr Verhältnis zu
Genres des filmischen Mainstreams**

Für Mario und Florian.

*Mein Dank gilt vor allem meinem Betreuer Mag. Thomas Ballhausen für
seine fortwährende Unterstützung.*

1. Einleitung	7
2. Was bedeutet Pornografie?.....	12
2.1. Begriffsdefinition Pornografie	12
2.1.1 Etymologie.....	12
2.1.2 Definitionsproblem.....	17
2.1.3 Einführung des Begriffs Pornografie	19
2.1.4 Ansätze zur modernen Definition	23
2.1.5 Schlussfolgerungen	32
2.2. Darstellung sexueller Handlungen in der Geschichte.....	35
2.3. Geschichte des pornografischen Films	47
3. Adult Remakes.....	59
3.1. Begriffsdefinition Remake	59
3.2. Remakes im frühen erotischen Kino: Die Firma Saturn-Film	64
3.2.1 Aufstieg und Fall der Firma Saturn-Film.....	65
3.2.2 Vergleich von Original und Remake – Pathé und Saturn.....	70
3.2.3 Der Kampf gegen die Unmoral: Zensur in der Monarchie	92
3.3. Gegenwärtige Adult Remakes von Blockbuster-Produktionen.....	95
3.3.1 Zeitgeist als Motiv.....	95
3.3.2 Wirtschaftlicher Aspekt.....	96
3.4. Schlussfolgerungen.....	98
4. Analyse von Beispielen	99
4.1. Pirates – Das Genre Abenteuerfilm.....	101
4.1.1 Handlung: Pirates of the Caribbean und Pirates	102
4.1.2 Filmanalyse und Szenenvergleich.....	107
4.2. Top Guns – Die Genres Action- und Kriegsfilm	120
4.2.1 Handlung: Top Gun und Top Guns	120
4.2.2 Filmanalyse und Szenenvergleich.....	125
4.3. Sex City – Das Genre Film Noir	137
4.3.1 Handlung: Sin City und Sex City	137
4.3.2 Filmanalyse und Szenenvergleich.....	145
4.4. Ergebnisse der vergleichenden Analyse	155
4.4.1 Übernahme genretypischer Merkmale	155
4.4.2 Motivation durch Bekanntheit des Originals	158
5. Schlussfolgerungen und weitere Fragestellungen.....	160
6. Bibliografie	165

7. Filmografie	173
8. Bilderverzeichnis	177

ANHANG

Szenenanalyse aktueller Beispielfilme

Abstract

Curriculum Vitae

1. Einleitung

„This is a landmark achievement in our business.“¹

Der Artikel *XXX Blue, Spending Green*, erschienen am 28. November 2005 im renommierten US Wochenmagazin Newsweek, beschreibt das Phänomen *Pirates* (2005, R: Joone) als bedeutenden Meilenstein in der öffentlichen Wahrnehmung der pornografischen Filmbranche. Mit Produktionskosten von über einer Million US Dollar ist der Film nach Angaben des Regisseurs, der unter dem Künstlernamen Joone arbeitet, der teuerste pornografische Film aller Zeiten. Neben der aufwendigen technischen Umsetzung wartet *Pirates* (2005) mit einer für das Genre ungewöhnlich vielschichtigen Narration auf, denn er stellt ein pornografisches Remake des Hollywood Blockbusters *Pirates of the Caribbean* (2003, R: Verbinski) dar. Offenbar war die Neuverfilmung aufgrund des viel gerühmten Originals derart interessant, dass selbst ein bekanntes Nachrichtenmagazin wie Newsweek das Thema Pornografie aufgriff.

Fragestellungen und Hypothesen

Damit stellt sich für den Beobachter die Frage, wie der Zusammenhang zwischen pornografischen Produktionen, die vor allem in den letzten zehn Jahren –durch das Internet potenziell verstärkt– in der öffentlichen Wahrnehmung gestiegen sind, und herkömmlichen populären Filmformaten zu sehen ist. In diesem Kontext gilt es auch zu untersuchen, welche Historie dieser Erscheinung vorangeht.

Auf Basis des Vergleichs aktueller und historischer so genannter „Adult Remakes“, d.h. Neuverfilmungen mit der expliziten Darstellung sexueller Handlungen zu deren nicht pornografischen Originalfassungen, ergeben sich die folgenden Hypothesen, die ich im Rahmen dieser Arbeit überprüfen werde:

Hypothese 1

Adult Remakes sind eine durchgehende Erscheinungsform seit Beginn des Films und der filmischen Pornografie.

¹ McGinn, Daniel. „XXX Blue, Spending Green.“ Newsweek.
<http://www.newsweek.com/xxx-blue-spending-green-115291>; Zugriff: 23.08.2014.
Paul Fishbein, Präsident von Adult Video News, über die revolutionäre technische Produktionsleistung von *Pirates* (2005).

Hypothese 2

Adult Remakes von Blockbuster-Filmen weisen die genretypischen Merkmale des Originals auf.

Hypothese 3

Adult Remakes zielen primär auf den Wiedererkennungswert des Originals zu Marketingzwecken ab.

Methoden der Untersuchung

Als Methoden zur Beantwortung der Fragestellung wurden einerseits der analytische Vergleich von Sekundärliteratur und andererseits die empirisch deskriptive Analyse von historischen und aktuellen Beispielen pornografischer Neuverfilmungen gewählt. Letzteres ermöglicht die Induktion der Beobachtungen auf die Beschreibung des Genres, seiner Merkmale und seiner Verhältnismäßigkeit zu der Originalfassung.

Für das Verständnis des Untersuchungsgebiets ist zunächst die Definition der Begrifflichkeit anhand ihres etymologischen Ursprungs nötig. Aufbauend darauf wird der kulturwissenschaftliche Diskurs rund um den Begriff Pornografie mittels einer vergleichenden Literaturanalyse zusammengefasst und zu einer für diese Arbeit gültigen Begriffsdefinition verdichtet.

Die Geschichte der Pornografie seit Beginn ihrer Rezeption wird anhand von Sekundärliteratur beschrieben. Somit kann ein Zusammenhang zwischen pornografischen Medien im Allgemeinen und dem Medium Film hergestellt werden. Diese Untersuchung setzt sich insbesondere mit der geschichtlichen Aufarbeitung des pornografischen Films und seinem gesellschaftlichen Kontext auseinander. Dessen polarisierende Wirkung zog seit seiner Entstehung die Öffentlichkeit einerseits an und führte andererseits zum Protest. Viele Zuseher waren schnell von pornografischen bewegten Bildern begeistert, und der Film avancierte bereits innerhalb des ersten Jahrzehnts seines Bestehens zu einem publikumswirksamen Medium. Dennoch hatte er wie auch seine Vorgänger in der pornografischen Medienlandschaft mit der Zensur zu kämpfen. Daher werde ich einerseits erörtern, wie die Produzenten und Vertreiber mit dem lange Zeit verbotenen Genre umgingen und andererseits auch die Gegner der Gattung zu Wort kommen lassen.

Kein anderes Filmgenre ist seit jeher so umstritten wie das der Pornografie. Diese Erscheinung entspricht einer langen Historie der Pornografie, die sich in allen Medien –ob in der Literatur oder der bildenden Kunst– kontrovers

darstellt. Insbesondere die zeitliche Abfolge ist hierbei von Bedeutung, da das Kino erst um die Wende zum 20. Jahrhundert entstanden ist. Dabei ist die Fotografie hinsichtlich der technischen Entwicklung als Vorreiter des Films relevant.

Parallel zu dieser historisch- gesellschaftlichen Betrachtung werde ich auf die narrative Entwicklung des pornografischen Filmgenres einerseits durch Literaturzusammenfassung und andererseits durch Analyse historischer Adult Remakes eingehen. Wie auch bei anderen Filmgattungen hat sich im pornografischen Film die Narration im Laufe der Zeit verändert, wobei anzumerken ist, dass die Handlungsebene von Beginn an der dominanten sexuellen Darstellung untergeordnet ist.

Im Kern dieser Arbeit werde ich mich schließlich mit der vergleichenden Filmanalyse mehrerer Beispiele von Adult Remakes und ihren Originalpendants im Detail befassen. Hierbei werden unter anderem Inhalt, Figurenkonstellation, diegetisches Gefüge sowie visuelle und technische Referenzen beschrieben und verglichen. Anhand von drei aktuellen Beispielproduktionen, die das Publikum gerade durch den konsequenten Einsatz durchgehender Handlungen zu beeindrucken versuchen, wird die Veränderlichkeit der Erzählstruktur im pornografischen Genre veranschaulicht. Hinsichtlich der Veränderlichkeit ist auch der technische Fortschritt des Mediums Film von Interesse. Das Augenmerk liegt jedoch primär auf dem gesellschaftlichen Umgang mit dem Medium sowie auf der Geschichte der Narration, weshalb auf Details der technischen Entwicklung nicht näher eingegangen wird.

Aufbau der Arbeit

Zu Beginn der Arbeit beschäftigt sich das Kapitel „Was bedeutet Pornografie?“ mit der Definition des Begriffs über die Jahrhunderte, da sich gerade der Begriff Pornografie stets in einem gesellschaftlich und juristisch schwer zu fassenden Graubereich ansiedelt. Von der Etymologie und der Begriffsdefinition ausgehend untersuche ich die pornografischen Medien und deren Rezeption im Laufe der Geschichte. Beispielsweise gibt es auch in der Literatur das Phänomen von pornografischen Remakes bekannter Werke. Neuauflagen einzelner Mediengattungen existieren bereits vor dem Film, aber vor allem durch den Film werden Remakes auch medienübergreifend produziert. Ein prägnantes Beispiel ist das Werk *Dracula* vom irischen Autor Bram Stoker aus dem Jahre 1897. Der Roman wurde oft adaptiert und auch

verfilmt, eine berühmte filmische Umsetzung ist etwa *Bram Stoker's Dracula* (1992, R: Coppola). Jenes Sujet wurde auch von der pornografischen Branche aufgegriffen und wenige Jahre nach Coppolas Blockbuster als Adult Remake unter dem schlichten Originaltitel *Dracula* (1995, R: Salieri) neu produziert. Diese Arbeit konzentriert sich im Folgenden auf Adult Remakes basierend auf reinen Filmstoffen; einzig einem der Beispiele liegt eine filmische Adaption einer Graphic Novel zu Grunde.

Im filmanalytischen Teil der Arbeit spanne ich den Bogen von den Anfängen des Films im letzten Jahrhundert bis zu aktuellen pornografischen Nachverfilmungen bekannter Vorlagen. Dies geschieht durch die Untersuchung der Beziehung von Adult Remakes zu ihren Mainstream-Originalen² vor dem Hintergrund ihrer Rolle in der Geschichte des pornografischen Films. Dabei gehe ich vor allem auf die Anfänge des österreichischen Kinos ein, da dieses nicht nur exemplarisch, sondern sogar zu seiner Zeit bahnbrechende Adult Remakes hervorbrachte, die weit über die nationalen Grenzen hinaus Zuschauer anzogen. Dies wird am Beispiel der Produktionsfirma Saturn-Film verdeutlicht. Saturn-Film spezialisierte sich in der ersten Dekade des letzten Jahrhunderts auf die Nachahmung der Sujets berühmter Produktionen der französischen Filmpioniere Pathé Frères.

Damit setzt der so genannte „pikante“ Film den Ausgangspunkt für einen Brückenschlag zu heutigen international erfolgreichen pornografischen Remakes aus den USA. Der Blick auf die Geschichte der pornografischen Neuverfilmungen wird zeigen, dass die pornografische Industrie schon immer filmische Genres in Form von Remakes reflektierte. Es wird dargestellt, inwiefern derartige Neufassungen die spezifischen Merkmale der Originalfilme in verschiedenen Aspekten übernehmen. Des Weiteren werden Überlegungen zu ökonomischen Aspekten von pornografischen Neufassungen weltbekannter Blockbuster beleuchtet: Es steigt dabei nicht nur die Spielzeit, sondern auch die Kosten für Ausstattung und aufwendige Spezialeffekte. Dabei beschäftige ich mich mit der Frage, inwiefern Narration für den pornografischen Film von Bedeutung ist, da letztlich das Hauptaugenmerk auf der Erregung des Zuschauers durch die explizite Darstellung sexueller Handlungen liegt.

Der näheren Filmanalyse werden folgende Nachverfilmungen von Blockbuster-Produktionen unterzogen: *Pirates* (2005, Regie: Joone), *Sex City*

² Mainstream-Film bedeutet eine Produktion, die sich durch eine massenwirksame –also eine für ein bereits Publikum bestimmte– Narration auszeichnet.

(2006, R: Pierre Woodman) und *Top Guns* (2011, R: Robby D.).³ Hierbei werden technische, ästhetische und narrative Vergleiche angestellt, wobei ich im Speziellen auf ausgewählte Szenen eingehe.

Die explizite Darbietung rein sexueller Handlungen ist im pornografischen Film zentrales Thema. Jedoch liegt das Hauptaugenmerk im Folgenden auf jenem Aspekt der Darstellung, der gerade in diesem Genre häufig vernachlässigt oder gar zur Gänze ausgespart wird: Die Narration im pornografischen Film. In meiner Arbeit beziehe ich mich insbesondere auf das Beispiel der Adult Remakes, die zeitgleich mit der Entstehung des Kinos ihren Ursprung fanden und genauso wie die anderen facettenreichen Genres des Mediums Film Publikum anzogen und sich im Laufe der Geschichte weiter entwickelten.

In der darauf folgenden Schlussbemerkung will ich zu den Rechercheergebnissen reflektiert Stellung beziehen und einen Ausblick auf weitere Fragestellungen geben, die sich aus dieser Arbeit auf dem Gebiet der filmischen Pornografie und der pornografischen Neuverfilmungen ableiten.

³ Die Originalversionen in selber Reihenfolge: *Pirates of the Caribbean* (2003, R: Verbinski), *Sin City* (2005, R: Rodriguez u.a.), *Top Gun* (1986, R: Scott).

2. Was bedeutet Pornografie?

2.1. Begriffsdefinition Pornografie

Zu Beginn meiner Arbeit steht der Versuch, den Begriff Pornografie in der Geschichte zu erläutern, wobei hier nur Bezug auf die westliche Anschauung genommen wird. Ausgehend von der Etymologie des Begriffs soll veranschaulicht werden, dass sich eine Vielzahl an Meinungen und Feststellungen zum Thema Pornografie entwickelten. Dies wird zeigen, dass die Darstellung sexueller Handlungen seit jeher schwer kategorisierbar ist. Die verschiedenen Definitionen bieten teilweise Auszüge von Gesetzes-texten, Moralvorstellungen der jeweiligen Zeit bzw. gesellschaftlichen Gruppe oder auch Abgrenzungen zu anderen Begriffen, wie dem der Erotik. Vor allem aber spiegeln die Erklärungen die Veränderlichkeit des Begriffs durch die unterschiedlichen Beurteilungen dieses Genres im Verlauf seiner Geschichte wider, geprägt sowohl von gesellschaftspolitischen Ver-änderungen als auch von Entwicklungen der Medien, der Technik und ihrer Rezeptionsgewohnheiten. Ein etymologischer Überblick soll zunächst die Bedeutung und den Gebrauch der Bezeichnung seit ihrer Entstehung erfassen.

2.1.1 Etymologie

Der Begriff der Pornografie setzt sich aus den griechischen Wörtern πόρνη (*pórnē*) und γράφειν (*gráphein*), in deutschen Lexikoneinträgen als „Hure“ und „schreiben“ übersetzt, zusammen. Ursprünglich bezog sich die Bezeichnung auf „die Beschreibung von Leben und Sitten der Prostituierten und ihrer Kunden“ und wurde „im Laufe der Jahrhunderte zum Begriff für die Darstellung sexueller Akte überhaupt verallgemeinert“.⁴

Die Wortzusammensetzung und Übersetzung, die auf die Arbeit von Karl O. Müller (1830)⁵ zurückgeht, scheint zwar in der Literatur breite Anerkennung zu finden, ist aber keineswegs unumstritten. Beispielsweise postuliert Herz (2005): „Die ubiquitär aufgestellte Behauptung, dass das Wort ‚Pornographie‘ aus dem Altgriechischen käme, ist schlichtweg falsch, wovon man sich durch

⁴ Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden. Bde.17. 19. Auflage. Mannheim u.a.: F.A. Brockhaus, 1992 S. 367.

⁵ Vgl. Müller Karl O. Handbuch der Archäologie der Kunst. Auflage 1 Breslau: Josef Max und Komp. 1830. S. 29.

einen einzigen Blick ins Wörterbuch überzeugen kann.“⁶ Ihre Argumentation stützt sich vor allem auf die Feststellung, dass die im Werk von Athenaios (ca. 200 n. Chr.) erwähnten „Pornographen“ das „einzig erhaltene altgriechische Kompostium aus porne ‚Hure‘ und graphein ‚einritzen, zeichnen, schreiben‘“⁷ sind.

In „Meyers Großes Konversationslexikon“ von 1905-1909 wird der Begriff noch in kombinierter Übersetzung der einzelnen Wörter als „(griech., ‚Hurenliteratur‘),“ bezeichnet und weiterführend als „Schriften, die sich in Ausmalung schlüpfriger Dinge bewegen; Dirnen-, Schmutzliteratur“⁸ definiert. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Beschreibung der Darreichungsform von Pornografie, die sich rein auf *Schriften* zu beschränken scheint. In späteren Auflagen (1977) wurde diese Darstellung erweitert. Die aktualisierte Diktion lautete „[...] sprachl. und/oder bildl. Darstellung sexueller Akte [...].“⁹

Für die weitere Betrachtung des Begriffs sind vor allem die in den Lexika dokumentierten Merkmale und Definitionselemente von Pornografie von Bedeutung, die im Folgenden näher beleuchtet werden.

Veränderlichkeit des Begriffs

Die historische Entwicklung und Veränderlichkeit des Begriffs Pornografie an sich wird in Meyers Enzyklopädisches Lexikon (1977) dadurch thematisiert, dass die „moral. Anschauungen selbst der gleichen Gesellschaft und innerhalb einer Epoche nicht einhellig sind, sondern nach Anlage, Herkunft, Religion, Erziehung und Beruf variieren“¹⁰ und dadurch die Bestimmung von Pornografie umstritten sei.

„Während sexualbezogene Darstellungen früherer Zeiten individuelle Werke einzelner Künstler und i.d.R. nur den jeweiligen Oberschichten zugänglich

⁶ Herz, Marion. *PornoGRAPHIE: Eine Geschichte*. München: Diss., 2005. S. 29.

⁷ Ebd. S 29 f.

⁸ Meyers Großes Konversationslexikon.
<http://de.academic.ru/dic.nsf/meyers/109567/Pornographie>; Zugriff: 07.01.2015.

⁹ Meyers Enzyklopädisches Lexikon. Bde. 19. 6. Auflage. Mannheim u.a.: Lexikonverlag, 1977. S. 109.

¹⁰ Ebd.

waren, hat sich P. seit dem 19. Jh. zu einer Massenware und zu einem Bestandteil der allg. Freizeit- und Unterhaltungskultur entwickelt.“¹¹

Die Brockhaus Enzyklopädie greift diesen Gedanken bereits in der Ausgabe von 1992 auf und postuliert, dass obgleich

„in der pluralist. Gesellschaft der Gegenwart ein Konsens über die Abgrenzung und die Funktionen von P. nicht gegeben ist, lassen sich aus der Inhaltsanalyse pronograf. Medien typ. Grundmuster erschließen, die den spezif. Sexualbezug charakterisieren.“¹²

Während in früheren Ausgaben der Lexika noch durchaus wertend von der „Ausmalung schlüpfriger Dinge“,¹³ „unzüchtigen Darstellungen in Wort und Bild“¹⁴ und „meist künstlerisch wertlose, sexuelle Vorgänge in den Mittelpunkt stellende Werke“¹⁵ die Rede ist, werden später konkretere Merkmale beschrieben. Einen Beitrag dazu leisteten offenbar Gesetzesreformen in Österreich und Deutschland. Laut der Brockhaus Edition von 2006 hat Pornografie

„erstmals 1974 durch ein Ges. zur Reform des Sexualstrafrechts [...] Eingang in die dt. Gesetzessprache gefunden. Während §184 StGB bis dahin ein generelles Verbreitungsverbot für ‚unzüchtige‘ Schriften vorsah und der Aufrechterhaltung allg. Sittlichkeitsvorstellungen diente, sollte die Neufassung der Bestimmung, soweit sie einfache P. betraf, nur zwei eng begrenzten Zielen dienen: dem Jugendschutz und dem Schutz (auch Erwachsener) vor unverlangter Konfrontation mit P. Auch um diesen Wandel zu verdeutlichen wurde der Begriff ‚unzüchtig‘ durch ‚pornografisch‘ ersetzt. [...] In Österreich ist die Strafbarkeit der P. allg. im P. Ges. von 1950 geregelt.“¹⁶

Dem Wandel der Gesellschaft und die damit verbundene Entwicklung des Begriffs Pornografie, wird unter anderem auch durch eine differenziertere Darstellung der Geschlechterrollen in der Brockhaus Enzyklopädie Rechnung getragen. Während in der 19. Auflage (1992) noch von der Machtausübung

¹¹ Meyers großes Taschenlexikon: in 25 Bänden. Bde. 17. 7. Auflage. Mannheim u.a.: B.I.-Taschenbuchverlag, 1999. S. 277 f.

¹² Brockhaus (1992) S. 369.

¹³ Meyers (1905-1009)

¹⁴ Der Große Brockhaus. Bde. 9 Auflage 16. Wiesbaden: F.A. Brockhaus, 1956. S. 312

¹⁵ Brockhaus (1985). Der neue Brockhaus: Lexikon und Wörterbuch in fünf Bänden und einem Atlas. Bde. 4 Auflage 7. Wiesbaden: F.A. Brockhaus S. 258 f.

¹⁶ Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden. Bde. 21. 21. Auflage. Mannheim u.a.: F.A. Brockhaus, 2006. S. 757 f.

„(v.a. des Mannes)“ gegenüber dem Kontrollverlust „(v.a. der Frau)“¹⁷ die Rede ist, wird in der aktualisierten 21. Auflage von 2006 die „sexuelle Grandiosität und Heroisierung (*des aktiven Partners*); sexuelle Fiktionen von Macht, Dominanz und Kontrolle bei dem einen sowie von Kontrollverlust beim *anderen Partner bzw. der Partnerin*“¹⁸ beschrieben.

Neben der gesellschaftlichen Veränderlichkeit der Rezeption und Produktion von Pornografie zeigt sich in den verschiedenen Erklärungsversuchen auch die Komplexität der Eingrenzung des Begriffs. Im Folgenden werden die Definitionselemente der Lexika in drei Kategorien zusammengefasst: Explizite Konzentration auf den Geschlechtsakt; wirklichkeitsfremde Darstellung der Realität und die Einbettung in einen narrativen Rahmen.

Explizite Darstellung des Geschlechtsakts

Die Brockhaus Enzyklopädie aus dem Jahr 2006 definiert eine „extreme Kontextreduzierung, dh. die Einschränkung aller Erfahrung auf sexuelle Erfahrung: hoher Explizitheitsgrad der Darstellung [...]“¹⁹. Veranschaulichend für den oben dargelegten gesellschaftlichen Wandel der letzten Jahrzehnte ist eine Definition knapp 30 Jahre zuvor, die ebenso die explizite Darstellung in der Pornografie im Sinne „einseitiger Betonung des genitalen Bereichs“ beschreibt, jedoch in Klammern den Vermerk „zuweilen in Verbindung mit Perversionen“²⁰ urteilend anführt.

Wirklichkeitsfremde Darstellung der Realität

Maßgeblich entscheidend für die pornografische Darstellung sind „Anonymität der sexuellen Kontakte und Fehlen von Gefühlen für den Partner“ sowie die „Entindividualisierung und Austauschbarkeit der beteiligten Menschen“²¹, da die scheinbare Voraussetzungslosigkeit des Geschlechtsakts unter „Ausklammerung der psych. und partnerschaftl. Aspekte der Sexualität“²² stattfindet. Zudem werden „die stereotypen Darstellungsformen von P. [...] von charakterist. sexuellen Mythen und Fiktionen bestimmt wie: sexuelle Grandiosität und Heroisierung (*des aktiven*

¹⁷ Brockhaus (1992) S. 369.

¹⁸ Brockhaus (2006) S. 760; Hervorhebungen von mir.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Meyers (1977) S. 109.

²¹ Brockhaus (2006) S. 760.

²² Meyers (1977) S. 109.

Partners); sexuelle Fiktionen von Macht, Dominanz und Kontrolle bei dem einen sowie von Kontrollverlust beim anderen Partner bzw. der Partnerin.²³ Idealisiert und dadurch unrealistisch wird auch die Leistungsfähigkeit der Sexualpartner dargestellt. Sie orientiert sich qualitativ an der Dauer der demonstrierten Sexualität und „an der Häufigkeit ihres Vollzugs“. Letztlich bietet die Pornografie dem Rezipienten die „problemlose gleichzeitige sexuelle Motivation sämtl. Sexualpartner und garantierter [sic!] sexueller ,Erfolg“²⁴ als Fiktion.

Einbettung in einen narrativen Rahmen

Unabhängig von der Handlungsbreite der pornografischen Erzählung hat die sexuelle Stimulation des Rezipienten oberste Priorität.²⁵ Die Brockhaus Enzyklopädie (2006) definiert dies als „Instrumentalisierung der Darstellungsform als Mittel zur Steigerung sexueller Lust“²⁶. Trotz dieser Konzentration treten „Enttabuisierung sexualmoralischer Wertvorstellungen sowie Provokation gegen überholte Kulturinterpretationen die Produktion und den Konsum von P. motivieren“²⁷ als Phänomene in der Geschichte der Pornografie auf. Um die sexuelle Fiktion für den Rezipienten zu unterstützen ist ein Handlungsrahmen zweckdienlich, auch wenn sich dieser auf eine „extreme Vereinfachung sexuellen Erlebens durch die Ausgrenzung von Schwierigkeiten und negativen Konsequenzen“²⁸ beschränkt.

Abgrenzung einfacher Pornografie zu harter Pornografie

Aus einer rechtsgeschichtlichen Betrachtung und damit einhergehender Überlegungen der Sittenwidrigkeit und des Jungenschutzes ergibt sich eine Abgrenzung der bisher beschriebenen einfachen Pornografie zur harten Pornografie:

„Im Ggs. zur Standard-P. stehen bei der ‚harten‘ P. folgende Merkmale im Vordergrund: sexuelle Konventionsverletzung, Perversion, Aggression und

²³ Brockhaus (2006) S. 760.

²⁴ Ebd.

²⁵ Vgl. Meyers (1999) S. 277.

²⁶ Brockhaus (2006) S. 760.

²⁷ Meyers (1977) S. 109.

²⁸ Brockhaus (2006) S. 760.

Gewalt, Sexismus in manifester Form, Missbrauch von Kindern, sexuelle Diskriminierung sozialer, ethn., religiöser oder polit. Gruppen.“²⁹

Harte Pornografie berührt potentiell sowohl auf der Produktions- als auch auf der Vertriebs- und Rezeptionsseite in Deutschland und Österreich strafbare Handlungen.³⁰ Dieser Begriff ist nicht zu Verwechseln mit der Bezeichnung „hard core“, die im wesentlichen die einfache Pornografie des (heterosexuellen) pornografischen Mainstream-Kinos meint: genitaler Koitus, Fellatio, Cunnilingus, Pedicatio, Sadismus etc.³¹ Im Rahmen dieser Arbeit wird ausschließlich die Mainstream-Pornografie in Betracht gezogen.

2.1.2 Definitionsproblem

Der kulturwissenschaftliche Diskurs rund um die Begriffsbestimmung für Pornografie bietet etliche Erklärungsversuche aus verschiedenen Standpunkten. Trotzdem scheint die Veränderlichkeit des Phänomens Pornografie im Wandel der Zeit und des Blickpunkts darauf, das Finden einer exakten Definition im Sinne einer Auflistung von Kriterien, zu erschweren. So erklärt etwa Bremme (1990):

„eines der wesentlichen Probleme in der Auseinandersetzung mit Pornografie ist die Tatsache, dass dieser Terminus von verschiedenen Seiten aus sehr unterschiedlich definiert wurde und wird. Seine Bedeutung differiert sowohl nach dem *historischen Kontext*, als auch nach dem *sexualpolitischen Standpunkt*.“³²

Die Subjektivität des Empfindens von Pornografie ist also relativ. Faulstich konkretisiert diesen Gedanken treffend in der praktischen Überlegung:

„was den einen erregt, langweilt den anderen zu Tode; was gestern noch tabuverletzend wirkte, kann heute schon alltäglich und selbstverständlich sein; und was für den einen verzerrt, rückt für den andern vielmehr ins Lot.“³³

In Bezug auf die historische Wahrnehmung, was beispielsweise in der Antike keine pornografische Relevanz hatte, später jedoch in den Augen der

²⁹ Brockhaus (2006) S. 757 ff.

³⁰ Vgl. ebd. S. 757 f.

³¹ Vgl. Faulstich, Werner. *Die Kultur der Pornografie: Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung*. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag, 1994. S. 115.

³² Bremme, Bettina. Sexualität im Zerrspiegel: Die Debatte um Pornographie. Münster, 1990. In: Faulstich, Werner. *Die Kultur der Pornografie: Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung*. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag, 1994. S. 8; Hervorhebungen von mir.

³³ Faulstich (1994) S. 15.

Betrachter als pornografisch klassifiziert wurde, stellt Johns (2007) fest: „In this aspect of study, we have two hundred years of distorted scholarship to catch up on and correct.“³⁴ Für Johns hat dies zur Folge, dass möglicherweise selbst heutige wissenschaftliche Arbeiten, die auf Standardwerken aus dem 19. Jahrhundert aufbauen, aufgrund der konsequenteren Ausgrenzung und damit einhergehender Nichtbeachtung sexuell gewerteter Medien im wissenschaftlichen Bereich, auch an Objektivität und Vollständigkeit einbüßen können.

In eine ähnliche Kerbe schlägt auch Ellis (2006), der das Definitionsproblem in der Eröffnung seines Aufsatzes *On Pornography* wie folgt beschreibt: „Pornography is difficult to discuss because there is no discourse that is analytic yet nevertheless engages the subjectivity of the individual uttering that discourse.“³⁵ Es wird also die Subjektivität des Zugangs zur Pornografie –bestimmt durch den jeweiligen Standpunkt– als Erschwernis der Diskussion darüber erkannt.

Eine weitere Barriere für einen gesellschaftlichen Definitionsconsens ist die, zumeist aus einer versuchten „Abwehr oder Reglementierung des Menschen als eines sexuellen Wesens“³⁶ resultierende Assoziation wertender Synonyme zur Beschreibung von Pornografie. Eine implizit oder explizit unterstellte Wertung, erschwert bzw. verunmöglicht sogar teilweise jeglichen wissenschaftlich brauchbaren Definitionsversuch. Faulstich (1994) thematisiert dieses „Sprachproblem“ und meint, es „macht große Schwierigkeiten, sich bei der Beschäftigung mit Pornos sprachlich angemessen auszudrücken. Schon das simple Beschreiben von Inhalten ist vertrackt, weil es unrettbar selbst pornografischen Charakter bekommt.“³⁷ Seine Ausführungen dazu resultieren in der Beschreibung sprachlicher Codes dreier unterschiedlicher Ebenen zur Beschreibung von Sexualität, die er allesamt für die Analyse von Pornografie für problematisch hält. Es scheint unklar, ob die Mehrdeutigkeit der Umgangssprache, die alltagsfremde Distanz der zumeist lateinisch/medizinischen Fachterminologie, oder die

³⁴ Johns, Catherine. *Sex or Symbol: Erotic Images of Greece and Rome*. 7. Auflage. London: The British Museum Press, 2007. S. 35.

³⁵ Ellis, John. „On Pornography“. Lehman, Peter (Hg.). *Pornography: Film and Culture*. New Brunswick u.a.: Rutgers University Press, 2006. S. 25 f.

³⁶ Faulstich (1994) S. 18.

³⁷ Ebd. S. 21.

negativ konnotierte Wertung der Vulgärsprache für eine wissenschaftliche Diskussion angemessen sind.³⁸

Zusammenfassend kann daraus geschlossen werden, dass das Definitionsproblem einerseits aus der Veränderlichkeit von

- i. Kontext (historisch, kulturell, gesellschaftlich)
- ii. Standpunkt (politisch, religiös, moralisch)

und andererseits in der Wertung der beschreibenden Sprache besteht.

2.1.3 Einführung des Begriffs Pornografie

Herz (2005) beschreibt in Ihrer Dissertation zur Geschichte der Pornografie die Erfindung des Begriffs 1769 durch den französischen Schriftsteller Nicolas Restif de la Bretonne mit seinem Werk *Le pornographe*. Seine „sozial-utopische Abhandlung zur Förderung der sexuellen Gesundheit des Bürgertums durch eine optimale Nutzung der proletarischen Prostituierten“³⁹ zeigt die Doppeldeutigkeit des Begriffs im 17. und 18. Jahrhundert. In diesem Sinne spricht auch Faulstich (1994) von einer Doppelbedeutung in diesem Zeitrahmen: Etymologisch bezieht sich die Definition auf die Beschreibung von Prostituierten und ihrer Kunden. Jedoch meint Pornografie auch eine Literatur der Unzüchtigkeit in der eindeutig Geschlechtliches beschrieben wird.⁴⁰ So wurde beispielsweise der Text *Regionamenti* von Pietro Aretino, der in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts „realistische und satirische Dialoge zwischen einer älteren, erfahrenen Frau und einer jüngeren unschuldigen“ verfasste zum „Prototyp der pornographischen Prosa des 17. Jahrhunderts“, wie Hunt (1994) ausführt.⁴¹

Gabinetto segreto

Obgleich dies als die erste Erwähnung des Begriffs beschrieben wird, meint Herz (2005), dass der Ursprung der Pornografie im archäologischen Geheimkabinett, dem „gabinetto segreto“, liegt. Bei diesem Geheimkabinett handelt es sich um einen räumlich separierten und restriktiv zugänglichen

³⁸ Vgl. Faulstich (1994) S. 22 f.

³⁹ Herz (2005) S. 27.

⁴⁰ Vgl. Faulstich (1994) S. 8 f.

⁴¹ Hunt, Lynn. „Obszönität und die Ursprünge der Moderne (1599–1800)“. Hunt, Lynn (Hg.). *Die Erfindung der Pornografie: Obszönität und die Ursprünge der Moderne*. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994. S. 21 f.

Bereich (zunächst einer Sonderausstellung) innerhalb eines Museums. Zur Schau kamen postuliert „pornografische Antiken aus den im Jahr 79 v. Chr. beim Ausbruch des Vesuv verschütteten Städten Stabia, Herkulaneum und Pompeji.“⁴² Im Prinzip handelte es sich um eine Sammlung von „römischen Kunst- und Gebrauchsgegenständen, die fortan als ‚sexuell‘ definiert werden“, auch wenn sie für die ursprünglichen Rezipienten bzw. Nutzer vermutlich nicht die selbe Bedeutung inne hatten, da „die Römer weder die Pornografie, noch die Praxis kannten, sie als ein zu entbergendes Geheimnis auszustellen.“⁴³ Dieses Museum im Museum, von Herz auch „Paramuseum“ genannt, war mehrfachen räumlichen und organisatorischen Änderungen unterworfen, die zwecks besserer Übersichtlichkeit in der folgenden Tabelle dargestellt sind:

Zeit	Ort	Name des Museums	Zugänglichkeit des „gabinetto segreto“
1794	Portici	Museo die Ercolano	Genehmigungspflichtige Sonderausstellung
Beginn 19. Jhd.	Neapel	Real Museo Borbonico	Als eine Gruppe im allgemein zugänglichen Teil
1821	Neapel	Real Museo Borbonico	Räumlich getrennt und genehmigungspflichtige Sonderausstellung; Nachweis eines beruflichen Interesses erforderlich
1853			Verbannung in zwei Abstellkammern, deren Türen zugemauert werden
1860	Neapel	Museo Archaeologico Nazionale di Napoli (Umbenennung)	Zugänglichkeit nur für Männer gewährleistet
1866			Publikation Ausstellungskatalog „Catalogo del Museo Nazionale di Napoli. Raccolta pornographica“.
1901			Schließung
1930er Jahre			Einlass für Männer mit nachweisbarem wissenschaftlichen Interesse

⁴² Herz (2005) S. 17.

⁴³ Ebd. S. 19.

1970er Jahre	Öffnung für alle Erwachsenen gleich welchen Geschlechts, Standes oder Berufs
10. April 2000	Neueröffnung nach Renovierung. Beibehaltung als separater, allgemein im Rahmen von Führungen zugänglicher Teil ⁴⁴

Tabelle 1: Chronologie des „gabinetto segreto“ nach Herz (2005)

Der Ursprung des Begriffs Pornografie in seiner modernen Interpretation liegt nach den Recherchen von Herz (2005) in der Veröffentlichung des Ausstellungskatalogs nach der Wiedereröffnung des Geheimkabinetts:

„1866 veröffentlicht der Begründer der modernen Archäologie, Giuseppe Fiorelli, einen Katalog dieser zum zweiten Mal ausgegrabenen Fundstücke. Sein *Catalogo del Museo Nazionale di Napoli. Raccolta pornographica* ist nicht nur die erste systematische und wissenschaftliche Erfassung der antiken Pornografie, sondern auch das *erste Werk über Pornografie überhaupt*.“⁴⁵

Um diese Feststellung in breiterem Kontext zu relativieren führt sie des Weiteren aus:

„Die Pornografie hat selbstverständlich keinen singulären Ursprung. Sie ist das Ergebnis einer Vielzahl diskursiver und nicht-diskursiver Praktiken in der westlichen Welt des 19. Jahrhunderts. Anhand des Archäologischen Museums und seines Geheimkabinetts können diese Praktiken jedoch hervorragend exemplarisch zur Anschauung gebracht werden.“⁴⁶

Hiermit wird dem zuvor erwähnten Definitionsproblem durch den veränderlichen Kontext und Standpunkt Rechnung getragen. Eine singuläre Betrachtung wäre in diesem Sinne unmöglich und kann daher nur –wie dem Zitat zu entnehmen ist– exemplarischer Natur sein. Als Beispiel für einen alternativen Ausgangspunkt der Verwendung des Begriffs Pornografie im heutigen Sinne nennt Herz (2005) unter anderen das 1806 von Étienne-Gabriel Peignot publizierte Werk *Dictionnaire critique, littéraire et bibliographique des principaux livres condamnés au feu, supprimés ou censourés*, in welchem die Publikationen unter anderem als pornografisch nach modernen Maßstäben bezeichnet werden. Dem zu Trotz ist für Herz

⁴⁴ Herz (2005) schließt aus der bewussten Separierung der Exponate, man wolle „die Repräsentationspolitik der vergangenen 180 Jahre und die pornographische Darstellungsform invertieren und zugleich ausstellen“; Herz (2005) S. 18.

⁴⁵ Ebd. S. 19.

⁴⁶ Ebd. S. 19 f.

der erst 60 Jahre später erschienene *Catalogo del Museo Nazionale di Napoli. Raccolta pornographica* die Geburtsstunde des Begriffs. Sie argumentiert dies mit der Ausgliederung der Exponate des „gabinetto segreto“ aus ihrem historischen Kontext. Gewissermaßen entsteht durch die Enthistorisierung und die durch die Zutrittsbeschränkung einhergehende Mystifizierung eine eigenständige Kategorie für Pornografie nach heutigen Maßstäben.⁴⁷

Zusammenfassend und die beiden eben ausgeführten Schlüsselereignisse der Begriffsentwicklung bestätigend, erklärt Hunt (1994), die „Pornografie existierte vor dem frühen 19. Jahrhundert nicht immer als eigenständige Kategorie geschriebener oder visueller Repräsentationen.“⁴⁸ Und weiters:

„Für die linguistische Ausformulierung des Begriffs war die Mitte des 19. Jahrhunderts ausschlaggebend. Das Wort „pornography“ wurde zum ersten Mal im Oxford English Dictionary 1857 aufgeführt, und die meisten der englischen Anleitungen des Wortes datieren aus der Mitte oder dem Ende des 19. Jahrhunderts.“⁴⁹

On-szenität und Ob-szenität

Für die fortführende Betrachtung der Begriffsentwicklung ist besonders das Konzept der „On-szenität“ und „Ob-szenität“ von Williams (2004) von Bedeutung. Die Benennung On-szenität entsteht durch eine Doppeldeutung der Ob-szenität: einerseits beschreibt diese das Obszöne, welches von Williams aus dem Englischen „obscene“ abgeleitet wird. Andererseits bezieht sich die Ob-szenität auf das Geschehen fernab einer Bühne, das sich „off-stage“ abspielt. Die On-szenität ist folglich die Darstellung „on-stage“, also eine bewusste Inszenierung für den Betrachter des an sich Obszönen. Als Beispiele nennt Williams die ursprünglich im wörtlichen Sinn ob-szenische (nicht auf der Bühne) stattfindende sexuelle Interaktion von Privatpersonen, die zunehmend durch die Verbreitung von Amateurfilmen und dem Internet als Vertriebskanal on-szenisch wird.⁵⁰

⁴⁷ Vgl. Herz (2005) S. 11 f.

⁴⁸ Hunt (1994) S. 7.

⁴⁹ Ebd. S. 11.

⁵⁰ Vgl. Williams, Linda. „Porn Studies: Proliferating Pornographies On/Scene: An Introduction“. Williams, Linda (Hg.). *Porn Studies*. Durham u. London: Duke University Press, 2004. S. 3.

So ergibt sich in der Synthese dieses Konzepts und der kulturwissenschaftlichen Betrachtung der Ereignisse und Praktiken des „gabinetto segreto“ die von Herz (2005) getroffene Schlussfolgerung:

„Konstituieren sie [die Praktiken rund um das ‚gabinetto segreto‘, Anm.] doch die Ausstellung eines Geheimnisses und somit die *Pornografie als on/ob-szenische Darstellungsweise*. Zudem entsteht im Zusammenspiel zwischen den ausgestellten Gegenständen und der on/ob-szenischen Ausstellungspraktik überhaupt erst der Begriff ‚Pornografie‘.“⁵¹

Secret Museum

Eine weiteres Beispiel einer solchen Geheimkammer wurde von Johns (2007) in ihrem 1982 erstmals erschienenen Werk *Sex or Symbol* beschrieben. Das 1865 eröffnete „Secret Museum“ (auch „Museum Secretum“) als Teilbereich des British Museum war „perhaps along the lines of the ‚secret‘ collection of the Naples Museum“ ebenfalls eine Sammlung, die sexuell bewerte Exponate willkürlich zusammenwürfelte, „whether they were classical, medieval or modern, made of clay, metal or wax from Europe or the Orient.“⁵² Neben der bereits zuvor erwähnten Kritik an den negativen Folgen der Separierung ausgewählter Ausstellungsstücke für uneingeschränktes wissenschaftliches Arbeiten, wirft Johns (2007) auch die Problematik der Wertsteigerung nur restriktiv zugänglicher Exponate bei gleichzeitiger Abwertung der restlichen Exponate auf. Im Gegensatz zum „gabinetto segreto“ wurde die Sammlung jedoch noch vor Beginn des ersten Weltkriegs aufgelöst und die Bestände den richtigen Kategorien des restlichen Museumsbestands zugeordnet.⁵³

2.1.4 Ansätze zur modernen Definition

Wie die bisher besprochenen unterschiedlichen Theorien zum Ursprung der modernen Begrifflichkeit von Pornografie, liefert uns die Wissenschaft heute auch unterschiedliche Ansätze zu ihrer Definition.

⁵¹ Herz (2005) S. 20.

⁵² Johns (2007) S. 29 f.

⁵³ Vgl. Johns (2007) S. 31.

Definition durch Verbot

Die „frühe Pornografie der Moderne“ aus dem Zeitraum 1500 bis 1800 beschreibt Hunt (1994) als ein „Ergebnis von Konflikten zwischen Schriftstellern, Künstlern und Graveuren auf der einen Seite und Spionen, der Polizei, Geistlicher und Staatsbediensteter auf der anderen.“ Pornografie war somit „meistens ein Vehikel, um durch den Schock, den Sex auslöste, religiöse und politische Autoritäten zu kritisieren.“⁵⁴ Die Veröffentlichung von pornografischer Literatur, also „unmoralische, in Prosa verfasste Bücher“, sieht sie „eindeutig in Zusammenhang mit Immoralität und dem Bedürfnis, die Gesellschaft zu schützen“.⁵⁵ Dies bedeutet, dass zum einen der Staat eine moralische Kontrolle zur Sicherheit seiner Bürger ausübte, sich zum anderen aber gerade deshalb die Pornografie als Instrument der Kritik entwickelte.

Herz (2005), deren Dissertation sich auf die Pornografie im 19. Jahrhundert konzentriert, sieht erst durch ein Verbot der Pornografie, diese als solche definiert:

„Die Pornografie entsteht zusammen mit der Vorstellung, es sei verboten, den Sex darzustellen. Diese Vorstellung bringt es jedoch auch mit sich, dass man jede Darstellung von Sex für die verbotene Pornografie hält.“⁵⁶

Daraus ergibt sich für Herz (2005) die Folgerung, dass dieser

„Verbotsvorhang [...] der Effekt der onszenischen Darstellung des Obszenischen [ist], die nicht nur der Pornografie und dem Schreiben über sie, sondern auch allen anderen Diskursen über das Sexuelle zu Grunde liegt.“⁵⁷

Subjektive Begriffsdeutung

Hunt (1994) und Herz (2005) zeigen mit ihren Definitionen, dass der Umgang mit Pornografie und deren Verbot im 19. Jahrhundert auf subjektiver Meinung beruhte. Dies spiegelt sich auch in unterschiedlichen theoretischen Ansätzen im 20. Jahrhundert wieder, wie Ellis (2006) ausführt:

⁵⁴ Hunt (1994) S. 8 f.

⁵⁵ Ebd. S. 11 f.

⁵⁶ Herz (2005) S. 7.

⁵⁷ Herz (2005) S. 12.

“several definitions of pornography do exist that are perfectly adequate for their protagonists. Yet they are purely moral definitions, concerned with recruiting for particular ideas of ‚what should be done‘ about pornography.”⁵⁸

Als ein Beispiel führt er den radikalfeministischen Ansatz in der Definitionsdebatte um Pornografie an, der das Bild der Frau in der pornografischen Darstellung anprangert und die dazugehörige Einstellung der Gesellschaft kritisiert:

“However, a feminist position would not base its view of pornography on any notion of a ‚healthy‘ society and its attitude to sex. Instead, many feminists perceive pornography as the product of a general antagonism between the sexes. Men are the subjects of pornography, it is produced for their gratification and pleasure; women are the objects of pornography, reduced to being sexual objects, degraded and humiliated.”⁵⁹

Diese feministischen Definitionen von Pornografie orientieren sich vorwiegend an den Determinanten der *Machtausübung des Mannes* gegenüber einer (sexuell) unterdrückten Frau. Diese Ansicht gipfelt diskursiv in der Behauptung, Pornografie wäre gewissermaßen die theoretische Anleitung zur Praxis der Vergewaltigung von Frauen.⁶⁰

Als eine Vertreterin der Gegnerinnen von Pornografie möchte ich die Feministin und Autorin Andrea Dworkin nennen. In ihrem Werk *Pornografie: Männer beherrschen Frauen* definiert Dworkin (1990) den Begriff als Präsentation von Frauen als „wertlose Huren, die um mehr winseln.“⁶¹ An diesem Beispiel lässt sich das in Kapitel 2.1.2 dargelegte Definitionsproblem illustrieren. Der feministische *Standpunkt* definiert hier maßgeblich das Verständnis von Pornografie, der von anderen Teilnehmern des Diskurses, unter anderem auch von Feministinnen, nicht notwendigerweise geteilt wird.⁶² Der *Kontext* ist in diesem Fall ebenso relevant: Gäbe es keine

⁵⁸ Ellis in Lehman (2006) S. 25.

⁵⁹ Ebd. S. 30.

⁶⁰ Vgl. Rückert, Corinna. „Pornografie: Was ist das?“ quer-elles-net: Rezensionszeitschrift für Frauen- und Geschlechterforschung. 1, 11 (2010).
<http://www.querelles-net.de/index.php/qn/article/view/830/832>; Zugriff: 07.01.2015.

⁶¹ Dworkin, Andrea. *Pornografie: Männer beherrschen Frauen*. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990. S. 267.

⁶² Neben Dworkin sind Catherine McKinnon und Alice Schwarzer der radikalen PorNO-Bewegung des Feminismus zuzuordnen. An dieser Stelle ist festzuhalten, dass sich auch andere Strömungen entwickelten, wie der sogenannte sex-positive Feminismus, der sich nicht für ein Verbot der Pornografie ausspricht. Vgl. Hahn, Kathrin. *Geschlechterkonstruktion im post-pornografischen Film: Weibliche Geschlechterdarstellung anhand des Beispiels Shortbus*. Wien: Dipl.-Arb., 2011. S. 28-30.

feministische Bewegung, wäre der gesellschaftliche Kontext der Diskussion vermutlich um eine Facette der Begriffsdefinition ärmer.

Von der Inszenierung expliziter sexueller Handlungen zur Stimulation

Rückert (2010) hält gegen die feministisch geprägte Auffassung, „dass Pornografie häufig mit realer Sexualität oder Gewalt gleichgesetzt wird“ und die Frauen „zu Sexualobjekten degradiert werden“:

„Diese Argumentation ist unsinnig, weil Pornografie eben keine Sexualität dokumentiert, sondern sexuelle Phantasien darstellt, die z. B. auch von Dominanz und Unterwerfung handeln können. Dabei werden aber die Darstellerinnen und Darsteller nicht realer Gewalt ausgesetzt, sondern sie inszenieren diese Szenen.“⁶³

Ihre These stützt sich dem folgend auf die Beobachtung, dass Pornografie eine Inszenierung darstellt:

„Und genau darum geht es tatsächlich in der Pornografie: Sexuelle Phantasien werden inszeniert, die zu äußern den meisten Menschen im wirklichen Leben peinlich wäre. Wenn wir Pornografie als eine mediale Scheinwelt unbegrenzter sexueller Möglichkeiten begreifen, dann können wir ihre Inhalte von der Wirklichkeit abgekoppelt betrachten – Inhalte, die nicht zeigen, wie es ist oder sein sollte, sondern wie es in einer utopischen Welt der Wollust sein könnte.“⁶⁴

Die deutsche Kulturwissenschaftlerin Rückert ist genauso wie ihre amerikanische Kollegin Williams als Gegnerin der Zensur von Pornografie einzustufen. Williams (1995) stellt sich zwar in Hinsicht auf die Verurteilung der „symbolischen Darstellung patriarchaler Macht in heterosexueller Lust“ auf die Seite der feministischen Kritikerinnen, jedoch hält sie fest auch auf der Seite der Zensurgegnerinnen zu sein, „die meinen, dass die Zensur dieser Lüste keine reale Lösung für patriarchale Gewalt und Missbrauch bietet.“⁶⁵

⁶³ Rückert (2010)

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Williams, Linda. *Hard Core: Macht, Lust und die Traditionen des pornografischen Films*. Basel und Frankfurt/M.: Stroemfeld, 1995. S. 49.

In ihrer filmtheoretischen Untersuchung *Hard Core: Macht. Lust und die Traditionen des pornografischen Films* unternimmt Williams gleich zu Beginn einen Definitionsversuch:

„Ein erster Schritt wird sein, Film-Pornografie minimal und so neutral wie möglich zu definieren, als die visuelle (manchmal auch auditive) Darstellung lebender, sich bewegender Körper in eindeutigen, gewöhnlich nicht gestellten Geschlechtsakten mit dem vorrangigen Ziel, die Zuschauer zu stimulieren. Was die Pornografie im Film und auf Video von der geschriebenen –und sogar, wenn auch weniger scharf, von der auf Photografien– unterscheidet, ist das Element der Darbietung im Begriff *Geschlechtsakt*.“⁶⁶

Dieser Ansatz wird später weiter ausgeführt. Hinzu kommt „das Prinzip der maximalen Sichtbarkeit“⁶⁷, also die Explizitheit des Gezeigten, und der auch von Rückert (2010) beschriebene Inszenierungscharakter, den Williams in ihrer Arbeit nur auf das Medium Film bezieht:

„Filmpornografie kann als theoretische Spekulation über die Analyse der mythisch konkreten Lüste gedeutet werden, die sie so direkt und natürlich zu zeigen vorgibt.“⁶⁸

In der Debatte um die Definition von Pornografie darf neben dem feministischen Ansatz auch die juristische Perspektive nicht ausgeklammert werden. Die Rechtswissenschaftlerin Holzleithner (2000) stellt drei Elemente zur Definition vor. Das erste Element der „Funktionsweise“ beschreibt Pornografie als „Grenzüberschreitung“, dies bedeutet, dass

„Pornografie‘ jenseits der autoritativ in Einzelfallentscheidungen gesetzten Grenzen von sexuell expliziten ‚Äußerungen‘, die unter dem Schutz der Meinungsfreiheit oder auch der Kunstfreiheit stehen, liegt.“⁶⁹

Die zweite und dritte Ebene beziehen sich auf die „sexuell expliziten“ „Inhalte der Darstellungen“ und auf die „Darstellungsform“, deren Aufgabe es sein soll, „sexuell zu stimulieren“.⁷⁰

⁶⁶ Williams (1995) S. 59.

⁶⁷ Ebd. S. 83.

⁶⁸ Ebd. S. 345.

⁶⁹ Holzleithner, Elisabeth. *Grenzziehung: Pornographie, Recht und Moral*. Wien: Diss., 2000.S. 15.

⁷⁰ Vgl. ebd.

Diese nach Holzleithner dritte Ebene, die Stimulation des Rezipienten, ist das Hauptelement der Definition von Flaßpöhler (2007), die sich in ihrer Theorie auf das pornografische Werk Marquis de Sades bezieht, der

„zum ersten Mal offensiv und explizit die sexuelle Erregung in den Vordergrund stellt [...] denn genau dies, dass eine mediale Darstellung nichts anderes intendiert als die sexuelle Stimulation ihrer Rezipienten, weist sie in unserem heutigen Verständnis als pornografisch aus.“⁷¹

Drei Kategorien als Determinanten von Pornografie

Viele der recherchierten Kulturwissenschaftler bieten Definitionsversuche an. Einige der analysierten Texte nehmen unter anderem Bezug auf die Begriffsdeutung von Faulstichs Forschungsarbeit *Die Kultur der Pornografie: Kleine Einführung in Geschichte, Medien Ästhetik, Markt und Bedeutung* aus dem Jahr 1994.⁷² Faulstich strebt in seiner Abhandlung eine Abgrenzung zu den Begriffen Sexualität und Erotik sowie zur harten Pornografie an, er untersucht ihren ubiquitären Charakter und bietet nach der Erörterung der Definitionsproblematik drei Kriterien zur Begriffsauslegung:

Pornografie ist die Darstellung sexueller Handlungen in Wort, Bild oder Ton in allen Medien gemäß den drei Kategorien ‚explizit detailliert‘, ‚fiktional wirklich‘ und ‚szenisch narrativ‘. Was als sexuelle Handlung gilt und vor allem wie die drei relationalen Kategorien zu verstehen sind, ist zeitspezifisch jeweils unterschiedlich und kann deshalb nur im historiographischen Querschnitt der Werke oder Darstellungen bestimmt werden.⁷³

In Faulstichs Definition findet sich abermals der Verweis auf die Veränderlichkeit („zeitspezifisch“) des Begriffs und seiner Bedeutung als weiteres Indiz für die *Kontext-sensitivität*. Dieser Aspekt wird in der Beschreibung der ersten Kategorie „explizit detailliert“ nochmals in der Abgrenzung der Begriffe erotisch, sexuell und pornografisch genauer ausformuliert. Bei der Erotik wird das Sexuelle implizit angedeutet, sodass der Rezipient das tatsächlich gemeinte Geschlechtliche erahnen kann. Die Darbietung einer sexuellen Handlung kann zwar explizit ausfallen, ist aber

⁷¹ Flaßpöhler, Svenja. *Der Wille zur Lust: Pornographie und das moderne Subjekt*. Frankfurt/Main: Campus Verlag, 2007. S 14 f.

⁷² Beispielsweise Richter, Dörte. *Pornographie oder Pornokratie? Frauenbilder in den Filmen von Catherine Breillat*. Berlin: Avinus, 2005. S. 16; Kuckenberger, Verena Chiara. *Der Frauenporno: Alternatives Begehr und emanzipierte Lust?* Wien: General Druckerei GmbH, 2001. S. 17.

⁷³ Faulstich (1994) S. 33.

„nicht so konkret und detailliert“ wie eine pornografische Darstellung. Faulstich meint in diesem Zusammenhang:

„Was zur einen Zeit als ‚explizit detailliert‘ galt und deshalb als pornografisch bezeichnet werden muss, kann zu einer anderen Zeit als bestenfalls bloße Andeutung aufgefasst werden, also ganz und gar nicht als pornografisch.“⁷⁴

Daraus folgert er, dass es keine exakt abgrenzbare Abstufung von erotisch, sexuell und pornografisch geben kann. Und die Begriffe auch nur innerhalb ihres historischen Kontexts zu betrachten sind.⁷⁵

Zur Veranschaulichung des Spektrums dieser drei Darstellungsformen möchte ich die folgenden Bildbeispiele aus Filmen anführen, die auch später im filmanalytischen Teil meiner Arbeit (Kapitel 4) herangezogen werden. Hierbei handelt es sich jeweils um einen Spielfilm und die Neuverfilmung als Adult Remake, wobei jeweils korrespondierende Szenen der Handlung im Vergleich dargestellt sind.

Beispiel 1: erotisch versus pornografisch



Einzelbild 1 Top Gun (00:51:25)
Beispielbild „erotisch“
Originalversion

Einzelbild 2 Top Guns (02:08:50)
Beispielbild „pornografisch“
Adult Remake

Einzelbild 1 zeigt den angedeuteten Geschlechtsakt, es sind nur die Silhouetten der Schauspieler und lediglich ein Kuss zu sehen. Der Vollzug der eigentlichen sexuellen Handlung bleibt der Fantasie des Zusehers überlassen.

Einzelbild 2 stellt hingegen *explizit detailliert* den Geschlechtsakt dar, was diese Neuverfilmung als eine pornografische definiert.

⁷⁴ Faulstich (1994) S. 10.

⁷⁵ Vgl. ebd.

Beispiel 2: sexuell versus pornografisch



Einzelbild 3 Sin City (00:12:59)
Beispielbild „sexuell“
Originalversion



Einzelbild 4 Sex City (00:49:55)
Beispielbild „pornografisch“
Adult Remake

Einzelbild 3 veranschaulicht im Gegensatz zur erotischen Szene in Einzelbild 1 eine explizitere Referenz auf sich bewegende Körper und den Koitus, ohne jedoch die primären Geschlechtsteile zu zeigen. Die Darstellung hat nicht den in Einzelbild 4 dargebotenen Detailreichtum⁷⁶, der eindeutig als pornografisch einzuordnen ist.

Die zweite Kategorie aus Faulstichs Definition bezieht sich auf das „fiktional Wirkliche“ der Pornografie, und ist ebenso im „historischen Querschnitt“ zu betrachten. Die bewusste Inszenierung als Stilmittel, Determinante und gleichzeitig Abgrenzung der Pornografie zum bloß Sexuellen, findet in der Literatur, womöglich auch aufgrund Faulstichs Arbeit, durchaus Konsens.⁷⁷ Das Versetzen des Rezipienten in eine fiktionale Wirklichkeit folgt auch dem Prinzip der Transformation des Ob-szenischen zum On-szenischen (vgl. dazu auch S. 22). Hier greifen die Argumentationen von Williams (1995), Faulstich (1994) und Herz (2005) logisch ineinander. Auch Rückert (2010) greift übereinstimmend den Gedanken auf, die „Wirkung und Anziehungskraft von Pornografie entwickelt sich nur dann, wenn die Konsumenten das Dargestellte tatsächlich als Inszenierung einer Gegenrealität wahrnehmen“ und führt dazu aus, dass (vermeintlich) private Clips, die auf Internetseiten wie „YouPorn“ oder „PornTube“ veröffentlicht werden, genauso „medial inszenierte Sexphantasien, die für die Kamera und die Internetpräsentation hergestellt werden“⁷⁸ sind. Hierbei ist anzumerken, dass die beispielhaft genannten Plattformen nicht nur von Privatpersonen genutzt werden. Auch die pornografische Filmindustrie nutzt jene Portale um professionell

⁷⁶ Technische Details, wie Ton, Licht und Großaufnahmen, ermöglichen die explizite Darstellung des Pornografischen. Dies wird in der Filmanalyse in Kapitel 4 ausführlich untersucht.

⁷⁷ Faulstich (1994) S. 16.

⁷⁸ Rückert (2010)

produzierte aber amateurhaft wirkende Kurzfilme zu kommerziellen Zwecken zu vermarkten.

Die dritte Kategorie nach Faulstich, „die szenisch narrative Darstellung sexueller Handlungen in Wort, Bild oder Ton in allen Medien“ rundet seine Definition des Pornografiebegriffs ab. Wird also eine explizit detaillierte sexuelle Handlung in einer fiktionalen Wirklichkeit *in Szene gesetzt*, ergibt sich unabhängig des Darstellungsmediums automatisch ein narrativer Rahmen. Dieses erzählerische Element, sei es noch so knapp ausgeführt, ergibt sich bereits durch Requisiten im Bild oder auch der Wahl des Handlungsorts. Die Narration ist also in allen pornografischen Darstellungen immanent. Dazu ergänzt Faulstich:

„eine pornografische Szene in einem Roman oder eine pornografische Sequenz macht das jeweilige Werk nicht unbedingt zu einem ‚Porno‘, ändert aber nichts am Pornografiecharakter der Szene oder Sequenz.“⁷⁹

Ein Werk ist daher nicht notwendigerweise in seiner Gesamtheit pornografisch, kann aber durchaus pornografische Elemente enthalten.

Für die Begriffsbestimmung ist neben dem Genannten auch die Ubiquität des Pornografischen relevant: Pornografie ist eine allgegenwärtige kulturelle Erscheinung und ist in allen Medien vertreten:⁸⁰

Medium	Beispiele
Plakat	Zeichnungen an Wänden (von Höhlen wie von Toiletten), auf Vase etc., Pin-ups
Theater	Bühnenaufführungen pornografischer Stücke, Pornoshows, Striptease etc. in Nachtclubs u. Theatern
Blatt	Pornopostkarten, Kartenspiele, graphische Pornowitze
Buch	Pornoromane, Kurzgeschichten, Gedichte, Bildbände
Heft	Porno-Comichefte, Porno(bild)heftchen
Zeitung/Zeitschrift	Berichte, Witze, Sex- und Kontaktanzeigen u.ä. („Pornopresse“)

⁷⁹ Faulstich (1994) S. 20.

⁸⁰ Vgl. ebd. S. 29 f.

Plakate/Kassette	Hörspiele, pornografische Popsongs
Fotografie	Pornofotos, „Privatfotos“ u.ä.
Film/Video/TV	Pornofilme
Telefon	Telefonsex vom Band oder live
Computer	Pornospiele verbal, in Animation oder als CD-ROM
Neue Medien	BTX-Sexangebote, Mailbox u.ä.
Internet*	Porno-Websites (privat und kommerziell), Chatrooms, Videotelefonie, Live-Cam-Angebote o.ä.
Datenträger*	CD, DVD, BlueRay, digitale Audio- und Videoformate (Downloads)

Tabelle 2 Beispiele für Pornografie als medienübergreifendes Kulturphänomen nach Faulstich (1994) S. 30; *eigene Ergänzungen

2.1.5 Schlussfolgerungen

Um die zuvor genannten modernen Definitionsansätze zu einem Gesamtbild zu verdichten, wurden die einzelnen Definitionselemente der Autoren hervorgehoben und verglichen. Die relevantesten, weil für eine Definition geeigneten, Definitionselemente sind in der nachstehenden Tabelle den Autoren zugeordnet.

Postulat / Definitionselement	Hunt	Herz	Williams	Ellis	Rückert	Faulstich	Holzleithner	Flaßpöhler	
Explizitheit			•		•	•	•	•	5
Inszenierung / szenisch narrativ	•	•		•	•				4
Fiktional wirklich (On-/Ob-Szenität)	•	•		•	•				4
Sexuelle Stimulation im Vordergrund			•			•	•		3
Subjektivität des Standpunkts				•		•	•		3
Definition durch das Verbot	•	•							2

Tabelle 3 Zusammenfassung der Definitionselemente nach analysierten Autoren. Eigene Darstellung.

Auf den ersten Blick erkennbar ist, dass kein allgemein gültiger Begriffskonsens vorherrscht, sondern die verschiedenen Definitionsansätze vor allem auf die unterschiedlichen Betrachtungsweisen der Zeitspannen zurückzuführen sind: So beziehen sich Hunt (1994) und Herz (2005) in ihren Begriffsdeutungen auf die Zeit vor dem 20. Jahrhundert, in welcher die Pornografie gerade durch ihr Verbot und dem daraus resultierenden Konflikt zwischen Befürwortern und Gegnern zu einer eigenständigen Kategorie formuliert wird.

Im Gegensatz dazu findet sich in den Texten über den Pornografiebegriff der letzten Jahrzehnte eine präzisere Beschreibung der einzelnen Definitionselemente: Hier formulieren vor allem Faulstich (1994), Williams (1995) und Rückert (2010) ausführlich die drei für sie, zwar mit unterschiedlicher Terminologie aber großer Übereinstimmung, maßgeblichen Kriterien: (detaillierte) Explizitheit, (szenisch-narrative) Inszenierung und fiktionale Wirklichkeit. Gerade das erste Kriterium der Explizitheit wird auch von Flaßpöhler (2007) und Holzleithner (2000) aufgegriffen. Sie stimmen Williams (1995) auch in ihrer Feststellung zu, dass die Konzentration auf die sexuelle Stimulation des Rezipienten eine bestimmende Determinante für das Pornografische ist.

Der kulturwissenschaftliche Diskurs bringt auch Neues zu Tage, wie etwa das von Williams (2004) geprägte Konzept der On-Szenität und Ob-Szenität, das das fiktional Wirkliche im Pornografischen argumentativ unterstützt.

Eine völlig andere Sichtweise zeigt die radikalfeministische Anti-Pornografie-Bewegung, die die Geschlechterverhältnisse in Frage stellt, und dabei Pornografie negativ konnotiert. Anhand des Beispiels dieser Gruppe wird klar, dass Definitionen oft subjektiv begründet und nicht nur im historischen sondern auch im sozial gesellschaftlichen Kontext zu sehen sind. Die Ausführungen von Holzleithner (2000) zur Funktionsweise der Pornografie münden in der Feststellung, dass die Grenzziehung, was tatsächlich pornografisch ist oder in einen Graubereich fällt, in Einzelfallbewertungen und damit auch situativ durch das Individuum zu treffen ist.

Ein eigener Definitionsversuch anhand der untersuchten Quellen kann, schon aufgrund des dargelegten Definitionsproblems, nicht in einer einzigen Wahrheit resultieren. Der Versuch kann auch nur gelingen, wenn man die aus dem Diskurs aufgegriffenen Definitionselemente nicht als wechselseitig exklusiv, sondern viel mehr als Teile eines gesamthaften Erklärungsgebildes versteht:

Pornografie ist

- explizit detailliert
- fiktional wirklich
- inszeniert und somit szenisch narrativ
- Mittel zur sexuellen Stimulation des Rezipienten
- subjektiv in der Wahrnehmung aufgrund
 - individueller Grenzziehung
 - des gesellschaftlichen/moralischen Kontexts
 - des Standpunkts
- ständig zeitlicher Veränderung unterworfen

2.2. Darstellung sexueller Handlungen in der Geschichte

Wenngleich der Umgang mit Darstellungen sexueller Handlungen in östlichen Kulturen einen bedeutenden Aspekt in der Betrachtung der Erscheinungsformen von Pornografie ausmacht⁸¹, beschränke ich mich im Rahmen dieser Arbeit auf die Geschichte und Beschreibungen sexueller Handlungen in der westlichen Welt, genauer auf Europa und hinsichtlich der Hochkulturen auch auf Ägypten.

Bei der Interpretation der pornografischen Elemente in der Kulturgeschichte sei wiederholt auf den historischen Kontext hingewiesen. Der Begriff der Pornografie wird zwar etymologisch vom Altgriechischen hergeleitet, die Pornografie war aber bis ins 19. Jahrhundert keine eigenständige angewandte Kategorie, wie wir sie heute kennen. Daher wird Pornografie in diesem Teil der Arbeit als *Darstellungen mit sexueller Handlung* beschrieben, die Begrifflichkeit aber beibehalten.⁸²

Angelehnt an Faulstichs (1994) Entwicklungsphasen in der Geschichte der Pornografie seit der Zeit der Hochkulturen markiere ich die Darstellungsweisen der jeweiligen Epoche. Faulstich nennt fünf Phasen und erklärt, dass die sechste Phase „der interaktiven Pornografie“, dem Zeitalter des Internet, Mitte der neunziger Jahre gerade erst ihren Anfang nimmt. Ich beziehe mich im Folgenden auf die ersten fünf Phasen bis zur Entstehung des Films als neues Medium für die Pornografie⁸³:

- i. Pornografie mit kultischer Funktion: Frühgeschichte
- ii. Pornografie mit didaktischer Funktion: Antike
- iii. Pornografie mit ideologisierender Funktion: Mittelalter
- iv. Pornografie als Protest: Bürgertum und frühe Moderne
- v. Zunahme der Visualisierung im 20. Jahrhundert

⁸¹ Als Beispiel dient der im 4./6. Jahrhundert verfasste „Leitfaden der Liebe“, das „Kamasutra“ von Vatsyayana Mallanaga. Das Werk schildert detailliert und in expliziten Bildern die Techniken des Geschlechtsaktes. Die chinesische Kultur hingegen brachte Seidenmalereien und Holzschnitte mit explizit detaillierten Darstellungen von Geschlechtsakten im 16. und 17. Jahrhundert hervor. Vgl. Faulstich (1994) S. 52.

⁸² Vgl. Phillips, Kim M. und Barry Reay. *Sex before Sexuality: A Premodern History*. Cambridge: Polity Press, 2011. S. 112 f.

⁸³ Vgl. Faulstich (1994) S. 110 f.

Pornografie mit kultischer Funktion: Frühgeschichte

Bereits in der Steinzeit wurden Höhlenwände als Medium genutzt, um sexuelle Handlungen darzustellen oder Sexualität zu symbolisieren. Beispiele hierfür wurden etwa in den französischen Höhlen von Lascaux und Abri Castanet entdeckt. In letzterer handelt es sich um in Stein eingeritzte Symbole. Diese ovalen Gravuren werden von Anthropologen als Darstellung des weiblichen Geschlechtsorgans ausgelegt: „The clearest engraving [...] fits morphologically into the category of vulvar images“⁸⁴ (Abbildung 1).



Abbildung 1 Darstellung der Vulva, Höhle von Abri Castanet, vor 37.000 Jahren, Jungpaläolithikum
<http://m.pnas.org/content/109/22/8450/F4.large.jpg> (Bildausschnitt)

In den frühzeitlichen Hochkulturen hatte die Pornografie eine kultische Funktion in Form von Feierlichkeiten, die „rituelle Begattung, die sakrale Prostitution, die rituelle Entjungferung oder auch Massenfeste zu Ehren etwa der Fruchtbarkeitsgöttin“⁸⁵ beinhalten konnten. Eine Darstellung von sexuellen Handlungen auf dem „Papyrus 55001“ dokumentiert eine solche Zeremonie aus der altägyptischen Kultur (Abbildung 2). Die Rituale aus diesem Zeitraum waren Bestandteil von Sitte und Kultur, und hatten vermutlich auch eine mündliche Tradition in Form von Theater und Gesang.⁸⁶

⁸⁴ Dibble, Harold L. (Hg.) „Context and dating of Aurignacian vulvar representations from Abri Castanet, France.“ *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*.

<http://m.pnas.org/content/109/22/8450.full.pdf>; Zugriff: 19.09.2015

⁸⁵ Faulstich (1994) S. 41.

⁸⁶ Vgl. ebd. S. 41 f. u. 110.

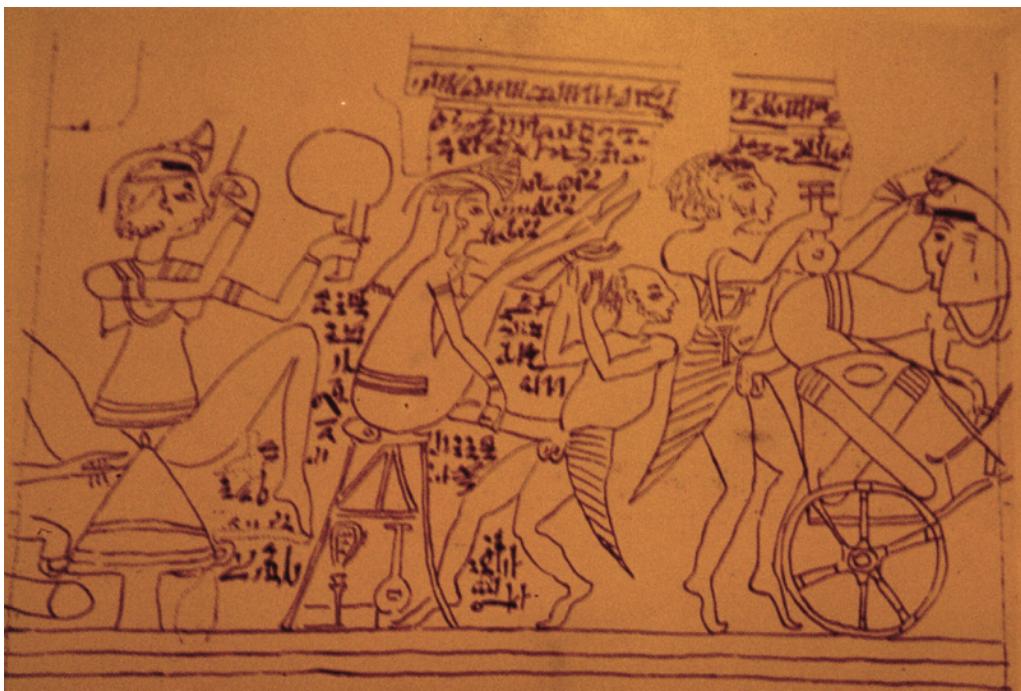


Abbildung 2 „Papyrus 55001“, ca. 1150 v. Chr.
Pornografische Darstellung in der altägyptischen Kultur
<http://www.oocities.org/zoser8/turin.html>

Der zeremonielle Charakter und seine kultische Funktion im Umgang mit der Darbietung sexueller Handlungen „veränderten sich grundsätzlich mit dem Übergang von der Sammlergesellschaft zur sesshaften Bauern- und Leistungsgesellschaft“ und der Entwicklung des Christentums, das „mit seiner ausgeprägten Frauen- und Sexualfeindlichkeit ein grundsätzliches Auseinanderbrechen von Sexuellem einerseits und der Darstellung des Sexuellen andererseits“⁸⁷ eine kulturelle Zäsur einführte.

Pornografie mit didaktischer Funktion: Antike

Die griechische und römische Antike bietet ein facettenreiches Spektrum an verschiedenen Repräsentationsmöglichkeiten, die sexuelle Handlungen darstellen. Hier sind vor allem die Wandmalereien eines Bordells in Pompeji mit ihrer detaillierten Beschreibung des Geschlechtsakts beispielhaft zu nennen (Abbildung 3), sowie eine Reihe an Kunst- und Alltagsgegenständen: ein Phallussymbol an einer Straßenecke Pompejis (Abbildung 4), eine Terrakottafigur (Abbildung 5) und eine Vase (Abbildung 6). Faulstich (1994) hält fest, dass in der griechischen Antike eine Vielzahl an unterschiedlichen Darstellungen sexueller Handlungen auf Vasen zu finden sind: „u.a.

⁸⁷ Faulstich (1994) S. 42.

Masturbation, Gruppensex mit Fellatio oder Koitus mit Tieren.“⁸⁸ Hier kehrt sich der Blick der Moderne auf die historische Darstellung um, denn nach heutiger Auffassung wären einige der Darstellungen als harte Pornografie im juristischen Sinn zu werten, wie beispielsweise die Penetration von Tieren (Abbildung 7). Johns (2007) erklärt hierzu die Sichtweise der Antike mit der Darstellung des göttlichen Zeus in Form eines Schwans und verbindet die für uns harte Pornografie mit der nach Faulstich (1994) didaktischen Funktion der Antike. In Abbildung 8 fällt die Darstellung weitaus drastischer aus. Johns räumt hierzu ein, dass die Intention dahinter ungewiss ist. Eine sehr wohl auch stimulierende Funktion kann durchaus vermutet werden:

„The precise intention of these scenes is uncertain, and they may be humorous or satirical, though even if this is the case, one may suppose that they were also intended to be titillating.“⁸⁹

Viele der griechischen und römischen Darstellungen dieser Epoche sind –wie in der ersten Entwicklungsphase der Pornografie– vorrangig religiöser Natur, und dienen nicht dem Zweck der sexuellen Stimulation, wie in Abbildung 6 ersichtlich. Jedoch gibt es eine Vielzahl an Abbildungen und Darstellungen, deren primäre Aufgabe die Erregung des Rezipienten und somit als Pornografie nach heutigem Verständnis zu betrachten ist, wie etwa Abbildung 3 belegt.

Auch in diesen Zeitraum fallen schriftliche Überlieferungen oraler Kultur und Theaterstücke, beispielsweise die Werke Ovids, „wobei übrigens englische oder deutsche Übersetzungen bzw. Ausgaben noch heute in der Regel purgiert, also censiert sind.“⁹⁰ Faulstich (1994) fügt hinzu, dass die heute noch bekannten Zeugnisse der antiken Literatur und Gesangskunst vermutlich nur überliefert sind, „weil sie in einen Kanon ganz anderer Wertigkeit und Konsistenz (hier: hoher Sprachkunst) eingerückt wurden.“⁹¹

⁸⁸ Faulstich (1994) S. 43.

⁸⁹ Johns (2007) S. 111.

⁹⁰ Faulstich (1994) S. 50.

⁹¹ Ebd. S. 51.



Abbildung 3 Wandmalerei über den Türen eines Bordells in Pompeji, 1. Jahrhundert v. Chr.
Johns (2007), S. 16.



Abbildung 4 Mauer in Pompeji, Phallussymbol um Gefahr fernzuhalten, 1. Jahrhundert v. Chr.
Johns (2007) S. 63.



Abbildung 5 Terrakottafigur mit großem Phallus, vermutlich eine Lampe, 1. Jahrhundert v. Chr.
Johns (2007), S. 51.



Abbildung 6 Griechische Vase, vermutlich im Kontext eines Fruchtbarkeitsfestes, 1. Jahrhundert v. Chr.
Johns (2007), S. 49.



Abbildung 7 Leda und der Schwan, römisches Marmorrelief, o.J.
Johns (2007), S. 96 f.



Abbildung 8 Kopulation mit einem Tier
Johns (2007), S. 112 ff.

Pornografie mit ideologisierender Funktion: Mittelalter

Europa war im Mittelalter wesentlich durch die politische Vormachtstellung und der Ideologie der Kirche geprägt. „Offenbar existierte kein pornografisches Theater mehr, nur wenige Texte“⁹² und auch kaum Bildliches ist überliefert. Die Darstellung sexueller Handlungen wurde durch einen repressiven moralischen Kodex unterdrückt; das Pornografische jedoch im Umkehrschluss (ungewollt) gefördert. Hier wird das Verbot zum Faktor, durch den die Pornografie erst belebt wird. Die wenigen erhaltenen Abbildungen zeugen von höhnischer Kritik an der Kirche in Form von pornografischen Parodien Geistlicher aufgrund ihres zensorischen Umgangs mit Sexualität und sexuellen Darstellungen (siehe beispielhaft Abbildung 9).⁹³



Abbildung 9 „Der lüsterne Mönch“ von Frans von Bocholt, um 1460
<http://www.payer.de/religionskritik/karikaturen22.htm.>; Zugriff: 21.07.2014

Geschlechtlich explizite Abbildungen waren durchaus in Privathäusern und Kirchen des späteren Mittelalters angebracht, wenn auch nicht für jedermann sichtbar: „Phallic carvings have been found on the corbels of some French medieval churches, while some early modern farmhouses in Normandy and Wales had phallic emblems carved on fireplaces.“⁹⁴ Als Beispiel sind hier die Miserikordien anzuführen, bei denen es sich um kirchliche Chorgestühle mit Holzschnitzereien handelt, die entweder religiöse Themen oder auch pornografische Darstellungen zeigten (Abbildung 10).⁹⁵

⁹² Faulstich (1994) S. 110.

⁹³ Vgl. Faulstich (1994) S. 63.

⁹⁴ Philipps & Reay (2011) S. 116.

⁹⁵ Vgl. ebd. S. 117.



Abbildung 10 Miserikordie in der St. Mary's Church in Yorkshire, 14. Jahrhundert
<http://www.misericords.co.uk/swine.html>; Zugriff: 07.01.15

Dass die klerikale Moralvorstellung in ihrer Ausübung von Restriktion auch das Gegenteil dessen produzierte, was sie anprangerte, indem sie selbst detailgetreue Beschreibungen des Verbotenen anfertigte, wird von Faulstich (1994) verdeutlicht:

„Auch viele Beichtspiegel und Moraltraktate erfragen in einer derartigen Detailgenauigkeit sexuelle Vergehen ab, dass ihnen pornografischer Charakter zukommt.“⁹⁶

Diese Feststellung wird durch die Analyse von Protokollen der kirchlichen Gerichtsbarkeit aus dieser Epoche untermauert. Aufzeichnungen über Ehestreitigkeiten beinhalten explizite sexuelle Details und „elements of pornography and voyeurism“. Pastorale Anleitungen und moralische Kodizes der damaligen Zeit vermochten ob ihres Detailreichtums vermutlich zumindest erotische Spannungsmomente bei ihren „(supposedly) celibate clerical readers“⁹⁷ zu erzeugen, wenngleich die sexuelle Stimulation mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht deren primäres Ziel war. Dittmeyer (2014) beschäftigt sich mit den entblößten Märtyrerinnen in spätmittelalterlichen Heiligenbildern als pornografische Darstellung. Sie kommt jedoch zu dem Schluss, dass

⁹⁶ Faulstich (1994) S. 57.

⁹⁷ Vgl. Philipps & Reay (2011) S. 113.

„offensichtlich zeitgenössische Seherfahrungen [...] die weibliche Nacktheit mit Sexualität gleichsetzen. Im Mittelalter waren Repräsentationen von Nacktheit im Allgemeinen und von der nackten Brust im Besonderen jedoch polysemantisch. Der nackte Körper steht im späten Mittelalter [...] nicht nur für Sünde und Sexualität, sondern gleichermaßen für Unschuld und Erlösung.“⁹⁸

Pornografie als Protest: Bürgertum und frühe Moderne

Der italienische Schriftsteller Pietro Aretino verfasste im 16. Jahrhundert sein *Sonetto lussuriosi*, ein Text, der auf den 16 illustrierten Liebesstellungen von Giulio Romano basiert. Dadurch gilt Aretino u.a. für Hunt (1994) und Faulstich (1994) als Wegbereiter für die moderne Interpretation von Pornografie⁹⁹, wenngleich seine Arbeit auch als Protest verstanden werden kann, da ihr sowohl ein satirisches Element und Kritik an der Politik innewohnt.¹⁰⁰ Aretinos Œuvre war offenbar sehr beliebt, denn seine Werke wurden auch noch im 17. Jahrhundert übersetzt und verbreitet „ohne seiner je überdrüssig zu werden.“¹⁰¹

Ein weiterer früher Hauptvertreter der pornografischen Literatur im heutigen Sinne ist in England im 18. Jahrhundert zu finden, obgleich das Werk ebenso noch vor der modernen Begriffsdefinition entstand. John Cleland verfasste Mitte des 18. Jahrhunderts seinen Roman „Memoirs of a Woman of Pleasure“ oder „Memoirs of the Life of Fanny Hill“. Diese vormoderne Literatur mit Darstellungen sexueller Handlungen weist einen signifikanten Gegensatz zur heutigen patriarchalen Erzählstruktur auf, der vermutlich auch im Sinne des besprochenem feministischen Definitionsansatzes deutbar sein könnte: Der Roman konzentriert sich mit einer Frau als Hauptfigur auf die weibliche Lust.¹⁰²

Auch schon der pornografische Roman des 18. Jahrhunderts spiegelt Fantasie wieder, nicht die Realität. Darstellungen sexueller Handlungen kommen als wichtiger Bestandteil dieser Literaturgattung vor, aber keinesfalls als ununterbrochenes Element:

⁹⁸ Dittmeyer, Daria. *Gewalt und Heil: bildliche Inszenierungen von Passion und Martyrium im späten Mittelalter*. Köln, Wien u.a.: Böhlau, 2014. S. 194.

⁹⁹ Vgl. Faulstich (1994) S. 71; Hunt (1994) S. 23.

¹⁰⁰ Vgl. Philipps & Reay (2011) S. 126.

¹⁰¹ Goulemot, Jean Marie. *Gefährliche Bücher: Erotische Literatur, Pornographie, Leser und Zensur im 18. Jahrhundert*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1993. S. 21.

¹⁰² Vgl. Philipps & Reay (2011) S. 129 f.; natürlich gibt es im heutigen Zeitalter genauso Beispiele für Darstellungen, die sich auf den weiblichen Blick konzentrieren, wie etwa der Spielfilm *RomanceXXX* der französischen Regisseurin Catherine Breillat aus dem Jahr 1999.

„Nichts entzieht sich hier dem romanesken Zweck. [...] Der Leser wird nicht in gleicher Weise gefordert wie in den direkt erotischen Episoden, die auf Zurschaustellung und Voyeurismus beruhen. Der aufschiebende Diskurs spielt wieder mit einer offenkundigen Intertextualität – Kritik des mönchischen Lebens, antireligiöse Satire der klösterlichen Sitten –, oder er gibt sich argumentativer und appelliert dann ans kritische Denken.“¹⁰³

Um also im Leser des 18. Jahrhunderts sexuelle Stimulation hervorzurufen bedarf es nach Goulemot (1993) vielmehr eines narrativen Rahmens als die bloße Aneinanderreihung sexueller Szenen. In diesem Sinne kritisiert Goulemot auch das Werk des Marquis de Sade, dessen Literatur aufgrund der kurzzeitigen Aufhebung der Zensur durch die Französische Revolution eine breitere Leserschaft erreichte:¹⁰⁴

„Gerade die Maßlosigkeit der Beschreibungen de Sades, wenn sie auch die unendlichen Räume des menschlichen Imaginären aufdecken, verleiht dem Text Distanz und verhindert den spezifischen Effekt der Glaubwürdigkeit des pornografischen Romans.“¹⁰⁵

Die Zensur fand ab dem 18. Jahrhundert immer mehr Verbreitung, und basierte meist auf der Auffassung der Moral, Politik oder Religion. Im 19. Jahrhundert „wurde moralische Zensur auf alle Medien ausgedehnt und unterschiedlich scharf durchsetzt“, dennoch oder auch als Reflex auf die Kontrolle war diese Zeit „pornografisch produktiver als jedes andere zuvor.“¹⁰⁶

Der Produktionsanstieg in dieser Epoche ist auch mit der Erfindung der Fotografie Mitte des 19. Jahrhunderts begründet. Die Fotoaufnahmen bieten dem Betrachter im Gegensatz zu den bisherigen Illustrationen eine detailliertere und wirklichkeitsgetreuere Inszenierung (Abbildung 11).

¹⁰³ Goulemot (1993) S. 72.

¹⁰⁴ Vgl. Faulstich (1994) S. 75.

¹⁰⁵ Goulemot (1993) S. 85.

¹⁰⁶ Faulstich (1994) S. 77.



Abbildung 11 Pornografische Fotografie im 19. Jahrhundert
Faulstich (1994), S. 84.

Zunahme der Visualisierung im 20. Jahrhundert

Was Mitte des 19. Jahrhunderts mit der naturalistischen Fotoaufnahme begann, wurde mit der Erfindung des Films kaum 50 Jahre später konsequent fortgeführt. Das Medium Film mit seinen bewegten Aufnahmen eröffnete ein weit größeres Spektrum an Präsentationsmöglichkeiten, das in 2.3 „Geschichte des pornografischen Films“ dargelegt wird.

Als Medium hat der Film für Faulstich (1994) die gleiche Berechtigung wie die Höhlenartefakte der Steinzeit, wenngleich er „ganz andere technische und ästhetische Möglichkeiten der visuellen Gestaltung sexueller Handlungen“¹⁰⁷ zur Verfügung hat.

Nicht nur eine größere Vielfalt an Angebot und Rezeptionsmöglichkeit, wie private Filmvorführungen oder Kinovorstellungen, sicherten eine steigende Nachfrage an pornografischem Material, sondern auch gesellschaftliche Veränderungen. War zuvor nur Adel und Bürgertum der Blick auf das Obszöne erlaubt, so gelang im Verlauf des im 20. Jahrhundert allen sozialen Schichten der Zugang zu Pornografie. Somit waren die Darsteller

¹⁰⁷ Faulstich (1994) S. 110.

der frühen Fotografie- und Filmwelt nicht mehr nur vor der Kamera als Darstellende vertreten, sondern sie wurden auch zu deren Publikum.¹⁰⁸

Wolf (2008) führt dazu jedoch aus, dass das wachsende Ansehen des pornografischen Films nicht mit dem der offiziellen Filmkultur mithalten konnte, was sich vor allem an der Entstehung des Urheberrechts ablesen lässt:

„Während die offizielle Filmkultur den rechtlichen Schutz individuellen künstlerischen Schaffens genoss, blieb der pornografische Film nicht nur von strafrechtlicher Verfolgung abhängig, sondern auch in einem urheberrechtsfreiem Raum, in dem die Filme nicht individuelle abgeschlossene Produktionen darstellten, sondern in ihrer Gesamtheit einen Metatext formulierten, aus dem bis heute beliebig zitiert werden kann.“¹⁰⁹

Die wachsende Gruppe der Rezipienten einerseits, und die Bandbreite der verschiedenen Medien andererseits sind für Faulstich (1994) die beiden signifikanten Änderungen in der Pornografie, die seit Beginn der Kulturgeschichte existiert.¹¹⁰ Rückert (2010) bezeichnet das Phänomen der Pornografie als eine „Randerscheinung, [...] die offensichtlich bisher nicht zum Untergang unserer Gattung führen konnte.“¹¹¹

2.3. Geschichte des pornografischen Films

Mit der Ausarbeitung der Geschichte des pornografischen Films möchte ich auf die vielen verschiedenen Facetten des Genres eingehen: vom Stag Film aus der Frühzeit des Kinos über die ersten Langspielfilme ab 1969 und die Videoproduktionen im darauf folgenden Jahrzehnt; über die Amateurfilme, die es ab den dreißiger Jahren gab, bis hin zum Internet. Dies bedeutet, dass parallel zu Filmen des Mainstreams, auch im Bereich des pornografischen Kinos eine Progression mehrerer Phasen zu erkennen ist.

Die Geschichte des Genres ist nach Wolf (2008) schwierig nachzuvollziehen, da sie nur lückenhaft erarbeitet wurde. Oft waren vor allem die Gegner der Pornografie diejenigen, die das Genre beschrieben und somit für die

¹⁰⁸ Vgl. Wolf, Enrico. *Bewegte Körper – bewegte Bilder: Der pornografische Film: Genrediskussion, Geschichte, Narrativik*. Klaus Kanzog (Hg.). München: diskurs film, 2008. S. 87.

¹⁰⁹ Ebd. S. 126.

¹¹⁰ Vgl. Faulstich (1994) S. 110.

¹¹¹ Rückert (2010)

Nachwelt dokumentierten. Um die Anfänge besser nachvollziehen zu können ist nochmals festzuhalten, dass auch die Fotografie von Beginn an Erotik und Pornografie künstlerisch einsetzte.¹¹² In logischer Konsequenz ging auch die Entwicklung des Kinos mit der technischen Entwicklung der Medien einher, und somit auch der Einsatz pornografischer Darstellungen. Durch die Industrialisierung des Films um die Jahrhundertwende wurden die laufenden Bilder einem breiten Publikum zugänglich. Somit brach auch eine neue Ära für die Massenverbreitung von Pornografie an. Films –so die damalige Pluralform– wurden anfangs in Varietés und Wanderkinos dem Publikum präsentiert.¹¹³

Die Anfänge des Genres

Mit dem Beginn des pornografischen Films begann auch der Aufstand gegen diese Form der Unterhaltung. Kritik geübt wurde weniger am moralisch verwerflichen Inhalt als vor allem an der Tatsache, dass die Filme Kindern und Jugendlichen zugängig waren.¹¹⁴

Einer der bedeutendsten Produzenten ist die heute noch bestehende französische Firma Pathé. Auch der deutschen Filmfirma von Oskar Messter wird die Verfilmung sexueller Sujets zugeschrieben, jedoch bestritt Messter dies und vermutete, Mitarbeiter hätten sein Equipment und Firmenlogo benutzt. Ein drittes berühmtes Beispiel ist Johann Schwarzers Firma Saturn-Film aus Wien, auf deren Werdegang ich im weiteren Verlauf meiner Arbeit näher eingehen werde.¹¹⁵

Was im frühen Kino als pikante Filme bezeichnet wird, kann heute nicht mehr als Pornografie angesehen werden. Sie „zeigen keine sexuellen Handlungen im eigentlichen Sinne. Sie sind in ihrer Thematik ‚frivol‘ und zeigen in ihrer freiesten Form weibliche Nacktheit.“¹¹⁶ Die Filme jener Zeit sind als unzüchtig im historischen Kontext zu sehen und sind mit ihren sexuellen Darstellungen nicht mit jenen der pornografischen Filmen, die 100 Jahre später produziert werden, vergleichbar.

¹¹² Vgl. Wolf (2008) S. 87 ff.; bereits 1847 lässt sich eine der ersten Aktfotografie vom französischen Künstler Félix Jaques-Antoine Moulin ausmachen.

¹¹³ Vgl. ebd. S. 105.

¹¹⁴ Vgl. ebd. S. 102.

¹¹⁵ Vgl. ebd. S. 107 f.

¹¹⁶ Ebd. S. 111.

Ein Markt für tatsächlich pornografische Filme bestand bereits kurz nach der Jahrhundertwende. In der *Sittengeschichte des Kinos* datiert Moreck (1926) den ersten Aufschwung des frühen pornografischen Films zwischen 1904 und 1908, „wo die Filmbranche noch nicht der polizeilichen Überwachung unterstand.“¹¹⁷ Als Beispiel für einen der ersten Kurzfilme mit eindeutig pornografischem Sujet und (rudimentär) narrativer Struktur gibt Wolf (2008) den US-amerikanischen Film *A Free Ride* an, dessen Entstehung zwischen 1915 und 1919 geschätzt wird.¹¹⁸ Zu sehen ist der Geschlechtsverkehr eines Mannes mit zwei Frauen. Der Film weist bereits die narrativen Strukturen des pornografischen Kinos auf. Er ist in einen Erzählrahmen gebettet, jedoch sind die eigentlichen Szenen mit sexuellen Handlungen zusammenhangslos aneinandergereiht.¹¹⁹

Die breite Palette an Filmgattungen beinhaltet unter anderem sowohl Kurzfilme mit erotischem als auch mit pornografischem Gehalt, jedoch erweist sich eine genaue Kategorisierung gerade dieser beiden Bereiche als äußerst schwierig:

„Die in den zeitgenössischen filmkritischen oder juristischen Auseinandersetzungen verwendeten Begriffe wie ‚sexuelle Films‘, ‚Schundfilms‘ oder ‚pikante Films‘, können ihren Bezug nicht verdeutlichen. Sie machen lediglich eines sichtbar: Sexualität als narrativer und visueller Stoff- und Motivkomplex spielt bereits in den ersten Jahren für das neue Medium eine herausragende Rolle. Da kaum entsprechende Filme aus dieser Zeit enthalten sind, kann die Frage, wann sich das Genre des pornografischen Kurzfilms konstituierte, nicht eindeutig beantwortet werden.“¹²⁰

Kurzfilme waren bis zu der Legalisierung der Pornografie in den 1960ern sehr verbreitet, Wolf (2008) schätzt ihre Anzahl auf 2.000 Stück. Daher war die Vorführung derlei Filme der breiten Masse jahrzehntelang nicht zugänglich. Um das richtige Zielpublikum anzusprechen wurden die Filme im deutschsprachigen Raum mit dem Titel „Herrenfilms“ versehen und in englischsprachigen Ländern als „stag films“ bezeichnet. Frauen wurden

¹¹⁷ Moreck, Curt. *Sittengeschichte des Kinos*. Dresden: Paul Aretz Verlag, 1926. S. 175; Wolf (2008) schätzt, dass in der Zeit von 1895 bis 1912 ca. 25 Filme mit pornografischem Inhalt entstanden sind, danach stiegen die Produktionen stetig, vgl. Tabelle in Wolf (2008) S. 116.

¹¹⁸ Vgl. Wolf (2008) S. 113.

¹¹⁹ Vgl. Williams (1995) S. 99; Vgl. Wolf (2008) S. 113.

¹²⁰ Vgl. Wolf (2008) S. 114.

oftmals alleine durch die Wahl des Ortes, wie etwa Clubs nur für Herren, von vornherein ausgeschlossen.¹²¹

Von der Zwischenkriegszeit bis zur Nachkriegszeit

Erst einige Jahre später änderte sich die Ästhetik der pornografischen Kurzfilme. In den USA erreichte er Mitte der zwanziger Jahre „einen qualitativen und quantitativen Höhepunkt.“¹²² In diesem Jahrzehnt erhielten die Filme durch das intensive Einspielen von erklärenden Zwischentiteln narrativen Charakter.¹²³ Eine Tendenz in die Gegenrichtung vollzieht sich bereits im darauffolgenden Jahrzehnt. Die hier entstandenen Kurzfilme zielen mehr auf die Darstellung pornografischer Szenen als auf Narration ab. In den beiden darauf folgenden Jahrzehnten bewirkten vor allem der Verlust von Zwischentiteln und einheitlicher Handlung, sowie die schlechtere Qualität der Kameraführung ein ästhetisches Defizit des Genres. Dies deutet darauf hin, dass schon in jener Zeit die Amateurfilmproduktion stark zunahm.¹²⁴

In der Zeit des Zweiten Weltkriegs wurden alte Filme zu neuen „*potpourri films*“ zusammengeschnitten, da das technische Filmmaterial knapp war. Erst in der Nachkriegszeit entstanden neue Aufnahmen, die jedoch wegen der vorherrschenden Materialknappheit weiterhin an Narration einbüßen mussten, und eine strukturierte Aneinanderreihung pornografischer Szenen bot. Die Konsumation fand in den 1940ern noch in Herrenklubs statt, verlagerte sich aber in der Dekade nach dem Zweiten Weltkrieg in die eigenen vier Wände, da nun das dazugehörige technische Inventar für die Bevölkerung preislich erschwinglich wurde. Durch das Heimkino hatten nun Frauen verstärkt die Möglichkeit pornografische Filme zu rezipieren und auch Amateurproduktionen anzufertigen.¹²⁵

Im Amateurfilmgenre der 1950er Jahre steht bereits der weibliche Körper im Zentrum der filmischen Darstellung. Die Frauenkörper wurden im Gegensatz zu denen der Männer zur Gänze präsentiert, wobei die Kamera auf wenige Körperpartien des männlichen Darstellers fokussiert. Die französische Produktion *Le Grand Numéro* (Nr. 47) ist nach Wolf (2008) einer der wenigen erhaltenen Farbfilme des Kurzfilmgenres. Auch hier ist wieder der Verzicht

¹²¹ Vgl. Wolf (2008) S. 115 u. 120.

¹²² Seeßlen, Georg. *Der pornografische Film*. 2. Auflage. Frankfurt/M., Berlin: Verlag Ullstein GmbH, 1990. S. 104.

¹²³ Vgl. Wolf (2008) S.114 u. 130.

¹²⁴ Vgl. ebd. S.143 ff.

¹²⁵ Vgl. Wolf (2008) S.146 u. 149.

auf Handlung und die Konzentration auf die rein sexuellen Darstellungen geboten.¹²⁶

Sexuelle Revolution und die Liberalisierung des Genres

Zu Beginn der sechziger Jahre dominierte nach wie vor der pornografische Amateurfilm den Markt, dessen inhaltliche Entwicklung seit den Fünfzigern stagnierte. Noch immer bewegte sich die Pornografie im Bereich des Illegalen, jegliche sexuelle Annäherung wurde in den USA durch den „Production Code“ (auch „Hays Code“) unterbunden, ein Kodex zur Ausgrenzung von Gewalt und Sexualität im Film. Erst nach und nach wurden die Richtlinien für den US-amerikanischen Film entschärft.¹²⁷ Die gesellschaftlichen Umbrüche jener Zeit kulminierten in der sexuellen Revolution Ende der sechziger Jahre und brachten eine neue Sichtweise auf Sexualität und den Umgang mit dem pornografischen Filmgenre.¹²⁸ Amerikanische Produzenten orientierten sich nun auch am europäischen Autorenkino, das sich sozialkritisch mit Themen wie „Prostitution, vorehelichen Geschlechtsverkehr, Geburtenkontrolle, Abtreibung und Ähnliches“¹²⁹ auseinander setzte.

1966 wurde der Production Code durch das MPAA-Ratingsystem (Motion Picture Association of America) ersetzt. Filmemacher, die sich nicht der freiwilligen Selbstkontrolle durch das neue Bewertungssystem unterwarfen, warben aber mit der Tatsache, ein „X“ für die Darstellung von Pornografie erhalten zu haben.¹³⁰

Die gesellschaftlichen Veränderungen führten somit zu neuen Denkansätzen aber auch zu einer Kommerzialisierung in der Filmwelt. „Als Reaktion auf die mediale Sexualisierung musste Mitte der sechziger Jahre die Pornografie für Erwachsene freigegeben werden.“¹³¹ Zu jener Zeit etablierte sich allmählich ein Markt, der sich zwischen bislang noch illegalen pornografischen Filmen

¹²⁶ Vgl. Wolf (2008) S.157 u. 158.

¹²⁷ Vgl. Seeßlen (1990) S. 188 f.; Filmemacher des nicht-pornografischen Kinos umgingen den Code oft mit „sexuellen Metaphern“, wie der in einen Tunnel einfahrende Zug in *Der unsichtbare Dritte* (1959, R: Hitchcock), 130’.

¹²⁸ Vgl. Wolf (2008) S.160.

¹²⁹ Ebd. S.162; auch hier wird Pornografie wieder als Mittel zur Kritik an damaligen Moralvorstellungen verstanden.

¹³⁰ Vgl. Wolf (2008)S.160.; Das Hollywood des Mainstream-Kinos ist dagegen darum bemüht Filme zu veröffentlichen, die kein X-Rating (nach heutiger Klassifikation ein NC-17-Rating – „Adults Only“) bekommen um die Vorführung für ein breites Publikum zu sichern.

¹³¹ Eder, Franz X. *Kultur der Begierde: Eine Geschichte der Sexualität*. München: Beck: 2002. S. 219.

und normalem filmischen Mainstream ansiedelte.¹³² Filme wurden demnach kategorisiert, auf pornografischer bzw. erotischer Ebene geschah die Einteilung in „adult drama“, „soft core“ und „hard core“. Die erste Kategorie bezieht sich auf Nacktheit im Film und die zweite zeigt Explizitheit bis zu „einem gewissen Grad“. Letztere Kategorie war bis Ende der 1960er noch illegal.¹³³ Sie entspricht der Definition von Pornografie im heutigen Sinne: explizit detailliert, szenisch narrativ und fiktional wirklich (siehe Seite 28). Zwei Subgenrerichtungen sind besonders hervorzuheben: Einerseits die „sexploitation films“ und „nudie cuties“, deren Darstellung sexuellen Handelns im Sinne des „soft core“ eine Simulation zeigte, dabei aber vor allem den nackten Körper der Frau in den Fokus rückte. Und andererseits die „beaver movies“, die im Gegensatz dazu den Blick der Kamera auf die weiblichen Genitalien richteten.¹³⁴

Der „erste Porno-Boom“ setzte nach Seelen (1990) im Jahr 1969 ein und brachte Langspielfilme mit sich, die nun eine aufwändiger Erzählstruktur besaßen. Ein zweite Welle Anfang der siebziger Jahre beschrieb die Zeit der unabhängigen Kinos, die durch eine Lücke im Gesetzestext einen Weg zur Vorführung pornografischer Filme fand, indem über 50% des Ticketpreises beispielsweise zur Konsumation von Getränken diente.¹³⁵

Legalisierung und die Entstehung des Langspielfilms

1974 wurden in der BRD die Produktion, der Vertrieb und die Vorführung von pornografischem Filmmaterial legalisiert. Die Entwicklung in Deutschland vollzog sich im Westen und Osten des Landes unterschiedlich. In der DDR waren pornografische Medien per Gesetz verboten, jedoch gab es durch private Amateurfilmproduktionen einen illegalen Markt, was diverse Verurteilungen beweisen. Die Hauptexporteure von Pornografie waren die USA und Skandinavien, später stieg die BRD selbst zum exportierenden Produzenten auf. In den USA inspirierte das Modell der MPAA die Produzenten pornografischer Filme zur Gründung der AFAA (Adult Film Association of America). Ein Zusammenschluss, dessen Hauptaugenmerk

¹³² In vielen Ländern der westlichen Welt –so etwa in den USA und Deutschland– war die Pornografie überwiegend illegal, eine Ausnahme bildeten beispielsweise Dokumentationen und Filme zur Sexualaufklärung. In Österreich erfolgte eine Legalisierung einfacher Pornografie bereits 1950, jedoch erreichte die „Sex-Welle“ und die damit einhergehende kommerzielle Medienflut erst in den folgenden zwei Jahrzehnten das Land; vgl. dazu Eder (2002) S. 217 ff.

¹³³ Vgl. Wolf (2008) S.164 f.

¹³⁴ Vgl. ebd. S. 161 u. 163.

¹³⁵ Seeßlen (1990) S. 210 ff u. 259.

auf Verbesserung der Qualität ihrer Werke lag, mit dem Ziel das Image der Branche in der Öffentlichkeit zu verbessern.¹³⁶

Die Entstehung des „echten pornografischen Films“ ordnet Seeßlen (1990) in die 1970er Jahre ein, er begründet dies mit drei durchschlagenden Vorteilen des Genres gegenüber den bisherigen Produktionen: 1. konnten sich sowohl Technik als auch Ästhetik mit den nicht-pornografischen Filmen jener Zeit messen, 2. war nun eine logische Erzählstruktur etabliert worden, und 3. erreichten die Darsteller der Filme mehr Bekanntheitsgrad und wurden zu Stars. Ein Beispiel hierfür ist der erfolgreiche Film *Deep Throat* (1972, R: Damiano) mit seiner Hauptdarstellerin Linda Lovelace, wobei Seeßlen festhält, dass die künstlerische Qualität des Films selbst für das pornografische Genre nicht besonders hochwertig ist.¹³⁷

Wachstum und neue Technik

Die 1980er Jahre bringen zwei entscheidende Veränderungen für die Branche des pornografischen Films mit sich. Zum einen steht durch die juristische Legalisierung in den westlichen Industrieländern dem Wachstum des Genres nichts mehr im Wege. Dies führt für Williams (1995) auch dazu, dass nun eine größere Anzahl an „ernsthafter, von Frauen wie von Männern verfasster, Rezensionen über Pornografie“¹³⁸ den Diskurs vorantreibt. Die neuen Produktionsbedingungen haben zum anderen starke Auswirkungen und positiven Einfluss auf die Ästhetik der Filme. Da sich die Produktion nun im legalen Bereich befindet, können eigene Drehorte und Studios angemietet und auf die alternativen unrechtlich als Setting benutzten Motels oder Hinterzimmer verzichtet werden. Ein weiterer Vorteil der neuen rechtlichen Lage ist die legale PR mit den Darstellern der Filme, diese können sich nun öffentlich zeigen und für ihre Arbeit werben. In den USA entwickelt sich Mitte der 1970er Jahre der Begriff „porno chic“, der auf die Aufwertung des Genres hindeutet. Man spricht in dieser Zeit vom „golden age“ des pornografischen Films, das aber nach wenigen Jahren mit der Erfindung des Videosystems wieder endete (1975-1983). Der Kult um die Videofilmtechnologie und ihr Verleihsystem verschafft dem Publikum die Möglichkeit, das Filmerlebnis im

¹³⁶ Vgl. Wolf (2008) S. 174 f. u. 179.

¹³⁷ Vgl. Seeßlen (1990) S. 227 ff.; Seeßlen nennt auch den zweiten „klassischen Pornofilm dieser ersten ‚Porno-Explosion‘“ mit dem Titel *Behind the Green Door* (1972, R: Gebr. Mitchell), S. 238.

¹³⁸ Williams (1995) S. 218.

privaten Raum zu erleben, und erschwert den spezialisierten unabhängigen Kinobetreibern im Gegenzug das Überleben.¹³⁹

Während Wolf (2008) die Verlagerung der Rezeption in die „private Sphäre der eigenen vier Wände“¹⁴⁰ als die signifikante Errungenschaft dieser Epoche erachtet, bietet Seeßlens (1990) Einschätzung am Ende jenes Jahrzehnts ein düstereres Bild des pornografischen Genres: Zwar war der pornografische Film nun großenteils gesellschaftlich akzeptiert, doch musste das Genre abermals qualitative Einbußen durch kostspieligeren technischen Aufwand in Kauf nehmen. Dies führte zur vermehrten Produktion von „B-Pornofilmen“, denen allesamt der Humor der vorangegangenen Dekaden fehlte.¹⁴¹

Mit Beginn der zunehmenden Verbreitung der VHS Technik war die Distribution zunächst weiterhin von Raubkopierern und dem Schwarzmarkt geprägt, jedoch ließ der wirtschaftliche Gewinn der Videorevolution nicht lange auf sich warten und dominierte bald den gesamten Markt. Der Erfolg hielt bis Ende des 20. Jahrhunderts ungebremst an, obwohl sich das Internet und die 1997 eingeführte DVD als digitales Trägermedium zum Markt hinzugesellten und dem VHS-System Konkurrenz machten. Doch erst um die Zeit der Jahrtausendwende verdrängte die DVD allmählich die VHS-Kassetten vom Markt. Vergleichbare Fortschritte machte das Internet auf dem Gebiet der Pornografie.¹⁴²

Das Internet ist heute entscheidendes Medium in der Rezeption, Distribution (privat und kommerziell) und auch Informationsbeschaffung zu Pornografie. Eine Eingabe des Begriffs in die Suchmaschine Google ergibt ca. 743.000 Ergebnisse, in englischer Übersetzung sogar über 85.100.000.¹⁴³

Als eine Richtung von Pornografie im Film sei abschließend noch auf die Postpornografie hinzuweisen. Der Begriff entstand bereits in den achtziger Jahren und beschreibt nach Hahn (2011) ein kritisches Instrument, das patriarchale Geschlechterverhältnisse und gesellschaftliche Ordnungen mittels einer positiven Ästhetik von Sexualität aufbricht.¹⁴⁴ Es handelt sich um

¹³⁹ Vgl. Wolf (2008) S. 188 ff.

¹⁴⁰ Ebd. S. 192.

¹⁴¹ Vgl. Seeßlen (1990) S. 174 ff.

¹⁴² Vgl. Wolf (2008) S. 192. S. 194.

¹⁴³ Zugriff: 17.12.2014.

¹⁴⁴ Hahn (2011) S. 44 f.

„art films that venture to depict unsimulated sex acts.“¹⁴⁵ Als Beispiel nennt Hahn (2011) den Spielfilm *Shortbus* (2006, R: Mitchell).

Der pornografische Film unterlag nach Williams (1995) vielen Strömungen und Veränderungen, jedoch kann er wie andere Genres des Films als eigenständige Kategorie gelten, und dass, „obwohl es immer noch sehr patriarchalisch ist, es kein monolithisches patriarchalisches Instrument ist.“¹⁴⁶

Narration im pornografischen Spielfilm

Ein Blick auf die Geschichte des pornografischen Genres zeigt, dass Veränderungen in Gesellschaft und Kultur sowie Politik, der technische Fortschritt in der Medienbranche und auch die filmästhetischen Neuerungen im Laufe der Jahre enormen Einfluss auf die Entwicklung des Genres hatten. Die geschichtliche Perspektive veranschaulicht, dass lediglich die Qualität des Erzählens im pornografischen Film nur wenig Besserungen erfährt. Denn „die Betrachtung der narrativen Strukturen legt offen, dass pornografische Filme kaum einen logischen oder narrativen Aufbau aufweisen.“¹⁴⁷ Verglichen mit dem klassischen Erzählkino wird die Narration im pornografischen Film mit wenig Aufwand vorangetrieben, generell gewährleisten nur wenige Handlungsfragmente eine schwache Gliederung im Film. Wolf (2008) beschreibt hierfür neun Strukturelemente, die ich im Folgenden zusammenfasse.¹⁴⁸

1. Titel und Vorspann

Die Filmtitel beziehen sich unter anderem auf auftretende Figuren, einen spezifischen Ort oder auch auf die dargestellte sexuelle Handlung. Oft beinhalten die Bezeichnungen Doppeldeutigkeiten oder Metaphern. Beispielsweise Filme der Firma Saturn-Film *Das Sandbad* (1907), *Weibliche Assentierung* (1911), als Exempel für jüngere Produktionen *Deep Throat* (1972, R: Damiano), *Behind the Green Door* (1972, R: Gebr. Mitchell) und *Sex City* (2006, R: Woodman).

¹⁴⁵ Williams, Linda. *Screening Sex*. Durham u. London: Duke University Press, 2008. S. 22.

¹⁴⁶ Williams (1995). S. 338.

¹⁴⁷ Wolf (2008) S. 200.

¹⁴⁸ Vgl. ebd. S. 200 ff.

2. Exposition

Der Einstieg in die Handlung soll den Rezipienten auf das Geschehen vorbereiten, indem der Ort vorgestellt und die Beziehungen zwischen den Figuren erläutert werden.

3. Zwischentitel

Erklärungen zwischen den Szenen waren optisch aufwendig arrangiert und hatten oft eine humoristische Note. Entweder erklärten sie den Plot kurz zusammengefasst, oder sie zitierten einen Dialog zwischen zwei Figuren. Zwischentitel wurden seit Beginn des Films eingesetzt, besonders in den 1920ern waren sie eine beliebte Methode zur Narration. Aufgrund zweierlei Gründe wurden die Zwischentitel mit der Zeit überflüssig. Einerseits wegen der Einführung der Talkies¹⁴⁹ in den dreißiger Jahren, die nun die Dialoge der Charaktere hörbar wiedergeben konnten. Andererseits erschwerten die durch die Illegalität des Genres erzwungenen spontanen Filmdrehs die Produktion passender Zwischentitel, worunter auch Narration und somit Qualität litten.

4. Aktanz

Auch wenn die Zusammensetzung der Protagonisten nicht der Qualität des klassischen Erzählkinos entspricht, muss eine logische Figurenkonstellation auch vom pornografischen Genre befolgt werden um eine schlüssige Narration zu bieten. Dazu werden häufig ähnliche Muster bedient, wie flüchtige Begegnungen, die sogleich zum Koitus führen oder die Etablierung hierarchischer Strukturen unter den Figuren.

5. Problem/Lösung – Schema

Ein weiteres Element, das im pornografischen Genre oft als Muster zur Etablierung der Handlung genutzt wird ist das der anfänglichen Differenz oder eines Problems, das am Ende –nach oder durch den Geschlechtsverkehr– gelöst wird.

6. Fehlendes Ende und Abspann

Im Zentrum des Films steht die Darstellung der sexuellen Handlung, und letztlich nicht die Logik der Erzählung. Das häufigste Ende ist der „cum shot“

¹⁴⁹ Im Grunde waren alle Filme von Beginn an Tonfilme, denn auch für Stummfilme wurde bewusst eine musikalische Untermalung als Gestaltungsmittel eingesetzt. „Talkies“ sind jene Tonfilme ab den dreißiger Jahren, in denen die Figuren tatsächlich für das Publikum hörbar sprechen. Vgl. Monaco, James. *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*. 5. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004. S. 301 f.

Williams (1995) schreibt allerdings in ihrer Geschichtsabhandlung, dass das pornografische Genre „ungewöhnlich lange stumm blieb“, und es sich weitere drei Jahrzehnte „einzig auf die Macht der Bilder“ verließ; Williams (1995) S. 166 f.

bzw. „come shot“ oder „money shot“, die Lust und der Höhepunkt des männlichen Darstellers wird durch seine externe Ejakulation dargestellt und auch als Höhepunkt im Film gehandelt.¹⁵⁰ Selten kommen Schlusstitel vor, die die Handlung abschließend erläutern würden. Hingegen erscheinen oft außerfilmische Elemente am Ende oder während des Films, wie die Firmenlogos der Hersteller, was das Einfühlen des Rezipienten in die Handlung erschwert.

7. Nummernprinzip und Nummernstruktur

Sobald eine pornografische Nummer gezeigt wird, kommt ausschließlich der Kitus zur Darstellung. Der pornografische Kurzfilm besteht seit Beginn an aus einer oder auch einigen wenigen Nummern. Der Langspielfilm ab den siebziger Jahren übernimmt dieses Prinzip in Kombination mit narrativen Sequenzen, die den Handlungsstrang des Spielfilms ausmachen. Indem die Nummern ausschließlich auf die Zurschaustellung des Geschlechtsaktes abzielen, kann sich der Rezipient auch in der Langfilmvariante nicht in die Geschichte des Films einfühlen. Der Raum der Diegese wird durch den abrupten Wechsel zwischen Narration und pornografischer Darstellung immer wieder verlassen. Williams (1995) hält die Narration hingegen keineswegs als reinen „Vorwand für die Sex-Nummern“, für sie ist die „Erzählweise [...] wesentliches Bestandteil der Lösung der sich häufig widersprechenden Wünsche ihrer Figuren.“¹⁵¹

8. Schließung der Nummer durch den cum shot

Der bereits erwähnte cum shot besteht seit dem Beginn der filmischen Pornografie. Williams (1995) sieht den cum shot als Fokus auf die Darstellung der männliche Lust, denn der Beweis für den weiblichen Orgasmus ist schwieriger visualisierbar.¹⁵² Die Ejakulation des Mannes signalisiert somit auch das Ende einer Nummer.

9. Muster des Seriellen und Episodischen

Mit der Einführung des pornografischen Langspielfilms wird versucht, die sexuellen Handlungen, also die Nummern, der Figuren glaubhaft in eine Erzählstruktur zu integrieren. Dabei orientiert sich die Handlung entweder an einer Hauptfigur, oder sie bedient sich einem bestimmten Genremuster, wie

¹⁵⁰ Vgl. Williams (1995) S. 111; Williams erläutert hier auch den „meat shot“ als ein Spezifikum des pornografischen Kurzfilms, die Kamera zeigt und beweist den sexuellen Akt durch die Großaufnahme.

¹⁵¹ Ebd. S. 181.

¹⁵² Vgl. ebd. S. 144 f.

dem der Komödie, des Kriegsdramas bzw. Actionfilms oder der Gattung Film Noir. Auf alle drei Genres nehme ich in Kapitel 4 Bezug.

Williams (1995) kritisiert den „inzwischen zur Konvention“ gewordenen „money shot“ [...] als Zeichen für den Höhepunkt des sexuellen Geschehens.¹⁵³ Mit den Adult Remake Beispielen in dieser Diplomarbeit möchte ich darauf hinweisen, dass jene Filme auf einen narrativen Höhepunkt aufgrund der Vorgabe des Originals erfolgreich hinarbeiten, wenn sie auch qualitativ nicht mit ihrer Vorlage zu vergleichen sind.

Abschließend möchte ich einen Überblick zu den technischen Elementen im pornografischen Film geben, die für dessen Ästhetik ausschlaggebend sind:

Technisches Element	Beschreibung
money shot/cum shot/come shot	Externe Ejakulation des Mannes als Höhepunkt der Szene und als Beweis für das echte Lustempfinden
meat shot	Geschlechtsakt in Großaufnahme als Beweis für die Echtheit des Koitus
point of view shot	Identifikation mit dem männlichen Blick, der auf die Frau gerichtet ist
Überbelichtung der Geschlechtsteile	... die für die Perspektive der Kamera eigentlich im Dunklen wären. Kameraperspektiven (und Stellungen), welche die Geschlechtsteile gut sichtbar machen
close up	Gut ausgeleuchtete Detailaufnahmen
Ton, Sprache	Auditive Repräsentation der Lust
Konzentration auf den Geschlechtsakt	Setting und Raum spielen untergeordnete Rolle
Nummernprinzip	Sexuelle Handlungen passieren in (aneinandergereihten) Szenen, die auch einzeln für sich stehen könnten

Tabelle 4 Ästhetik: die technischen Elemente im pornografischen Mainstreamfilm. Eigene Darstellung nach Williams (1995).

¹⁵³ Williams (1995) S. 111.

3. Adult Remakes

Der Hauptteil dieser Arbeit befasst sich mit pornografischen Remakes von Filmen, wobei das „Phänomen des Remakes nahezu so alt ist wie der Film selbst.“¹⁵⁴ Anfangs werde ich auf den Begriff des Remakes im Allgemeinen eingehen und dabei mehrere Definitionen untersuchen.

Um zu veranschaulichen, dass auch das Remake als Erscheinungsform der Neuverfilmung auf eine über 100-jährige Geschichte zurückblickt, werde ich anhand des Beispiels der Firma Saturn-Film das lukrative und riskante Erotikgeschäft in den Anfangsjahren des Films beleuchten. Der Firmengründer Johann Schwarzer setzte mit seinen Werken stets auf das Erfolgskonzept des Remakes. Drei analytische Filmvergleiche von Originalwerken und Remakes werden dies illustrieren. Im Zusammenhang mit dem Niedergang von Schwarzers Filmfirma werde ich auch die Kritiker des erotischen Kinos zu Wort kommen lassen.

Abschließend zu diesem Kapitel werden die pornografischen Neuverfilmungen von heutigen Blockbuster Produktionen betrachtet, um die im darauf folgenden Kapitel vorzunehmende Filmanalyse einzuleiten.

3.1. Begriffsdefinition Remake

To remake bedeutet in der deutschen Übersetzung etwas *wieder* oder etwas *neu machen*. Als filmspezifischer Terminus wird das Remake sowohl im allgemeinen Sprachgebrauch als auch von der Fachpresse verwendet, trotzdem ist der Begriff nach wie vor undefiniert beziehungsweise nicht kategorisiert. „We might even say that it is a phenomenon which has lacked and continues to lack any theoretical approach,“¹⁵⁵ so der Filmwissenschaftler Quaresima (2002) über die vernachlässigte Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Neuverfilmung. Remakes werden heute oft als typische Hollywood Produktionen „im Zeitalter großer Medienverbundunternehmen“ charakterisiert, doch existierten Neuauflagen von Filmstoffen seit den Anfängen des Kinos in allen Filmnationen. Vor allem in den ersten Jahren des neuen Mediums waren „Remakes aufgrund

¹⁵⁴ Kühle, Sandra. *Remakes: Amerikanische Versionen europäischer Filme*. Norbert Grob und Thomas Koebner (Hg.). Remscheid: Gardez, 2006. S. 9.

¹⁵⁵ Quaresima, Leonardo. *Loving Texts Two at a Time: The Film Remake*. Cinémas: revues d'études cinématographique / Cinemas: Journal of Film Studies. Nr. 3, 2002. S. 75.

mangelnder Copyright-Gesetze besonders zahlreich¹⁵⁶ vertreten. Im Folgenden werden die Versuche einiger ausgewählter Filmkritiker angeführt, den unsteten Begriff des Remakes zu erörtern und festzulegen.

Im Allgemeinen fallen die Definitionen in Lexika sehr vage und verkürzt aus, so werden Remakes meist als Neuverfilmungen (erfolgreicher) älterer Spielfilme bezeichnet.¹⁵⁷ Allerdings muss es sich bei einem Remake keineswegs um die Behandlung eines ursprünglich „erfolgreichen“ Stoffes handeln, da schließlich auch ein Film, der bei Kritik und Publikum versagt die Grundlage für eine erneute Verfilmung bieten kann.¹⁵⁸ Monaco (2007) fasst die Definition in seinem Lexikon *The Dictionary of New Media* sehr prägnant zusammen:

“A second production of a film (or sometimes a television show) using different personnel. The concept remains more or less intact, but the script is often completely rewritten to fit the talents of the new filmmakers.”¹⁵⁹

Monaco verzichtet in seiner Beschreibung beispielsweise völlig auf die Erwähnung von Änderungen, denen Remakes oft unterzogen werden, wie dem Genrewchsel oder der möglichen Versetzung in eine andere Zeit oder an einen anderen Schauplatz (wobei sich diese Faktoren nicht gegenseitig ausklammern). Zudem wirkt die Bemerkung über die Anpassung des Drehbuchs gemäß den Talenten des Regisseurs eher belächelnd als ernst gemeint.

Obwohl das Remake in Lexikoneinträgen kaum näher bestimmt wird und bis in die 1990er Jahre in der Filmwissenschaft kaum Beachtung findet, gibt es dennoch bereits seit den Siebzigern einige Theoretiker, die sich einer Begriffsdefinition annehmen. Beispielsweise beklagt Druxman (1975) den Erklärungsnotstand über das Phänomen der Neuverfilmung. Seine Lesart des Begriffs ist sehr vereinfacht und beschränkt sich auf nur jene Filme, die auf einer „common literary source (i.e. story, novel, play, poem,

¹⁵⁶ Oltmann, Katrin. *Remake / Premake: Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse. 1930-1960*. Bielefeld: transcript, 2008. S. 20.

¹⁵⁷ Vgl. Brockhaus (1992) S. 123 und Meyers (1977) S. 810.

¹⁵⁸ Vgl. Manderbach, Jochen. *Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis*. Forschungsschwerpunkt „Massenmedien und Kommunikation“ an der Universität-Gesamthochschule-Siegen (Hg.) Siegen, 1988. S. 13; an dieser Stelle muss ich jedoch einräumen, dass Kritiker vor allem den Hollywood Studios zu Recht vorwerfen, sie würden aus Profitgründen hauptsächlich auf kommerziell erfolgreiche Blockbuster-Produktionen als Remake-Vorlagen zurück greifen. Auf diesen wirtschaftlichen Aspekt werde ich in Kapitel 3.3.2 noch näher eingehen.

¹⁵⁹ Monaco, James. *The Dictionary of New Media: The New Digital World, Video, Audio, and Print*. USA: Harbor Electronic Publishing , 2007. S. 212.

screenplay)“¹⁶⁰ basieren. Manderbach (1988) versucht in seiner Abhandlung einen detaillierteren Definitionsansatz zu finden:

„Remake. Die Neuverfilmung eines schon einmal verfilmten Stoffes. Als Remake bezeichnet man nur solche solche [sic!] Filme, die einen Vorläufer mehr oder weniger detailgetreu nachvollziehen – meist aktualisiert, bisweilen in andere Genres übertragen, gelegentlich auch in ganz andere Schauplätze oder Zeiten versetzt.“¹⁶¹

Eine weitere Definition von Kühle (2006) basiert grundsätzlich auf Manderbachs Studie. Beide sind sich einig, dass Neuverfilmungen keine „starre Form der Wiederholung“ darstellen und daher Aktualisierungen und Veränderungen implizieren. Jedoch muss die „Verwandtschaft zum Original“ als Referenz klar feststellbar sein.¹⁶² Kühle stimmt generell mit Manderbachs Begriffsdeutung überein, fügt aber noch hinzu, dass:

„sowohl die Handlung und der dramaturgische Aufbau als auch die Figurenkonstellation weitgehend erhalten bleiben (wobei hier Geschlechterwechsel möglich sind), da die Modifikation dort ihre Grenzen hat, wo das Original seinen eindeutigen Charakter verliert.“¹⁶³

Die Gender-Studie Oltmanns (2008) konzentriert sich auf das Enthierarchisieren der Begriffe Neuverfilmung und Originalversion und versieht die ursprünglichen Werke, die erst durch ihr Remake als Originale kategorisiert werden, mit dem Titel „Premake“. Aus dieser Sicht kann auch ein Premake bereits auf mehreren älteren Premakes basieren, doch eine Originalversion kann nur singulär existieren. Oltmann untersucht in ihren Arbeiten vor allem den Aspekt der Gender-Repräsentation; Remakes eröffnen für sie in erster Linie neue mögliche Perspektiven.¹⁶⁴ Beispielsweise sieht Oltmann die Literaturverfilmung *William Shakespeare's Romeo + Juliet* (1996, R: Luhrmann) als Remake des Musicals *West Side Story* (1961, R: Robbins u.a.) an, ganz im Gegensatz zu Manderbach, der zwar die

¹⁶⁰ Druxman, Micheal B. *Make It Again, Sam: A Survey of Movie Remakes*. New York: AS Barnes and Co., 1975. S. 9.

¹⁶¹ Manderbach (1988) S. 13.

¹⁶² Vgl. Kühle (2006) S. 16.

¹⁶³ Ebd. S. 18; Kühle bezieht sich in ihrer Abhandlung ausdrücklich auf amerikanische Remakes europäischer Filme, sie untersucht hier vor allem die kulturelle und kommerzielle „Amerikanisierung“ ausländischer Produktionen.

¹⁶⁴ Vgl. Oltmann (2008) S. 12 f. u. 31 f.

Grundkonstellation als dieselbe bestätigt, jedoch ansonsten zu viele Differenzen erkennt.¹⁶⁵

Die Definitionen der verschiedenen Filmtheoretiker zeigen deutlich, dass sich ein Abgrenzen von Remake zu Nicht-Remake als schwierig darstellt, da nicht festlegbar ist, inwieweit ein Film sein Vorbild detailgetreu genug wiedergibt. Manderbachs (1988) Definition und Kühles (2006) Ergänzung scheinen den Begriff des Remakes am ehesten treffend einzuschränken und doch Raum für Interpretation zu lassen. Ich finde auch Oltmanns (2008) Neologismus des Premakes passend und plausibel, jedoch werde ich im Folgenden die Beispieldarstellungen, die als Vorlagen für die zu besprechenden Adult Remakes dienen, weiterhin als Originalversionen bezeichnen, da diese Produktionen bis auf eine Ausnahme tatsächlich die Originale sind und ihnen selbst keine Premakes vorangehen.

Unter den drei Beispielproduktionen, die ich in Kapitel 4 als Adult Remakes vorstellen werde, ist *Sex City* (2006, R: Woodman) die einzige pornografische Neuverfilmung, die auf einem Film basiert, der selbst auf dem Stoff eines anderen Mediums beruht. *Sin City* (2005, R: Rodriguez u.a.) ist eine filmische Adaption von Frank Millers gleichnamiger Graphic Novel Serie¹⁶⁶ und die Vorlage zu *Sex City*. Als Adaption, d.h. als filmische Umsetzung des Comicromans wäre *Sin City* demzufolge keine Originalversion sondern eine Neuverfilmung eines literarischen Werkes und somit lediglich ein Premake. Allerdings ist nach Manderbachs und Kühles Definition die Adaption der Comic Reihe kein Remake, da Literaturverfilmungen nur dann als solche zu betiteln sind, wenn sie „auf das Drehbuch einer früheren (Erst-)Verfilmung“¹⁶⁷ Bezug nehmen.

Um das Thema Remake hinsichtlich aller Aspekte zu erfassen, sollen neben der Begriffsdefinition sowohl die möglichen Gründe für eine Neuverfilmung genannt werden, als auch die verschiedenen Varianten des Remakes Beachtung finden.

Für die auf finanziellen Gewinn ausgerichtete Filmindustrie liegt der Anreiz nahe, einen kommerziell erfolgreichen Film, der offenbar den Geschmack

¹⁶⁵ Vgl. Oltmann (2008) S. 26 und Manderbach (1988) S. 11.

¹⁶⁶ Frank Miller erschuf die düstere Welt seiner Comic Reihe *Sin City* im Jahre 1991 und arbeitete daran bis 2000. Bei der Verfilmung 2005 führte der Autor zusammen mit Robert Rodriguez und Quentin Tarantino Regie. Eine „Graphic Novel“ stellt einen Roman in voller Länge dar, der in der Form eines Comicbuchs gestaltet ist. Vgl. Quinn, Edward. *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*. USA: Infobase Publishing, 2006. S. 185.

¹⁶⁷ Kühle (2006) S. 18.

eines breiten Publikums trifft, zu wiederholen, denn der Film ist nicht bloß ein kreatives Erzeugnis, sondern Manderbachs (1988) Formulierung nach auch eine Ware, ein industrielles Produkt. Seiner Ansicht nach eröffnen sich einem Filmunternehmen drei Mittel um einen gleichrangigen Erfolg nochmals zu erzielen: Erstens besteht die Möglichkeit einen Film zu drehen, der ein ähnliches Konzept verfolgt, sei es in Bezug auf den Plot, oder auch durch den Einsatz der selben Schauspieler wie im erfolgreichen Original. Beispiele sind Romantic Comedies, deren Handlung ähnlich aufgebaut ist und dieselben Stars besetzen, wie die Schauspieler Richard Gere und Julia Roberts in *Pretty Woman* (1990, R: Marshall) und *Runaway Bride* (1999, R: Marshall), wobei hier außerdem Garry Marshall bei beiden Filmen als Regisseur tätig war. Ein zweiter Weg, um einen erneuten Kassenschlager zu produzieren, ist die Spekulation auf das beständige Interesse des Kinopublikums, indem ein Sequel oder sogar eine Kette an Fortsetzungen gedreht wird, wie die in dieser Arbeit besprochenen Blockbuster-Reihen *Pirates of the Caribbean* (2003, 2006, 2007, R: Verbinski; 2011, R: Marshall) und *Sin City* (2005, 2014, R: Rodriguez u.a.). Als dritte Variante ist das Remake anzuführen, bei dem der gleiche Stoff erneut verfilmt wird. Diese letzte Möglichkeit ist die wohl interessanteste für die Filmindustrie, da sie die wirtschaftlich größte Chance bietet, ein gewinnbringendes Ergebnis abermals zu erzielen.¹⁶⁸ Man greift sozusagen auf bewährte Ware zurück, vor allem dann, wenn ein Filmstudio ohnehin schon die Rechte an einer Produktion besitzt.¹⁶⁹

Anregungen, Neuverfilmungen auf den Markt zu bringen, bieten sich seit Beginn der Filmgeschichte. Besonders einschneidend für die Filmbranche waren die Einführung des Tonfilms und später die des Farbfilms. Diese neuen „screen techniques“ führten regelrecht zu einem Remake-Boom älterer Stummfilme oder Schwarzweiß-Produktionen.¹⁷⁰ Ein anderer Grund für die Entscheidung, ein Drehbuch nochmals zu inszenieren, ist außerdem die fortwährende Entwicklung der Filmtechnik im Bereich Spezialeffekte und Tricktechnik, um dem Publikum immer neuere Formen mitreißender und actionreicher Unterhaltung zu präsentieren. Auch gelockerte Zensurbestimmungen und veränderte gesellschaftliche Moralansichten rufen Neuverfilmungen hervor. Wie bereits zuvor erwähnt sind gerade Remakes mit Stars und bekannten Regisseuren ebenfalls eine bewährte Methode, um

¹⁶⁸ Vgl. Manderbach (1988) S. 18 ff.

¹⁶⁹ Vgl. Oltmann (2008) S. 62.

¹⁷⁰ Vgl. Druxman (1975) S. 15.

Kinozuschauer anzuziehen. Durch die Video und DVD-Technologie wurde die Rezeption von Filmen erneut technisch revolutioniert, da Filme seit den 1980ern zu Hause und dazu auch mehrfach gesehen werden können. Dadurch hat sich laut Oltmann (2008) auch der Umgang der Filmindustrie mit der Vermarktung von Remakes verändert:

„Die erste Filmversion wird häufig nach Erscheinen des Remakes als *tie-in* erneut vermarktet, es kommt zu Fernsehaufführungen, Video- und DVD-Editionen. [...] Dieses –wenn auch finanziellen Beweggründen geschuldete– Verfahren führt häufig zu einer Re-Popularisierung des Premakes; die Wiederholung bedeutet hier also sowohl ein *Repetieren* als auch ein *Zurückholen* des älteren Films.“¹⁷¹

Auch das Internet eröffnet der Vermarktung von Filmen im Allgemeinen und demzufolge auch von Remakes neue Dimensionen, wie zum Beispiel die schnellere und internationale Verbreitung von Trailern der Neuverfilmungen und derer Originale.

Abschließend sind die Adult Remakes als Variante des Remakes zu nennen. Da diese spezielle Form der Neuinszenierung das Hauptthema dieser Arbeit darstellt, werde ich im Folgenden näher auf ihre Geschichte und aktuellen Stand in der Filmbranche eingehen. Zunächst sollen die Werke der Firma Saturn-Film einen Einblick in die Anfänge der Adult Remakes gewährleisten.

3.2. Remakes im frühen erotischen Kino: Die Firma Saturn-Film

Das Wiener Unternehmen Saturn-Film gilt als eines der weltweiten Pioniere in der Frühgeschichte des Kinos. Der Fotograf Johann Schwarzer gründete die Firma im Jahr 1906 und wurde bald einer der führenden Hersteller im erotischen Filmgenre in Österreich sowie auch auf internationaler Ebene. Allerdings sollte aufgrund verändernder Zensurmaßnahmen der Erfolg des Unternehmens nur vier Jahre lang andauern. Trotz allem, „Schwarzers Filme aus den Jahren 1906 bis 1908 gelten als die Anfänge der österreichischen Kinematografie.“¹⁷²

¹⁷¹ Oltmann (2008) S. 76.

¹⁷² Wolf (2008) S. 108.

Obwohl Schwarzers Karriere im Filmgeschäft nur kurz anhielt, beweist das Beispiel seines bemerkenswert schnellen Erfolges, dass die erotische Kunst als Filmgenre schon zu Beginn des letzten Jahrhunderts ein breites und dankbares Publikum in seinen Bann zog. Für das Thema dieser Arbeit sind Saturn-Film Produktionen gerade deshalb von Interesse, da sie größtenteils auf den berühmten Vorlagen von Schwarzers französischen Konkurrenten Charles und Émile Pathé basierten¹⁷³. Doch während die Pariser Originalfassungen das Publikum mit lediglich harmloser Erotik versorgten, erwiesen sich die Wiener Neuauflagen speziell durch ihre explizite Darstellung von Nacktheit als erfolgreich. Trotz der Konzentration der Kamera auf die entkleideten Darsteller sind die Saturn-Film Produktionen keineswegs als pornografisch zu bezeichnen.¹⁷⁴ Viel eher ist Saturn-Film zwischen der milden Erotik von Pathé und ausschließlich pornografischen Filmen anzusiedeln.¹⁷⁵

3.2.1 Aufstieg und Fall der Firma Saturn-Film

Um einen Überblick zu Johann Schwarzers Œuvre zu geben, werde ich die Geschichte seiner Firma und einige seiner Produktionen im Vergleich mit den französischen Filmvorlagen vorstellen und diskutieren. Im Laufe seiner Karriere bewegte sich Schwarzer stets im Graubereich zwischen Legalität und Zensur seiner Werke. Film als eine neue Form der medialen Repräsentation erschreckte die Zuschauer einerseits, doch faszinierte sie andererseits damals gleichermaßen wie heute. Aus diesem Grund ist die Betrachtung des sozialen und historischen Kontexts um die Jahrhundertwende wichtig, denn die öffentliche Meinung über Film im Allgemeinen und erotische Lichtspielkunst im Besonderen hat sich seit den Anfängen des Kinos stark verändert. Der Untergang der Firma Saturn-Film ist mit strenger werdenden Zensurbestimmungen und den daraus resultierenden Konsequenzen zu begründen. Als Beispiel für die Vehemenz mit der die Sittenwächter gegen anstößige Kunstwerke aber auch gegen den

¹⁷³ Die vier Brüder Charles, Emile, Théophile und Jaques gründeten die Firma Société Pathé Frères 1896 in Paris. Emile und Charles Pathé übernahmen im kunstorientierten Familienunternehmen, das sich zunächst der Photographie und Phonographenaufnahmen widmete, ab 1902 für das Filmgeschäft die Verantwortung.

Vgl. *Pathé SA: Company History*. <http://www.fundinguniverse.com/company-histories/Pathéacute;-SA-Company-History.html> Zugriff: 06.08.2014.

¹⁷⁴ Achenbach, Michael, Paolo Caneppelle und Ernst Kieninger. *Projektionen der Sehnsucht: Saturn. Die erotischen Anfänge der österreichischen Kinematografie*. Wien: Filmarchiv Austria, 2000. S.14.

¹⁷⁵ Im Gegensatz zu eindeutig pornografischen Handlungen, wie beispielsweise in dem Werk *A Free Ride*, vgl. Kapitel 2.3.

Film selbst als unmoralisches Machwerk vorgenommen, werde ich im Anschluss einige Filmkritiker jener Zeit heranziehen.

Johann Schwarzer wurde am 30. August 1880 in Javorník in Österreich-Schlesien, heute in der tschechischen Republik liegend, geboren. Nach seinem Umzug in die Hauptstadt der österreichisch-ungarischen Monarchie erlernte er den Beruf des Fotografen und Chemikers. In Wien entwickelte sich Schwarzer zu einem ambitionierten und findigen Geschäftsmann. So bot er seinen Kunden ein breites Repertoire sowohl an konventionellen Familienporträts als auch an Aktaufnahmen, die sich bereits seit der Erfindung der Fotografie als beliebt erwiesen. Überzeugt vom ästhetischen Wert seiner Aktbilder pries er sie in seinen Annoncen geschickt als „künstlerisch ausgeführte Glasdiapositive (Aktstudien)¹⁷⁶ an.“

Zunächst widmete sich Schwarzer rein der Kunst der Fotografie, doch schon bald begriff er das hohe wirtschaftliche Potential der bewegten Bilder und gründete somit im Jahre 1906 sein Unternehmen, die Firma Saturn-Film Wien. Schwarzer erkannte als wohl einer der ersten Österreicher seines Faches die zukunftsträchtige und überaus profitable Qualität des Films: Die Wanderkinos jener Zeit boten einem breiten Publikum Unterhaltung.¹⁷⁷

Die Faszination des Publikums entstand vor allem durch die Anziehungskraft der laufenden Bilder. Die Handlung des Projizierten war oft weniger im Vordergrund als „die Faszination von der kinematographischen Bewegung um der Bewegung willen.“¹⁷⁸ Mit der Entstehung des Kinos entwickelte sich gleichzeitig der erotische Film zu einem Erfolg versprechenden Genre. Dies überrascht kaum, da seit jeher auch schon in Literatur, Malerei und letztlich in der Fotografie Erotik und Pornografie ein nicht wegzudenkendes Genre darstellen.¹⁷⁹ Zunächst war Frankreich die Wiege des erotischen Kinos. Die Brüder Pathé leisteten auf diesem Gebiet Pionierarbeit und fanden sogleich einen bereitwilligen Markt. Die Pariser Produktionen verführten den Zuschauer mit erotischen Kurzfilmen, die beispielsweise Frauen in Badeanzügen beim Schwimmen zeigen. Wichtig ist hierbei zu erwähnen,

¹⁷⁶ *Der Komet: Kinematographen-Revue. Internationale Mitteilungen über Neuerungen der Kinematographie*. Nr. 1128, 3.11.1906. S. 27.

¹⁷⁷ Das Programm in Form von mehreren hintereinander folgenden Kurzfilmen enthielt Themen jeglicher Art, wie beispielsweise Dokumentarisches, Kriminalgeschichten oder Burlesken. Außerdem war der Film bereits zu seinen Beginnzeiten für alle sozialen Schichten der Bevölkerung zugänglich und vor allem auch für ein ärmeres Publikum finanziell erschwinglich, wodurch die Zuschauer in Scharen die Säle füllten; vgl. Kapitel 3.2.3.

¹⁷⁸ Williams (1995) S. 99.

¹⁷⁹ Vgl. Kapitel 2.2.

dass die Darstellerinnen stets bekleidet auftraten, also niemals völlig nackt zu sehen waren. Die französischen Filme waren somit harmlose Vorbilder für die künftigen Wiener Remakes.

Schwarzer fand mit seinen künstlerischen Filmen eine eigene Nische in der rechtlichen Grauzone zwischen eher harmlosen französischen Filmen und illegalen pornographischen Filmen und konnte dadurch seinen Vertrieb europaweit verbreiten.¹⁸⁰ Seine Methode, nackte Frauen in amüsanten Situationen darzustellen, war einzigartig.

„Hauptsujets seiner Filme waren Badeszenen, Künstler und Modell und Orientalismen. Mit diesem Programm [...] gelang Johann Schwarzer nach kurzer Zeit der Durchbruch auf dem Markt.“¹⁸¹

Saturn wurde zu einem international anerkannten Unternehmen, dessen Erfolg sich zwischen 1906 und 1909 unaufhörlich entwickelte. Mit Titeln wie „Wiener Sujets“, „neue pikante viragierte Filme v. Saturn“ oder „Bevorzugt werden Saturn Films“ wurden die „Herrenfilms“ in Filmzeitschriften vermarktet.¹⁸² In dem einzigen heute noch existierenden Exemplar des Verleihkatalogs der Firma erklärt Schwarzer, dass er im Grunde das produziert, was das Publikum jener Tage sehen wollte, „nämlich ‚pikante‘ Bilder“, und darüber hinaus,

„dass unsere Films rein künstlerischer Tendenz sind und wir auf das peinlichste vermeiden, der Schönheit durch Geschmacklosigkeit Abbruch zu tun.“¹⁸³

Dem internationalen Wettbewerb ausgesetzt, pflegte Schwarzer viel Wert auf das Corporate Design seiner Firma zu legen. Genauso wie das Markenzeichen der Firma Pathé war die Marke Saturn-Film urheberrechtlich geschützt.¹⁸⁴ Jeder Kurzfilm von Saturn zeigt das sternförmige Firmenlogo im Vorspann sowie an einer leicht sichtbaren Stelle im Hintergrund jeder Szene, wobei die Szenerie nie wechselt und stets bloß ein einzelner Raum als Ort des Geschehens dient. Beginnend mit einem einfachen Stern als Saturn-Emblem, differenzierte Schwarzer bald das Logo, um Filmemachern, die ihre

¹⁸⁰ Vgl. Achenbach et. al. (2009) S. 16.

¹⁸¹ Ebd. S.14.

¹⁸² Vgl. ebd. S. 16.

¹⁸³ Schwarzer, Johann. *Saturn-Films Wien*. Wien: 1907. S. 3. In: Achenbach, Michael, Paolo Caneppela und Ernst Kieninger. *Projektionen der Sehnsucht: Saturn. Die erotischen Anfänge der österreichischen Kinematografie*. Wien: Filmarchiv Austria, 2000. S. 50.

¹⁸⁴ Wolf (2008) S. 102.

Produktionen unter dem berühmten Aushängeschild seiner Marke zu verkaufen versuchten, entgegenzuwirken.



Abbildung 12 Logo Saturn-Film, 1907
Achenbach et. al. (2000) S. 89.

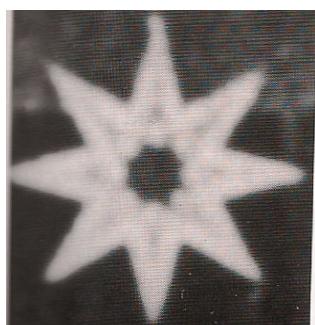


Abbildung 13 Logo Saturn-Film, 1907
Achenbach et. al. (2000) S. 89.



Abbildung 14 Logo Saturn-Film, 1908
Achenbach et. al. (2000) S. 89.

Als geschickter Geschäftsmann war Schwarzer fortwährend darum bemüht, in seinen Annoncen die Zielgruppe seiner Filme klar herauszustreichen. Um nicht gegen das Gesetz zu verstößen, wies seine Werbung stets darauf hin, dass Saturn-Filme als so genannte „Herrenfilms“ zu betrachten sind, also ausschließlich für Männer, wie in Abbildung 15 ersichtlich. Wobei sich in der Praxis oft auch Frauen unter den Zuschauern befanden.¹⁸⁵ Darüber hinaus

¹⁸⁵ Vgl. Achenbach et. al. (2009) S. 13.

sicherte sich Schwarzer bezüglich der Vorführung ab, indem die Kinobetreiber Verträge zu unterzeichnen hatten, die besagten, dass die Filme nur für ein erwachsenes Publikum projiziert würden. Doch schon im Jahre 1907 wurden Schwarzers in der Öffentlichkeit oft umstrittene Kunstwerke einer polizeilichen Inspektion unterworfen, als ein deutscher Polizeibeamter sich über mehrere Saturn-Filme bei einer Vorstellung in Frankfurt/ Main empörte. Obwohl das Gericht feststellte, dass kein Gesetz verletzt worden war, hatten die Kinobetreiber eine Geldstrafe von 300 Mark zu bezahlen. Außerdem wurden die für die Aufregung verantwortlichen Saturn-Filme dem Markt entzogen.¹⁸⁶



Abbildung 15 Werbung für Herrenabend-Films
Achenbach et. al. (2009) S. 15

Nach der ersten Anklage im Jahr 1907 folgten im Laufe der kommenden drei Jahre mehrere Anschuldigungen, die Schwarzer jedoch stets abwehren konnte, da er nachgewiesen einer legalen Arbeit frönte und die akzeptablen moralischen Standards jener Zeit einhielt. Doch im August 1910 wendete sich das Blatt, als die US-amerikanische Botschaft in Wien darauf abzielte, den Verkauf der Saturn-Produktionen auf dem amerikanischen Markt zu verhindern. Exklusives Bildmaterial wurde der Beschwerde beigelegt, welches „Darstellungen nackter Frauengestalten oft auch in bedenklichen Situationen“¹⁸⁷ zeigte. Schwarzers Bemühungen, seine so genannten „pikanten Kunstfilms“ legal zu produzieren und zu vertreiben, waren von Anfang an umstritten, „sie trugen den Stempel des Erotischen und zogen sich den Vorwurf des Pornografischen zu.“¹⁸⁸ Als Folge mehrerer offizieller Anschuldigungen wurde seine Firma schließlich im Jahre 1911 geschlossen. Der Prozess um ein allgemeines Verbot von Schwarzers Filmen verlief zu

¹⁸⁶ Vgl. Achenbach et. al. (2009) S. 16.

¹⁸⁷ Ebd. S. 24.

¹⁸⁸ Ballhausen, Thomas. „Von der Kurzlebigkeit des Fleisches: Notizen zum Konzept des Remakes, zum pornografischen Film und seinen Kontexten.“ Kunsthalle Wien, Edlinger, Thomas u.a. (Hg.) *The Porn Identity: Expeditionen in die Dunkelzone*. Wien: Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2009. S. 188.

seinen Ungunsten, und so musste er sein Unternehmen am 15. Februar 1911 endgültig schließen.¹⁸⁹ Schwarzer war von nun an von der Leinwand des frühen Kinos verschwunden. Im Jahre 1913 startete der einstige Filmpionier einen neuen Versuch im Kinogeschäft Fuß zu fassen, jedoch ohne sich des Erotikgenres zu bedienen, und letztlich auch ohne Erfolg. Ein Jahr später ehelichte er seine Frau Olga. Die Ehe währte nur für kurze Zeit, denn zu Beginn des Ersten Weltkrieges wurde Schwarzer eingezogen und fiel „als Reserveleutnant am 10./ X. 14 am Kriegsschauplatz.“¹⁹⁰

3.2.2 Vergleich von Original und Remake – Pathé und Saturn

Im Folgenden werden drei Analysen angeführt, die jeweils die Pathé-Originalversion und die Remake-Produktion der Firma Saturn-Film gegenüberstellen. Der Vergleich bezieht sich vor allem auf den Inhalt und die Inszenierung, sowie damit im Zusammenhang die erotischen Motive und den Handlungsort beider Werke.

Wie bereits erwähnt handelte es sich bei den Saturn-Produktionen lediglich um Nachahmungen ihres französischen Konkurrenten Pathé, jedoch mit dem feinen Unterschied, dass die österreichische Versionen den Anblick nackter –meist weiblicher– Personen boten, während sich Pathé auf eine eher harmlose und Körper verhüllende Variante des Erotikfilms spezialisierte. Dabei ist festzuhalten, dass die erotischen Saturn-Werke zwischen „französischen Produktionen und eindeutig pornografischen Erzeugnissen anzusiedeln sind.“¹⁹¹ Das Verhältnis zwischen Erotik und Pornografie ist keine fixe Größe, da der Graubereich groß und die Grenzen verwischbar sind. Sexuelle Handlungen lassen sich trotz Berücksichtigung des historischen Kontexts schwer kategorisieren. Trotzdem ist das Erfolgskonzept des Remakes für beide Einordnungen gültig, wie die Saturn-Produktionen und die im nachfolgenden Kapitel 4 vorgestellten Blockbuster-Remakes beweisen.

Das Unternehmen Saturn-Film war wahrscheinlich die einzige europäische Produktionsstätte, die ein rein erotisches Repertoire herstellte und vertrieb,

¹⁸⁹ Vgl. Achenbach et. al. (2009). S. 24.

Neue Erkenntnisse zu Schwarzers Leben finden sich in dem 2014 erschienen Werk:
Achenbach, Michael und Thomas Ballhausen. „Wiener Genre? Zur Erfolgs- und Zensurgeschichte der Saturn-Film (1906-1910).“ *Kunst unter Kontrolle. Filmzensur in Europa*. München: Edition Text+Kritik, 2014. S. 34-43.

¹⁹⁰ Achenbach et. al. (2009) S. 26.

¹⁹¹ Ebd. S. 14.

und auf diese Weise auch international bedeutend und erfolgreich war. Im Gegensatz zu großen Filmfirmen wie Pathé oder dem deutschen Unternehmen Messter handelte Saturn ausschließlich mit erotischen Sujets. Die beiden größeren Produzenten stellten die Herstellung von frivolen Filmen ein, als sie „einen gewissen Bekanntheitsgrad“ erreicht hatten.¹⁹²

Der Ursprung des filmischen Adult Remakes ist unmittelbar mit dem Beginn des pornografischen Films überhaupt verknüpft. Das illustriert eindrucksvoll, dass die Produzenten solcher Werke sofort das quintessentielle Charakteristikum der Pornografie erkannt hatten: Die Handlung ist sekundär, sie kann also einfach abgekupfert werden. Dadurch entsteht wie ab S. 55 erläutert eine Nummern- und Serienstruktur. Auch die im Anschluss angeführten Beispiele waren Nummern, die typischerweise zu mehreren hintereinander gereiht aufgeführt wurden.

Die hier beschriebenen Beispieldfilme zeigen überdies, dass der Beginn des erotischen Kinos nicht bloß „plump und derb“¹⁹³ war –wie Friedrich von Zglinicki (1956) in seiner filmgeschichtlichen Abhandlung vor allem die Saturn-Werke bezeichnet– sondern gerade durch Erotik, Humor und den kreativen Einsatz filmtechnischer Mittel kommerziell erfolgreich war.

Das frühe Kino wird auch als „Kino der Attraktionen“ bezeichnet, da die Filmemacher primär das Staunen des Publikums zum Ziel hatten. Daher wurde besonders viel Wert auf das Zeigen von kuriosen Sensationen und auf deren visuelle Darstellung gelegt. Auch der direkte Blick in die Kamera war ein häufig auftretendes Motiv, welches Gunning (1994) als ein besonderes Charakteristikum des von ihm kreierten Terminus „Cinema of Attractions“ beschreibt:

“The performers in the cinema of attractions greeted the camera’s gaze with gusto, employing glances, winks and nods.”¹⁹⁴

Im Sinne des Kinos der Attraktionen kann auch das Genre der Pornografie an sich gesehen werden, denn es ist „weniger an narrativer oder linearer

¹⁹² Vgl. Achenbach et. al. (2000) S. 31 ff.

¹⁹³ Von Zglinicki, Friedrich. *Der Weg des Films: Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer*. Berlin: Rembrandt Verlag, 1956. S. 553.

¹⁹⁴ Gunning, Tom. *D. W. Griffith & the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*. USA: University of Illinois Press, 1994S. 261.

Kausalität interessiert“¹⁹⁵ als an der Konzentration auf das Wesentliche: Die explizite Darstellung sexueller Handlungen.

Die nun folgenden Filmvergleiche beleuchten zunächst das Sujet der Badeszenen. Da dieses Motiv häufig in unterschiedlichen Auslegungen im Repertoire der beiden Produzenten zu finden ist, werden zwei Vergleichspaare präsentiert. Die dritte Analyse stellt die Behandlung des Sujets „der Maler und sein Modell“ gegenüber.

Am Beginn jeder Analyse wird der Inhalt beider Beispielfilme kurz vorgestellt, worauf dann die Untersuchung basiert. Durch die Filmvergleiche soll erläutert werden, inwiefern Saturn-Film die französischen Originalversionen nachverfilmt hat, und worin sich die pikanten Inhalte unterscheiden.

Analyse 1 – *Baignade interdite* und *Baden verboten*

Originalversion von Pathé
*Baignade Interdite (Baden verboten)*¹⁹⁶
Frankreich, 1903
Dauer (inklusive Titel) 00:55 Minuten

Vor einer malerischen –und zudem aufgemalten– Bergkulisse mit Gestein und Wasserfall liegt ein kleiner See mit Booten und einer Aussichtsplattform. Im Vordergrund ist ein Steg in Szene gesetzt auf dem sich drei Frauen bis auf die Unterhemden entkleiden. Sie springen ins Wasser und plantschen. Das Vergnügen wird jedoch von einem uniformierten Herrn gestört, den die Damen sogleich verspotten und mit Wasser anspritzen. Nachdem er die abgelegten Kleider einsammelt, flehen ihn die Badenden an und zeigen sich reuig. Dabei bezirzen die Damen den Mahnenden erfolgreich, und alle vier spazieren heiter beschwingt aus dem Bild, und winken dabei noch einem weiteren eben auf der Aussichtsplattform erschienen Herrn zu.

¹⁹⁵ Wolf (2008) S. 213.

¹⁹⁶ *Baignade interdite*. Frankreich: Pathé Frères, 1903.
Fassung: DVD. Filmarchiv Austria. 0' 55"

Remake von Saturn
*Baden verboten*¹⁹⁷
Österreich 1906-1907
Dauer (inklusive Titel) 01:13 Minuten

Die freie Natur dient als Kulisse für die Szenerie, in der drei nackte Frauen in einem See plantschen und sich gegenseitig mit Wasser bespritzen. Im Hintergrund ist Wald und hohes Gras zu sehen, und auf einigen Ästen verteilt hängt ihre Kleidung. Die Figuren blicken öfters direkt in Richtung Kamera. Ein Herr taucht plötzlich aus dem Hintergrund auf und gestikuliert wild, offenbar um die Damen darüber in Kenntnis zu setzen, dass das Baden nicht erlaubt sei. Diese scheinen jedoch nicht peinlich berührt zu sein und gehen auf den Ordnungsliebenden zu. Noch immer nackt berühren und necken sie ihn. Zunächst versucht dieser, sich der Avancen zu erwehren, doch dann verlässt er fröhlich von der albernden Damenpartie umringt die Szenerie. Bevor die Figuren schließlich abgehen, halten sie inne und blicken in die Kamera.

Diese erste vergleichende Analyse demonstriert deutlich die markanten Unterschiede der französischen und österreichischen Versionen. Obgleich der Inhalt größtenteils deckungsgleich ist, ist Schwarzers Neuverfilmung von *Baignade interdite* auf den ersten Blick drastischer in seiner Darstellung des Erotischen, denn die Badenden sind völlig nackt zu sehen. Der Plot des Remakes ähnelt stark dem Pathé-Vorbild, und sogar die Figurenkonstellation ist gleich geblieben. In beiden Filmen wird der männliche Gesetzesgeber von den drei Badenden umgarnt. In der Originalfassung wie im Remake ist er bekleidet, die Darstellerinnen präsentieren sich dagegen freizügig.

Beim Vergleich der Inszenierung ist auffällig, dass der französische Originalfilm nicht nur eine extra hergestellte Kulisse bietet, sondern auch die Kostüme aufwändig erscheinen, wie beispielsweise die detailgetreue Uniform des Gesetzesgebers. Obwohl die österreichischen Schauspielerinnen im Remake von Saturn unentwegt nackt zu sehen sind, lässt die einfache Aufmachung des Mannes mit Hut darauf schließen, dass hier die Kostüme weitaus schlichter ausgefallen sind.

¹⁹⁷ *Baden verboten*. Österreich: Saturn Film, 1906-1907.
Fassung: DVD. Filmarchiv Austria. 1' 13"



Einzelbild 5 *Baignade interdite* (00:19:28)
Der Hüter der öffentlichen Ordnung wird von den Damen mit Wasser bespritzt.



Einzelbild 6 *Baden verboten* (00:00:23)
Die Badenden plantschen, während im Hintergrund ein Herr auftaucht.

In den oben angeführten Bildbeispielen ist sofort das eindeutige Charakteristikum der Saturn-Filme auszumachen: Die Darstellerinnen in der österreichischen Version sind vollkommen entblößt und bleiben bis zum Schluss nackt. Hingegen lässt die Pathé-Inszenierung die weiblichen Rundungen unter den weiten Hemden nur erahnen, auch in nassem Zustand. Ein weiteres Merkmal, das übrigens oft in Saturn-Produktionen zu finden ist, ist der zielbewusste Blick in die Kamera und somit die direkte Adressierung des Publikums durch die handelnden Personen im Film.



Einzelbild 7 *Baignade interdite* (00:19:46)

Die Damen haben den Gesetzeshüter erfolgreich umgarnt, alle gehen zusammen ab.



Einzelbild 8 *Baden verboten* (00:01:10)

Am Ende drehen sich alle Figuren nochmals um und blicken direkt in die Kamera.

Bei beiden Filmen ist die Kamera statisch, alles ist in einer einzigen Einstellung gedreht. Das Auge der Kamera folgt in der Saturn-Version jedoch einmal den Damen beim Kleidereinsammeln und schwenkt dadurch von links nach rechts. Erklärende Zwischentitel sind weder in der französischen noch in der von Schwarzer gedrehten Fassung zu sehen.

Die Drehorte fallen in den beiden Versionen sehr unterschiedlich aus. *Baignade interdite* wurde offensichtlich in einem Studio gedreht, *Baden verboten* hingegen an einem Ort im Freien. Das Remake scheint viel schlichter und natürlicher als die üppige französische Kulisse. Der Grund dafür mag darin liegen, dass die Firma Pathé seit Beginn des frühen Films lukrativ im Geschäft mit mehreren Genres war, während Schwarzers Unternehmen bloß erotische Filme herstellte, wenngleich mit internationalem Erfolg.

In diesem Zusammenhang seien auch noch weitere Saturn-Werke mit Badesujet erwähnt, die ebenfalls in der Anonymität der Natur gedreht wurden. Genauso wie in *Baden verboten* blicken die Opfer des Films *Sklavenraub* (1906-1907) beim Baden öfters direkt in die Kamera. Im Gegensatz zu dem oben beschriebenen Saturn-Beispiel ist in *Sklavenraub* das Firmenlogo mitten im Bild gut sichtbar angebracht, jedoch nicht so gut ersichtlich während der Badeszene. Die beiden Produktionen *Der Angler*

(1906-1907) und *Eine aufregende Jagd* hingegen wurden offenbar am selben oder an einem sehr ähnlichen Ort gedreht wie *Baden verboten*, doch ist hier das Saturn-Logo jeweils in die Szenerie eingebaut und auf einem Baumstamm bzw. an einem Gebüsch befestigt. Wie in *Baden verboten* plantscht in *Der Angler* ebenso eine junge Dame nackt im Wasser und präsentiert ihren Körper von allen Seiten. In *Der Angler* spielt das Wasser zudem eine wichtige Rolle bei der Darstellung von weiblicher Nacktheit: Die Seeoberfläche fungiert praktisch als natürlicher Spiegel, der den entblößten Frauenkörper nochmals abbildet.



Einzelbild 9 *Der Angler* (00:23:17)

Der Saturn-Stern ist auffällig auf dem Baumstamm oben in der linken Hälfte des Bildes angebracht. Die Wasseroberfläche fungiert als Spiegelbild des nackten Körpers.

Analyse 2 – *Le Bain des Dames de la Cour* und *Im Bade*

Originalversion von Pathé

*Le Bain des Dames de la Cour (Bad der Hofdamen)*¹⁹⁸

Frankreich, 1904

Dauer (inklusive Titel) 1 Minute

Die Szene zeigt eine Gruppe von mehreren Frauen in einem Pavillon in freier Natur. Säulen zieren das üppig dekorierte Gartenhaus, auch eine Kutsche ragt links hinten ins Bild. Eine Dame sitzt rechts auf einem Stuhl, eine weitere steht voll bekleidet vor der Kutsche und sieht fünf anderen Frauen zu, die auf den Stufen sitzen oder gerade ins Wasser steigen. Zwei davon sitzen am Beckenrand, die eine kämmt das Haar der anderen, welche sich in einem Handspiegel betrachtet. Die Frauen tragen lockere, ärmellose und bodenlange Hemden. Zwei der Damen haben ihre Brüste entblößt, während sie im Wasser sind und sich gegenseitig bespritzen. Zwei weitere, bekleidete Damen tauchen im Hintergrund auf und gesellen sich zu der Dame vor der Kutsche. Ihre Fächer schwingend beobachten die im Trockenen gebliebenen das Treiben im Wasser, die Stimmung ist heiter und ausgelassen.

Remake von Saturn

*Im Bade*¹⁹⁹

Österreich, 1908-1910

Dauer (keine Titeleinblendung) 03:49 Minuten

Das Geschehen ereignet sich in einem Badezimmer mit einer Wanne links hinten im Bild und einer Liege auf der gegenüberliegenden Seite. Der Dame des Hauses wird von ihrer Bediensteten beim Ausziehen geholfen. Als die Dame nackt in die Wanne steigt, ist ihr die Temperatur offenbar unangenehm, sie bespritzt sich selbst einige Male mit Wasser und setzt sich schließlich hin. Kurz darauf steht die Dame wieder aufrecht und beginnt ihre Füße und schließlich den Rest ihres Körpers zu waschen. Plötzlich öffnet ein ungebetener männlicher Gast die Tür um einen Blick auf die Badende zu werfen, doch die Bedienstete drängt ihn sogleich zurück. Die Hausdame wirkt erbost, steigt dann jedoch aus der Wanne und legt sich letztlich getrocknet im Bademantel auf die Liege. Die Bedienstete reicht ihr eine Zigarette, massiert ihren Rücken, holt der Dame ein Buch, und massiert dann

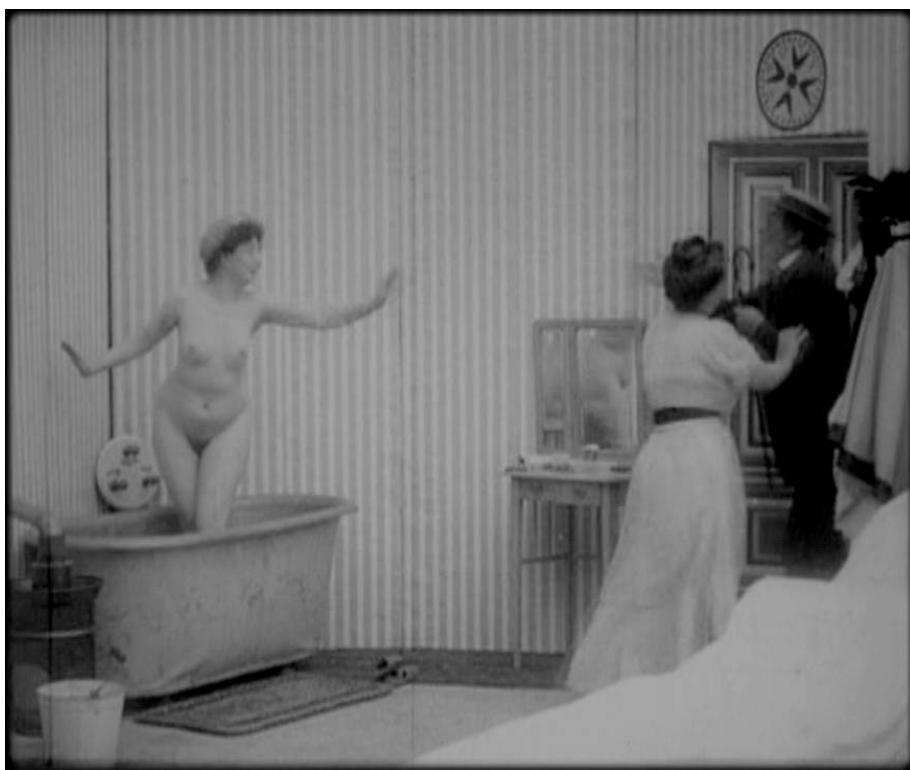
¹⁹⁸ *Le bain des dames de la cour*. Frankreich: Pathé Frères, 1904.
Fassung: DVD. Filmarchiv Austria. 1'

¹⁹⁹ *Im Bade*. Österreich: Saturn Film, 1908-1910.
Fassung: DVD. Filmarchiv Austria. 3' 49"

erneut ihre Vorder- und Rückseite. Am Ende blicken beide Dame in die Kamera.



Einzelbild 10 *Le Bain des Dames de la Cour* (00:24:34)
Die Hofdamen helfen sich gegenseitig bei der Körperpflege



Einzelbild 11 *Im Bade* (01:15:14)
Der ungebetene Besucher stört das Badevergnügen der Hausherrin.

Die Handlungsstränge beider Produktionen sind zwar unterschiedlich, jedoch ähneln sich die Motive, die zu erotischen Situationen führen: Zum einen baden mehrere Damen gemeinsam und machen sich gegenseitig zurecht. Zum anderem hilft eine Angestellte ihrer Dienstgeberin bei der Körperpflege. Das Sujet der Körperfunktion und Schönheitspflege beim Baden wird von Saturn-Film in typischer Weise expliziter ausgelegt als von Pathé. Saturn zeigt eine völlig nackte Dame, die sich von allen Seiten präsentiert, im Stehen und im Liegen. Der Spiegel rechts von der Wanne verleiht dem Zuschauer eine andere Ansicht auf den Frauenkörper: So wie bei der vorhin erwähnten reflektierenden Wasseroberfläche in den Badeszenen in freier Natur fungiert der Spiegel als neue Perspektive auf die Blöße der Dame. In weiterer Handlungsfolge tritt eine männliche Figur auf, die die Position eines ungeladenen Zusehers einnimmt. Das Motiv des Voyeurs ist ebenso ein charakteristisches Merkmal für den pikanten oder pornografischen Film, wie das der gleichgeschlechtlichen Zuneigung und des direkten Blickes in die Kamera. Die Bedienstete massiert den entkleideten Körper der Dame des Hauses; das Publikum sieht, wie sie ihr über Brust, Bauch und Gesäß streicht. Nach der Massage blicken beide Damen in die Kamera, danach blendet der Film ab.



Einzelbild 12 *Le Bain des Dames de la Cour* (00:25:02)
Die Frauen plantschen im Wasser und werden von weiteren Damen dabei beobachtet.



Einzelbild 13 *Im Bade* (01:16:31)
Die Bedienstete massiert die Dame des Hauses.

Die Pathé Version des Sujets des Badens und der Körperpflege fällt weniger eindeutig aus, doch ist hier bemerkenswert, dass auch in der französischen Fassung nackte Brüste zu sehen sind. Trotzdem behalten alle Badenden ihre knöchellangen Hemden an, während sie sich im Wasser vergnügen. *Le Bain des Dames de la Cour* wirkt sehr opulent, die Szenerie beinahe überladen mit detailreicher Kulisse, die bekleideten Figuren tragen aufwendig verarbeitete Kostüme und sogar Perücken. Das Ambiente und die Gewänder sehen luxuriös aus und wirken wie aus einem Historienfilm. Hingegen ist das Remake *Im Bade* sehr schlicht gestaltet, die Ausstattung beschränkt sich auf ein spärlich eingerichtetes Zimmer mit Streifentapete, kleinem Ofen, Badewanne, Liege, Spiegel und Türe.

Die Kameras verharren in der Fassung von Pathé und von Saturn an einem Ort. Im Gegensatz zu der Saturn-Inszenierung ist die Vorgängerversion nur in einer Einstellung gedreht. Das österreichische Pendant hingegen erfährt drei harte Schnitte: Einmal springt die Handlung, als die Badende zuerst in der Wanne und dann schlagartig draußen am Boden steht. Beim zweiten Mal wird die frisch Gebadete seitlich liegend massiert, doch durch einen harten Schnitt ist die Behandlung gleich wieder zu Ende. Der dritte Sprung vollzieht sich nachdem die Bedienstete ihrer Hausherrin ein Buch reicht und die

Einstellung blitzartig zurück zu der vorangegangenen Massage wechselt. Die Montage ist unkoordiniert, da sich die Sprünge auf unlogische Weise ereignen, was sich negativ auf die narrative Ebene des Films auswirkt.



Einzelbild 14 *Im Bade* (01:17:00)
Beide Frauen blicken am Ende direkt den Zuschauer an.

Analyse 3 - *Fâcheuse méprise* und *Der Traum des Bildhauers*

Originalversion von Pathé
*Fâcheuse méprise (Die Verwechslung)*²⁰⁰
Frankreich, 1905
Dauer (keine Titeleinblendung) 02:16 Minuten

Die Verwechslungsgeschichte ereignet sich im Atelier eines Bildhauers. Der Künstler arbeitet an einer weiblichen Statue in antikem Stil und betrachtet schließlich mit Stolz sein vollbrachtes Werk. Rechts im Bild ist eine lebensgroße Darstellung einer älteren Dame als Ölgemälde an die Wand gelehnt. Mit einer Zigarette in der Hand legt sich der Künstler anschließend auf ein Bett rechts im Vordergrund der Szenerie und schläft sogleich ein. Plötzlich erwacht die eben kreierte Statue zu Leben und lacht den Ruhenden an, worauf er erwacht und aufspringt, prompt auf die Knie fällt und der

²⁰⁰ *Fâcheuse méprise*. Frankreich: Pathé Frères, 1905.
Fassung: DVD. Filmarchiv Austria. 2' 16"

häbschen Erscheinung huldigt. Daraufhin legt der Verwunderte seiner grazilen Traumfrau echte Arme an und führt sie zur Liege. Als er abermals auf die Knie fällt und ihre Hände küsst, verwandelt sich die junge Frau plötzlich in die alte Dame aus dem Gemälde, wobei die Statue selbst eine starre und leblose Pose anstelle der Älteren im Ölbild einnimmt. Ein Verwechslungsspiel beginnt, das den Künstler in den Wahnsinn treibt: Die lebendig gewordenen Figuren wechseln immer wieder ihre Plätze, der Bildhauer versucht stets, dem Spiel mit einem Hammerschlag auf die alte Dame ein Ende zu setzen, doch es gelingt ihm nie. Als der Künstler letztlich tatsächlich erwacht und sich die Augen reibend aufrichtet, bemerkt er, dass alles beim Alten ist: Beide Figuren befinden sich in ihrer vorgesehenen Position. Eilends zerschlägt der Verwirrte mit dem Hammer die Marmorfigur.

Remake von Saturn

*Der Traum des Bildhauers*²⁰¹

Österreich 1906-1907

Dauer (inklusive Titel) 02:44 Minuten

In seinem Atelier verleiht ein Bildhauer drei weiblichen Statuen, die er in einer Gruppe auf einem Podest stehend arrangiert hat, den letzten Feinschliff. Nach getaner Arbeit präsentiert der Künstler dem Kinopublikum stolz sein vollendetes Werk. Gemütlich auf seinem Kanapee zurückgelehnt raucht und trinkt er und prostet seinem Werk zu, bis er mit der Zigarette in der Hand einschläft. In diesem Moment verwandeln sich die drei Figuren in lebendige Frauen und räkeln sich, als würden sie aus einem langen Schlaf erwachen. Sie steigen vom Podest und bewegen sich zunächst zaghaft zu ihrem Schöpfer. Dann streicheln und küssen sie ihn und ziehen sich schließlich auf ihren Platz zurück um in ihrer Ursprungsposition zu verharren. Kurz darauf erwacht der Mann überrascht ob seines seltsamen Traumes. Er fällt vor dem Kunstwerk auf die Knie, huldigt ihm, scheint außer sich vor Freude und versucht diese Erfahrung zu wiederholen, in dem er sich noch ein Glas einschenkt, dem Kunstwerk erneut zuprostet und sich wieder hinlegt. Er verharrt still, wartet wenige Sekunden, doch nichts röhrt sich. Daraufhin setzt sich der enttäuschte Bildhauer an den Rand des Kanapees und macht gegenüber dem Kunstwerk eine vorwurfsvolle Geste, schlägt sich an die Stirn als würde er sein Hirngespinst selbst nicht mehr ernst nehmen. Er greift

²⁰¹ *Der Traum des Bildhauers*. Österreich: Saturn Film, 1906-1907.
Fassung: DVD. Filmarchiv Austria. 2' 44"

zu seinem Werkzeug und beginnt erneut zu arbeiten, da sein Meisterwerk offensichtlich doch noch nicht vollendet ist.



Einzelbild 15 *Fâcheuse méprise* (00:06:37)
Das Bildhaueratelier von Pathé.



Einzelbild 16 *Der Traum des Bildhauers* (00:17:34)
Der Wiener Künstler arbeitet an seinem Meisterwerk.

Die Handlung beider Beispielfilme erweist sich als sehr ähnlich. Jede Produktion erzählt von einem Bildhauer, der in seinem Atelier eine antik anmutende Statue oder Statuengruppe fertigstellt und in der Folge nach vollendeter Arbeit und der Einnahme von Alkohol mit einer Zigarette in der Hand auf einer Liege einschläft. Die Künstler träumen jeweils davon, wir ihre Meisterwerke zu Leben erwachen.²⁰² Beide Bildhauer müssen letztlich enttäuscht feststellen, dass das Geschehen eine bloße Illusion war. Im Gegensatz zum französischen Künstler, der durch seinen Traum aufgebracht ist und sein Modell am Ende mit dem Hammer zerstört, hat jedoch der österreichische Bildhauer seinen Traum genossen. Im Wiener Atelier wird schließlich doch noch weiter an der Vollendung des Werkes gearbeitet.



Einzelbild 17 *Fâcheuse méprise* (00:07:37)
Das Kunstwerk ist plötzlich lebendig.

²⁰² Dieses Motiv ist ein interessantes Phänomen, da schließlich auch die Filme des frühen Kinos lebendig gewordene und sich bewegende Bilder darstellen.



Einzelbild 18 *Der Traum des Bildhauers* (00:19:43)
Die lebendigen Figuren necken den schlafenden.

Die Inszenierung fällt auch in der dritten Analyse sehr unterschiedlich aus. Auffallend ist gleich zu Beginn, dass in der Originalversion zunächst eine wirklich leblose Steinfigur vom Künstler bearbeitet wird, die sich erst später im Geschehen in eine menschliche Person verwandelt, um am Ende wieder aus Stein am Podest zu stehen. In der Nachverfilmung von Saturn dagegen verkörpern von Beginn an drei Schauspielerinnen eine aus Marmor gemeißelte Gruppe. Die Frauen stellen offensichtlich innerhalb der Diegese Steinfiguren dar. Wie auch in den vorangegangenen Analysen zu beobachten, sind die Wiener Damen weit freizügiger präsentiert als ihr französisches Vorbild: In *Der Traum des Bildhauers* sind zwei Frauen zur Gänze unentwegt nackt zu sehen, die dritte ist teilweise mit einem leicht durchsichtigen Stoff verhüllt, der aber wie in Einzelbild 18 ersichtlich, nicht den gesamten Film hindurch den Körper bedeckt. Im Gegensatz zur frontalen Zurschaustellung von Nacktheit im Saturn-Film deutet *Fâcheuse méprise* lediglich den entblößten weiblichen Körper an. Hier ist zwar der Oberkörper der Figur unbedeckt, doch bei näherem Hinsehen lassen sich nur die Rundungen erkennen, jedoch nicht die nackte Brust der Frau. Dies lässt vermuten, dass die Schauspielerin wohl doch am Oberkörper bekleidet ist:



Einzelbild 19 *Fâcheuse méprise* (00:07:52)
Der Träumende traut seinen Augen nicht, die Figuren haben ihre Plätze getauscht.



Einzelbild 20 *Der Traum des Bildhauers* (00:21:21)
Der Künstler ärgert sich darüber, seinen Traum nicht noch einmal erleben zu können.

Wie in allen vorgestellten Pathé-Produktionen ist auch hier das Firmenlogo nicht in der Szenerie zu entdecken. Hingegen hängt ein Saturn-Stern an der Wand des Wiener Bildhauers (mittig zwischen Bildhauer und Modell, siehe Einzelbild 20), wobei es sich um die erste und deshalb noch sehr vereinfachte Form des Markenzeichens der Firma handelt.²⁰³

Das Setting der Inszenierungen beschränkt sich jeweils auf das Atelier als einzigen Ort des Geschehens. In *Fâcheuse méprise* wirken sowohl der Künstler als auch sein Atelier sehr chaotisch und voller Details. In der Arbeitsstube liegen viele Kunstobjekte auf Tisch, Boden und auf Regalen verteilt oder hängen an der Wand. Die Wiener Fassung dagegen zeigt ein gemütlich aussehendes Studio, das etwas schlichter gestaltet und ordentlicher arrangiert scheint. Der Bildhauer von Saturn-Film hat ein eleganteres Auftreten als sein Pathé-Pendant.

In beiden Fällen blickt das Auge der Kamera starr auf das vorliegende Geschehen. Die Saturn-Verfilmung ist anders als die Pathé-Version in einer durchgängigen Einstellung produziert. Der Film *Fâcheuse méprise* wurde zwar ein bis zwei Jahre früher gedreht, doch ist die Produktion viel aufwendiger in Szene gesetzt, da die Handlung einige plötzliche Austauschmomente der beiden Figuren vorsieht, in denen sie durch Montagetechnik blitzschnell ihre Positionen wechseln. Somit ist die Originalversion zwar technisch ausgereifter, doch erzielt die österreichische Inszenierung auch ohne kunstvolle Schnittfolge die vorrangig gewollte Wirkung der expliziten erotischen Darstellung von weiblicher Nacktheit.

Ergebnis der drei Analysen

Die eben vorgenommenen Filmanalysen der frühen Kinopioniere Pathé und Saturn geben einen Einblick in die divergenten Herangehensweisen der Lichtspielkunst an die Erotik. Da die Saturn-Filme Neufassungen der französischen Originale darstellen, weisen die gegenübergestellten Beispieldenkmale viele Parallelen auf. Trotzdem machen sich vor allem in der Inszenierung, und dabei besonders in der Präsentation der nackten Frauenkörper, deutliche Unterschiede bemerkbar. Zusammenfassend werden im Folgenden zuerst die Parallelen und Ungleichheiten aufgelistet, die die Handlung und Szenerie der Beispieldenkmale betreffen. Danach werden

²⁰³ Siehe Kapitel 3.2.1, Abbildung 13 aus dem Jahr 1907.

die erotischen Darbietungen in den jeweiligen Produktionen von Pathé und Saturn im Detail aufgezeigt und erörtert.

In der Reihe aller erwähnten Beispieldofilme lässt sich kein kontinuierlicher Einsatz von Titeln im Vorspann erkennen.²⁰⁴ Der untenstehende Bildvergleich der Titeleinblendungen soll zeigen, dass die vorliegende Pathé-Version *Baignade interdite* keinen französischen Originaltitel trägt (Einzelbild 21). Der Vorspann von Saturn enthält in diesem Falle das bereits aufwendiger gestaltete Logo des Unternehmens, so wie es ab 1907 von der Firma verwendet wurde (Einzelbild 22).



Einzelbild 21 *Baignade interdite* (00:18:58)



Einzelbild 22 *Baden verboten* (00:00:07)

Bei zwei von drei Pathé-Beispieldofilmen erscheint zwar anfangs der Name des Films, aber nicht der Originaltitel in Französisch sondern der deutsche Titel. Außerdem fehlt bei beiden Einblendungen der Hahn als Firmenzeichen, den Pathé bis heute einsetzt. *Fâcheuse méprise* enthält gar keinen Titel als Vorspann. In den analysierten französischen Fassungen wird auf die Verwendung des Hahns als Logo in Titel und vor allem im Setting und somit auf den Schutz der Marke Pathé gänzlich verzichtet. Das folgende Einzelbild zeigt das Firmenlogo zu jener Zeit:

²⁰⁴ Die tatsächlich originalen Fassungen der Filme zeigen wahrscheinlich alle eine Titeleinblendung vor Beginn der Handlung, doch weisen die für diese Arbeit vorliegenden Filme keine auf.



Einzelbild 23 *Die galanten Spielkarten* (00:03:58)
Das Logo erscheint am Ende des Films.

Auch von den überlieferten Saturn-Produktionen sind nicht alle Titeleinblendungen erhalten, wie beispielsweise *Im Bade* veranschaulicht. *Baden verboten* und *Der Traum des Bildhauers* hingegen zeigen noch den Vorspann, in dem sowohl der Name des Films als auch das Logo zu sehen sind. Der Saturn-Stern, das Markenzeichen der Firma, wurde öfters neu und detaillierter modifiziert, wie in Kapitel 3.2.1 erläutert. *Baden verboten* setzt ein etwas aufwändiger gestaltetes Logo ein, das erst ein Jahr nach der Produktion des Filmes entstanden ist. Daraus ist zu schließen, dass der Film öfters kopiert und mit einem neuen Vorspann versehen wurde. In *Der Traum des Bildhauers* ist in der Titeleinblendung der Saturn-Stern sogar doppelt – links und rechts vom Filmnamen – dargestellt. Interessanterweise kommt im Film selbst erneut eine abgewandelte Form des Logos zur Präsentation. Beide Versionen des Saturn-Sterns sind jedoch sehr einfach gehalten, da sie aus der Frühphase der Markenzeichenentwicklung stammen. In der vorliegenden Fassung von *Im Bade* fehlt zwar der Vorspann, doch ist in der Szenerie des Films eine sehr ausgereifte Variante des Logos aus dem Jahr 1908 zu sehen.²⁰⁵ Nur im Film *Baden verboten* taucht kein Logo im Hintergrund des natürlichen Bühnenbildes auf. Zum Vergleich zeigen die

²⁰⁵ Vgl. Kapitel 3.2.1, Abbildung 12, Abbildung 13, Abbildung 14.

ebenso in der Natur gedrehten Filme *Der Angler* und *Sklavenraub* gleichwohl am Ort des Geschehens angebrachte Saturn-Sterne.

Ein beträchtlicher Unterschied in den Produktionen der beiden Firmen sind die Handlungsorte. Pathé arrangiert in den analysierten Filmen seine Darsteller stets in künstlich erstellten Kulissen, die meist opulent-kitschig und sehr detailreich wirken. Dem gegenübergestellt erscheinen die Szenenbilder der Saturn-Filme äußerst schlicht, und wie erwähnt dient oft die Natur oder ein einzelner, eher nüchtern wirkender Raum als fertiges Szenenbild.

Schwarzers Wiener Herrenfilms wirken zusammengefasst gesagt weniger aufwendig inszeniert. Es ist bemerkenswert, dass in der Regel bedeutend mehr Meter Film produziert wurden als für die Originalversionen des französischen Konkurrenten, obgleich die Handlung letztlich ein ähnliches Resultat ergibt.²⁰⁶ Dies begründet sich darin, dass die erotischen Einblicke bei Saturn generell mehr Zeit in Anspruch nehmen als bei Pathé. Beispielsweise dauert die Handlung in *Le Bain des Dames de la Cour* weniger als eine Minute, wogegen *Im Bade* die vierfache Länge aufweist. Schlussfolgernd lässt sich feststellen, dass die Nacktszenen in den österreichischen Remakes nicht nur expliziter in ihrer Darstellung, sondern auch länger gestaltet sind.

Es ist auffällig, dass die Saturn-Figuren öfters direkt in die Kamera blicken, was als typisches Motiv des Kinos der Attraktionen und des pornografischen Films im Allgemeinen zu erkennen ist. Im Gegensatz dazu vollzieht sich die französische Handlung ohne Bezugnahme auf das Publikum und durchbricht somit nicht die Diegese. Dementsprechend sind die Pathé-Originalversionen viel eher dem Erzählkino zuzuordnen als die Saturn-Produktionen.

In für das erotische bzw. pornografische Genre typischer Weise zielt die Handlung bei den österreichischen Remakes darauf ab, zumeist nur die weibliche Nacktheit zu thematisieren. Männliche Figuren erscheinen fast durchwegs in Kleidung und dienen rein dazu, die entblößten Damen zu beobachten, zu animieren oder zu ermahnen. Auch in den drei analysierten Saturn-Beispielen handeln die männlichen Schauspieler entweder als umgarnter Gesetzestreuer, als Voyeur oder als Schöpfer weiblicher Blöße im Sinne der Kunst. Selbst jene Frauenfiguren, die bekleidet sind, treten in ihrer Rolle oft als Beobachterinnen der nackten Damen auf, oder interagieren mit

²⁰⁶ Diese Erscheinungsform gilt es auch für die analysierten Remakes gegenwärtiger Mainstream-Produktionen aufzuzeigen, vgl. Kapitel 4.

den hüllenlosen Darstellerinnen in einer Art, die dem Zuschauer wiederum ein homoerotisches Verhältnis suggeriert, wie etwa die Massageszene in *Im Bade*.

Das Hauptaugenmerk von Schwarzers Inszenierungen entspricht eindeutig einem generellen Charakteristikum des pornografischen Films, nämlich der Zurschaustellung des Sexuellen und dementsprechend der Erregung des Zuschauers. Abschließend lässt sich somit feststellen, dass bereits zu Beginn des Kinos Neuverfilmungen entstanden, die vorrangig das Ziel hatten, das Publikum mit bereits bekannten erfolgreichen Filminhalten –angereichert mit sexuellen Darstellungen– anzuziehen.

3.2.3 Der Kampf gegen die Unmoral: Zensur in der Monarchie

Die relativ kurze Geschichte des Filmschaffens von Johann Schwarzer ist beispielhaft für den Kampf zwischen den Herstellern jener erotischen Mediengattung und den Sittenwächtern, also den Kritikern des Films, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts gegen ein erotisches Kino auftraten. Schwarzer und seine Geschäftspartner bewegten sich unentwegt in einer Grauzone des Gesetzes, denn welches Filmmaterial veröffentlicht werden durfte unterlag der subjektiven Beurteilung der Exekutive. Da in den frühen Jahren der Filmgeschichte noch kein rechtmäßiges und eindeutiges Gesetz formuliert war, wurden die beanstandeten Kunstwerke oft von der regionalen Polizeibehörde begutachtet und zensiert.

Bis 1900 war die Zensur in vielen Teilen der österreichisch-ungarischen Monarchie sehr liberal. In Niederösterreich und Böhmen indes gingen die Behörden schon ab 1879 mit strengen Regeln gegen die erotischen Inhalte von so genannten pikanten Filmen vor.²⁰⁷ Interessanterweise erwies sich die Öffentlichkeit oft als strenger in der Beurteilung der Filminhalte als die Polizei. Bereits ab dem Jahr 1907 war in ganz Österreich die Vorzensur eine gängige Methode.²⁰⁸ Um den moralischen Normen der damaligen Zeit zu entsprechen, legten von nun an die Filmemacher ihre Programme der Polizei vor, welche die Sittlichkeit des Materials überprüfte. Erst nach dieser Prozedur durften die Filme dem Publikum gezeigt werden. Viele Produzenten und Kinobetreiber verteidigten ihre Arbeit als erotische Kunst, wie

²⁰⁷ Vgl. Achenbach et. al. (2009) S. 27.

²⁰⁸ Vgl. *Kinematographische Rundschau*. 15.11.1907, S. 6. S. 6.

verschiedene Annoncen in Kinojournalen der Jahrhundertwende belegen.²⁰⁹ Schwarzers Fall bezeugt insbesondere, dass sich einige Zuschauer trotz Freigabe über den Inhalt der erotischen Werke echauffierten, wenngleich die Polizei ihre Aufführung gestattet hatte. Daher wurden viele zunächst unzensierte erotische Filme erst aufgrund von Beschwerden empörter Kinobesucher verboten. Obwohl der Film als neue Medienform allgemein akzeptiert war, fürchteten die Menschen dessen Macht und Wirkung. Insbesondere Kinder und Jugendliche galten als „besonders empfänglich für derartige Einflüsse“ und würden durch das Betrachten unmoralischer Praktiken auf der Leinwand zu selbigen Sittenwidrigkeiten verleitet, sodass der Kinokritiker Josef Kunte (o.J.) sogar von einer „Kinogefahr“ in seinem Werk *Das Kino: ein Mahn- und Warnruf an Eltern und Jugend* schreibt.²¹⁰

Bei der Schließung von Saturn-Film im Jahr 1911 ist aus heutiger Sicht besonders interessant, dass Schwarzers gesamtes Material konfisziert und jeder einzelne Film von der Polizei kommentiert wurde. Doch das Schicksal der Firma Saturn-Film war kein Einzelfall. Innerhalb eines Jahrzehnts entwickelten sich die anfangs liberalen Zensurbestimmungen der Monarchie zu sehr restriktiven Vorgaben für die Kinobranche. Trotz größerer Einschränkungen für Filmemacher und Kinobetreiber waren die staatlichen Verbote für einige Moralprediger lediglich ein Tropfen auf dem heißen Stein. Den Sittenwächtern war nicht nur das erotische Genre ein Dorn im Auge, sondern sie empfanden auch die Darstellung von Inhalten wie Selbstmord oder Diebstahl als empörend. Zusammengefasst lässt sich sagen, dass jede Art von öffentlicher Anstößigkeit den Unmut der Moralisten unter den Rezipienten erregte, selbst wenn manche Filme durchaus nicht als anstößig zu bezeichnen waren.²¹¹

Um den Zeitgeist der österreichischen Gesellschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts und ihre moralischen Grundsätze gegenüber dem Film zu veranschaulichen, stelle ich nun die Ansichten des damaligen Universitätsprofessors Dr. Johann Ude vor. Auch noch Jahre nach dem Ende von

²⁰⁹ Vgl. Schwarzer (1907) in Achenbach (2000) S. 151.

²¹⁰ Vgl. Kunte, Josef. „Das Kino: Ein Mahn- und Warnruf an Eltern und Jugend.“ Gürler, Josef (Hg.): *Volksaufklärung: Kleine Hand-Bibliothek zur Lehr und Wehr für Freunde der Wahrheit*. Bd. 199. Klagenfurt: Carinthia, o.J. S: 11 ff.

²¹¹ Vgl. Ude, Johann. *Für Volkssittlichkeit: Morale Massenverseuchung durch Theater u. Kino*. Graz: Selbstverlag „Österreichs Völkerwacht“, 1918. S. 13. f.

Ude belegt mit einer von Walther Conradt im Jahre 1910 durchgeföhrten Studie, dass „in 250 (zufällig geprüften) Stücken“ moralisch zweifelhafte Inhalte durch insgesamt „97 Morde, 51 Ehebrüche, 19 Verführungen, 22 Entführungen, 45 Selbstmorde vorkommen und 17 Diebe, 25 Dirnen, 35 Trunkenbolde, ein Heer von Schutzleuten, Detektiven und Gerichtsvollziehern“ dargestellt werden.

Schwarzers Karriere kämpften die Gegner der Unterhaltungsbranche gegen die *Moralische Massenvergiftung durch Theater und Kino*, so der Titel eines Textes von Ude aus dem Jahre 1918. Ude beschreibt in dieser Untersuchung Theater und Kino als moralische Institutionen und erforscht die beiden Genres nach ihren pädagogischen Zielen. Er ist überzeugt, dass gerade in Zeiten des Krieges, diese beiden Formen der medialen Vermittlung das Volk zu Sittlichkeit und Tugend erziehen sollen.²¹² Doch Ude stuft das moderne Medium Film prinzipiell als für die Zuschauer gefährlich ein. Insbesondere weist er darauf hin, dass Frauen und junge Mädchen Opfer unmoralischer Darstellungen von Ehebruch, Verführung und Untreue werden. Im Speziellen mahnt Ude, dass gerade die Angehörigen der ärmeren Gesellschaftsschichten, die sich die verglichen mit Theaterpreisen günstigen Eintrittskarten für Kinovorstellungen auch leisten können, von sittenlosen Themen zu ebensolchen Aktivitäten angestiftet werden. Auch andere Kritiker, wie Dr. Robert Gaupp und Dr. Konrad Lange, die gemeinsam Texte für den Dürer Bund verfassten, nennen das Kino deshalb das „Theater des kleinen Mannes“ und klagen in ihrem Essay *Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel* in erster Linie die Kinobesitzer an, die aus Profitgier sogar Kinder in Erwachsenenvorstellungen zulassen.²¹³ Ude geht in seinem Warnruf weiter und prangert an, dass der Staat untätig zusieht, während „das Publikum immer wieder in Massen vergiftet und bordellreif gemacht wird.“²¹⁴

In seinen frühen Anfängen begegneten dem Kino –und besonders seinem erotischen Genre– immenser Widerstand moralistischer Meinungsführer. Innerhalb eines kurzen Zeitraums wurde Erotik –und demzufolge natürlich auch die Pornografie– offiziell verboten. Es ist bemerkenswert, dass Johann Schwarzers Filme –oder vielmehr der heute übertrieben wirkende Skandal um die zu obszön anmutenden Saturn-Produktionen– erhebliche Konsequenzen für die Zensurbestimmungen in der österreichisch-ungarischen Monarchie verursachte. Ab 1910 wurde das Durchführen von Herrenfilms zuerst in Wien und später in anderen Regionen des Reiches gesetzlich untersagt.²¹⁵

²¹² Vgl. Ude (1918) S. 5. f.

²¹³ Vgl. Gaupp, Robert und Lange, Konrad. „Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel.“ *Dürer Bund: 100. Flugschrift zur Ausdruckskultur*. München: Georg D.W. Callwey, 1912. S. 1-52. S. 2 f.

²¹⁴ Ude (1918) S. 17.

²¹⁵ Vgl. Achenbach et. al. (2009) S. 30.

3.3. Gegenwärtige Adult Remakes von Blockbuster-Produktionen

Von der Zeit des frühen Films bis zum Kino der Gegenwart ist die filmische Neuauflage eine beständige Kategorie im gesamten Genre.²¹⁶ Das Adult Remake als Subgenre in der Pornografie ist „the hard-core remake of a blockbuster original.“²¹⁷ Johann Schwarzer blieb nicht der Einzige, der für sein Werk Vorlagen erotisch interpretierte. In den Jahrzehnten nach Schwarzers Schaffen kamen stets neue Nachahmungen auf den Filmmarkt, beispielsweise der in der Nachkriegszeit entstandene Film *Le Cabinet du Doctoress Caligari* (Nr. 45), eine Neuauflage des bekannten Stoffes von 1920, allerdings mit einer Frau als titelgebende Hauptfigur.²¹⁸ Die Filmgeschichte bietet viele weitere Beispiele für Literaturverfilmungen, die als Grundlage für pornografische Neuinterpretationen fungieren, etwa *The Notorious Daughter of Fanny Hill* (1966, R: Perry). Vor allem mit der Etablierung des pornografischen Langspielfilms Ende der sechziger Jahre, „sollten in der folgenden Dekade alle großen historischen und pseudo-historischen Helden ihre ‚Sexabenteuer‘ erleben.“²¹⁹ Alle Filme des Subgenres haben gemein, dass sie versuchen ihren Originalen treu zu bleiben:

„Die adaptive Strategie freilich blieb erhalten und prägte, wenn man in der Zeit nach vorne springt, insbesondere auch den Aufschwung des formal und technisch anspruchsvolleren pornografischen Films zu Beginn der 1990er Jahre, der in Produktionsvolumen, Genrekonventionen und erzählerischen Strukturen dem nachgeahmten Film stets verbunden blieb.“²²⁰

3.3.1 Zeitgeist als Motiv

Einen Gedanken zu einer weiter gefassten Sicht auf die Abgrenzung von Adult Remakes liefert Ballhausen (2009): Pornografie versucht sexuelle Beziehungen der Wirklichkeit mit idealisierten Bildern als Spiegel der

²¹⁶ Vgl. Manderbach (1988) S. 59.

²¹⁷ Achenbach, Michael und Ballhausen, Thomas. „Push it! On Pornographic Discourses and the History of Adult Remakes.“ Grenzfurthner, Johannes u.a. (Hg.) *pr0nnovation? Pornography and Technological Innovation*. Wien: RE/SEARCH, 2008. S. 32.

²¹⁸ Vgl. Wolf (2008) S. 161

²¹⁹ Vgl. Seeßlen (1990) S. 190.

²²⁰ Ballhausen (2009) S. 188.

Wünsche und Bedürfnisse des Rezipienten darzustellen. Er folgert daraus den Gedanken: „Pornografie ist somit ein ‚adult remake‘ der Wirklichkeit.“²²¹

Oltman (2008) untersucht in ihrer Arbeit vor allem den Faktor der Gender-Repräsentation, sie sieht Remakes als Chance mit dem „*unfinished business*“ des Premakes in Bezug auf die Inszenierung von Weiblichkeit und Männlichkeit aufzuräumen.²²² Dies scheint jedoch in Bezug auf das in dieser Arbeit beleuchtete Subgenre des Adult Remakes nicht zuzutreffen. Die Analyse der pornografischen Mainstream-Filme (Kapitel 4) wird zeigen, dass der männliche Blick den Fokus der Darstellung bildet und die Chance zur Umkehrung der Geschlechterverhältnisse nicht genutzt wird.

„Auch der Zeitgeist und die Überwindung von Tabus spielen eine wichtige Rolle“²²³ für Remakes. So bietet sich im Rahmen einer Neuverfilmung auch die Chance, angepasst an gegenwärtige gesellschaftliche Akzeptanzniveaus, die Darstellung von beispielsweise Sexualität und Gewalt akzentuierter darzustellen. Umgelegt auf Adult Remakes bedeutet das die Möglichkeit, die sexuellen Fantasien der Figuren explizit in den Vordergrund zu rücken.

3.3.2 Wirtschaftlicher Aspekt

Ein wesentlich bedeutenderes Motiv für die Produktion von Adult Remakes scheint jedoch wirtschaftlicher Natur zu sein. Das Konzept des Adult Remakes macht sich augenscheinlich die Vorteile eines Me-Too-Produkts zu nutze. Hierbei versucht man am Erfolg des Originalprodukts zu partizipieren indem man dieses –im Rahmen des rechtlich Möglichen– imitiert und sich an dessen Gestaltung orientiert. Die Produktentwicklungs- und Markterschließungskosten des Originals haben oftmals bereits Früchte getragen und zu einem entsprechenden Bekanntheitsgrad geführt.²²⁴ Bei Blockbuster-Filmproduktionen bedeutet das weltweite Bekanntheit des Filmtitels und der Aufmachung des Films bei einem Millionenpublikum. Durch die Imitation der Aufmachung und der geringfügigen Variation des Filmtitels entsteht folglich im Erfolgsfall (die Reminiszenz des Originals bei Rezeption des Remakes ist offensichtlich) ein Wiedererkennungswert. Diese These unterstützt auch Kühle (2006): „Das Hauptmotiv Remakes zu drehen, ist also sicherlich

²²¹ Vgl. Ballhausen (2009) S. 188 f.

²²² Vgl. Oltmann (2008) S. 12.

²²³ Kühle (2006) S. 13.

²²⁴ Vgl. Weis, Hans C. *Marketing*. Olfert, Klaus (Hg.). 13. Auflage. Ludwigshafen: Friedrich Kiehl Verlag GmbH, 2004. S. 252.

kommerzieller Art.“²²⁵ Ähnliche Interessen gelten logisch demnach auch für Prequels und Sequels: Aufbauend auf einem Original, das bereits eine dem Publikum bekannte Diegese mit einer festgelegten Figurenkonstellation und ein etabliertes Raum- und Zeitgefüge mit sich bringt, können Produktentwicklungs- und Marketingaufwendungen gegenüber einer völlig neuartigen Produktion deutlich reduziert werden.²²⁶

Dass dieses Marketingkonzept keine Erscheinung der Neuzeit ist, fasst Ballhausen (2009) zusammen und nimmt Referenz auf die im folgenden Kapitel untersuchte Produktion *Pirates* (2005):

„Seit der Ära des Stummfilms erzeugte das pornografische Feld genuine Blockbuster, imitierte also die Konzepte, die Logik und die narrativen Strategien erfolgreicher Mainstreamfilme. Diese etablierten Techniken des Erzählers, des Vertriebs und der Vermarktung, die für die historischen Produktionen der österreichischen Saturn-Film (1906-1910) ebenso von Bedeutung sind wie für das zeitgenössische Beispiel *Pirates* (2005), muss man bei der Betrachtung des pornografischen Neuentwurfs, des ‚adult remake‘ als Nachbildung, im Kopf behalten.“²²⁷

Es handelt sich hierbei also um eine etablierte Strategie, die seit Anbeginn des pornografischen Films Verwendung findet. „Man nehme altbewährte Geschichten und serviere sie im zeitgemäßen Stil mit heutigen Stars.“²²⁸ Dies trifft offenkundig auch auf den pornografischen Film und seine Neuauflagen zu.

²²⁵ Kühle (2006) S. 12.

²²⁶ Vgl. ebd. S. 20.

²²⁷ Ballhausen (2009) S. 185.

²²⁸ *Der Kurier*, 30.05.2010.

3.4. Schlussfolgerungen

Die Ausführungen dieses Kapitels liefern mehrfach Beweise, dass Hypothese 1 dieser Arbeit zutrifft:

„Adult Remakes sind eine durchgehende Erscheinungsform seit Beginn des Films und der filmischen Pornografie.“

Zu den Hypothesen 2 und 3 bieten die Ausführungen in diesem Kapitel einen starken argumentativen Unterbau, der jedoch in weiterer Folge noch empirisch zu erläutern ist.

Hypothese 2 „Adult Remakes von Blockbuster-Filmen weisen die genretypischen Merkmale des Originals auf“ wurde bereits anhand der filmanalytischen Vergleiche der Produktionen von Pathé und den expliziteren Remakes von Saturn-Film dargelegt. Um die allgemeine Gültigkeit der Hypothese zu festigen, ist jedoch noch ein Blick auf gegenwärtige Mainstream-Produktionen notwendig. Somit werde ich in Kapitel 4 anhand von drei Filmvergleichen anführen, dass sich der pornografische Film auch narrativen Strukturen ernsthaft unterwirft und mit Sorgfalt ein detailliertes Setting für die Diegese schafft.

Hypothese 3 „Adult Remakes zielen primär auf den Wiedererkennungswert des Originals zu Marketingzwecken ab“ kann vor allem logisch aufgrund der wirtschaftlichen Motive von Adult Remakes hergeleitet werden. Im folgenden Kapitel soll dies anhand der gegenwärtigen Beispiele verdeutlicht werden.

In der heutigen Zeit ist das aktuelle Angebot an pornografischen Remakes weit größer, beinahe unüberschaubar. Die Vorlagen gegenwärtiger Neuverfilmungen kommen aus den verschiedensten Genres. Dabei versuchen die Adult Remakes ihren Originalen auch in den gattungsspezifischen Merkmalen treu zu bleiben. Daher soll die folgende Filmanalyse der aktuellen Beispiel-Produktionen ihr Hauptaugenmerk auf Genremerkmale und referenzierende Elemente legen.

4. Analyse von Beispielen

Dieser Teil der Arbeit bereitet die Grundlage für die Verifikation der Kernthesen auf: Es wird dargestellt, dass die drei als Vorlagen dienenden Mainstream-Produktionen typische Beispiele für ihr jeweiliges Filmgenre sind. Der Vergleich mit ihren pornografischen Remakes soll einerseits zeigen, dass die Neuverfilmungen hinsichtlich Narration und stilistischer Umsetzung sowie der definierenden Genremerkmale starke Bezüge zu ihren Originalfassungen aufweisen.

Der Begriff des filmischen Mainstreams wurde bereits in der Einleitung als Kinokategorie beschrieben, die das zahlende Publikum in Massen in die Filmtheater lockt und somit deutlich dem wirtschaftlichen Interesse der Produktionsfirmen dient. Vogler (1998) beschreibt mit der „Reise des Helden als Modell“ die wesentliche Struktur des Mainstream-Kinos als eine in drei Akte gegliederte Erzählung. Das erste Viertel der Gesamthandlungsdauer befasst sich mit der Welt des Helden und der Herausforderung, der er sich anschließend stellen muss. Es gilt folglich viele Hindernisse zu überwinden und an körperliche und psychische Grenzen zu stoßen. Doch schließlich gelingt dem Protagonisten der erfolgreiche Abschluss des Vorhabens im letzten Viertel des Geschehens.²²⁹ Diese Regel kann auch auf die zu analysierenden Originalfassungen *Pirates of the Caribbean* (2003, R: Verbinski) und *Top Gun* (1986, R: Scott) angewandt werden, die somit dem Mainstream Hollywoods entsprechen. *Sin City* (2005, R: Rodriguez u.a.) ist mit seiner düsteren und brutalen Darstellungsweise zwar keine Verfilmung für ein breites Publikum²³⁰, zählt aber zu Hollywoods Blockbuster-Produktionen, die aufgrund ihres wirtschaftlichen Erfolges auch dem Mainstream-Kino zuzuordnen sind.

Aufgrund des finanziellen Aspekts ist ein Blockbuster nach Lopez (1993) eine Produktion, die auf kommerziellen Profit abzielt. Der Begriff entstand in den Fünfziger Jahren im US-amerikanischen Kino, als neue Ideen und Marketingkonzepte entwickelt wurden um die Einspielergebnisse zu steigern. Beispielsweise wurde die Technik erneuert und die Filme nun im Breitbildformat dem Publikum präsentiert, aber auch die Kosteninvestition für die Produktionen wurden erhöht. Lopez (1993) gibt jedoch zu bedenken,

²²⁹ Vogler, Christopher. *Die Odyssee des Drehbuchschreibers: Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos*. 2. Auflage. Frankfurt/Main: Zweitausendeins, 1998. S. 56.

²³⁰ Der Film hat von der MPAA ein R-Rating (Restricted) für Jugendliche unter 17 Jahren erhalten, da Gewalt und nackte Frauenkörper zu sehen sind.

dass der betriebene Aufwand keineswegs einen (kommerziellen) Erfolg des filmischen Ergebnisses garantiert.²³¹

Die von Vogler (1998) und Lopez (1993) geschilderten Paradigmen des Hollywood-Kinos weisen eine spezifische Struktur für die Narration der Filme einerseits und den kommerziellen Aspekt der Produktionen andererseits auf. In der folgenden Analyse der Vergleichsfilmspaare werden vor allem die Interpretation der Originalvorlagen auf narrativer Ebene und ihr Wiedererkennungswert in den Adult Remakes untersucht.

Die Methode der Analyse sieht zunächst die Schilderung der Filminhalte auf detaillierte Weise vor, da hier die Parallelen der Erzählung nachzuweisen sind. Danach werden einzelne sich ähnelnde Szenen gegenübergestellt. Die vergleichbaren Elemente können dabei in der Narration oder im optisch Dargestellten, wie etwa dem Schauplatz oder bestimmten Attributen von Figuren, liegen. Ausgewählte Einzelbilder sollen dies beispielhaft illustrieren. Da das Adult Remake als wichtige Komponente das Pornografische in seiner Handlung miteinschließt folgt eine Untersuchung der eingebetteten sexuellen Episoden. In der Gegenüberstellung werden auch etwaige Parallelen zu Szenen des Originals gezogen. Abschließend für jede Beispielanalyse folgt schließlich ein Resümee über die Umsetzung der genretypischen Merkmale der jeweiligen Gattung und die Erfüllung des Wiedererkennungswertes hinsichtlich der Vorlage.

Zu der Recherche ist anzumerken, dass alle Filmversionen in Originalsprache untersucht wurden um auch auf der Dialogebene Parallelen herauszuarbeiten. Zudem ist zu beachten, dass abgesehen von dem Beispiel *Top Gun* (1986) die vorliegenden Blockbuster und ihre pornografischen Pendants Teile von Filmreihen darstellen. Für diese Diplomarbeit wurde ausschließlich auf die behandelten Filminhalte Rücksicht genommen, nicht jedoch auf Handlungsstränge, die in Fortsetzungen der Filme stattfinden.

²³¹ Vgl. Lopez, Daniel. *Films by Genre: 775 categories, styles, trends and movements defined, with a filmography for each*. Jefferson, NC u.a.: McFarland, 1993. S. 30.

4.1. Pirates – Das Genre Abenteuerfilm

Als Exempel für die Gattung Abenteuerfilm werde ich das Werk *Pirates* (2005, R: Joone) der Produktionsfirma *Digital Playground* analysieren. Als das pornografische Pendant zum Blockbuster *Pirates of the Caribbean* (2003, R: Verbinski) hatte *Pirates* (2005) die bis dahin höchste Kosteninvestition im pornografischen Filmgenre.²³²

Der Piratenfilm ist eine von vielen Spielarten, die im Abenteuergenre verwirklicht werden. Das Original von 2003 gibt mit den Genrekonventionen des Piratenabenteuers einen bestimmten Zeitrahmen und konkreten Handlungsspielraum vor. In diesem Fall ist das fiktive Geschehen in den kolonialisierten karibischen Gewässern des 18. Jahrhunderts angesiedelt. Typisch für den Abenteuerfilm ist die vorrangige Verlagerung des Geschehens in die Natur, dies bedeutet für den Piratenfilm die hohe See, wo die Darsteller einander bekämpfen aber auch gegen die Naturgewalt des Meeres ankommen müssen. Als zweites charakteristisches Merkmal für das Genre des Abenteuerfilms gilt der –oftmals weiße– Held, der mit Geschicklichkeit und Körpereinsatz glänzt.²³³ Als sympathisches Beispiel für eine solche Figur beschreibt Lange (2007) den ursprünglich von Georg Seeßlen eingeführten Begriff des „Swashbuckler“:

„Er ist weder ein Opponent noch ein Repräsentant der bestehenden Ordnung, sondern ein apolitischer Outlaw, der gleichwohl die Gerechtigkeit und damit den eigentlichen Sinn der Ordnung verteidigt.“²³⁴

So wird der Held –letztlich oder manchmal über Umwege– zum ehrenhaften Kämpfer, der sich den Herausforderungen der Natur und seinen Widersachern stellt und somit die moralischen Vorstellungen des Publikums erfüllt. In der folgenden Analyse wird sich zeigen, wie die beiden Filmversionen die Macht des Meeres als natürlichen Feind einsetzen und ihre Helden inszenieren.

²³² Vgl. McCutcheon, David. „ADULT FILM PIRATES SAILS HOME WITH R RATING.“ *IGN.com* <http://www.ign.com/articles/2006/05/23/adult-film-pirates-sails-home-with-r-rating>; Zugriff: 13.12.2014.

²³³ Vgl. Lange, Sigrid. *Einführung in die Filmwissenschaft*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 2007. S. 100 f.

²³⁴ Lange (2007) S. 102.

4.1.1 Handlung: Pirates of the Caribbean und Pirates

Pirates of the Caribbean (2003)

Der Originalfilm eröffnet mit der Rettung eines kleinen Jungen namens Will Turner, der bewusstlos auf See treibt. Die ebenso junge Elizabeth Swann, als Tochter des Gouverneurs auch an Bord, nimmt Will ein Amulett ab, das ihn ihrer Meinung nach als Pirat entlarven könnte.

Jahre später trägt Elizabeth noch immer das Amulett bei sich ohne seine Bedeutung zu kennen. Will lebt in der selben Hafenstadt und beide sind heimlich ineinander verliebt. Elizabeth wohnt einer Zeremonie zur Beförderung ihres Verehrers Norrington bei. An einer Brüstung vor Meereskulisse will Norrington um ihre Hand anhalten, doch noch bevor es dazu kommt, stürzt sie ohnmächtig ins Wasser. Indes hat Captain Sparrow die Insel betreten. Zufällig kann er das Geschehen beobachten und Elizabeth vor dem Ertrinken retten. Anstatt des Dankes wird Sparrow von Norrington als Pirat enttarnt und nach einigem Gerangel schließlich verhaftet.

Elizabeths Fall ins Meer hatte ein Schiff, die Black Pearl, geisterhaft herbeigeführt, da das Amulett mit einem Fluch belegt ist. Die verwünschte Crew des heruntergekommenen Piratenschiffs verwandelt sich bei Mondlicht in eine Armee von Untoten, sie erscheinen als unverwundbare Skelette. Nur ein Nachfahre des ehemaligen Piraten Turner muss noch ausfindig gemacht werden, um mit seinem Blut und der Rückgabe des letzten Goldanhängers den Fluch aufzuheben.

Die Insel wird von der Piratencrew überfallen und Elizabeth gefangen genommen. Um nicht als Tochter des Gouverneurs erkannt zu werden, gibt sie sich naiv als Elizabeth Turner aus. Captain Barbossa wittert Erlösung von der Verdammung durch Elizabeths Blutzoll. Sein Schiff begibt sich mit der Gefangenen und ihrem Amulett auf zu der Schatzinsel Isla de Muerta, wo Elizabeths Blut geopfert und der goldene Anhänger zurück gebracht werden soll.

Will befreit Sparrow unter der Bedingung Elizabeth gemeinsam zu retten. Sparrow hat inzwischen die Konsequenzen des Fluchs erfahren und schließt daraus, dass die Black Pearl auf dem Weg zu der Schatzinsel ist. Die Verfolgung wird aufgenommen. Während eines Zwischenstopps auf der Pirateninsel Tortuga engagieren Sparrow und Will eine Crew für ihr Unternehmen, als Belohnung soll später die Black Pearl dienen.

Auf der Schatzinsel muss Barbossa erfahren, dass Elizabeth nicht der Familie Turner angehört, da ihr Blut den Fluch unbeeinflusst lässt. Will taucht auf und kann Elizabeth retten, doch kurz darauf gelingt es Barbossa seine Verfolger in einer Seeschlacht zu besiegen. Alle werden festgenommen, nur Elizabeth und Sparrow setzen Barbossa auf einer einsamen Insel aus. Ein von Sparrow entdecktes Depot an Rumflaschen ermöglicht Elizabeth ein Lagerfeuer zu entfachen. Als Retter entpuppen sich zufällig Norrington und Elizabeths Vater, die auf See nach ihr suchen. Die Jagd auf Barbossa wird wieder aufgenommen.

Zurück auf der Schatzinsel soll Wills Blut geopfert werden, da er der wahre Nachfahre Turners ist. Barbossas Crew macht sich auf den Weg die herbeigeeilte Armee Norringtons zu bekämpfen. Es kommt zum finalen Gefecht zwischen Sparrow und Barbossa in der Höhle des Schatzes. In dem Moment, als Will seinen Blutzoll begleicht und das Amulett dem Schatz beigibt, ist der Fluch erloschen und Barbossa und seine Crew sind wieder lebendig und verwundbar. Sparrow erschießt seinen Widersacher.

Sparrows Crew hingegen stiehlt indes die Black Pearl und lässt ihren Kapitän zusammen mit der Royal Navy zurück. Daraufhin soll Sparrow als Pirat gehängt werden. Doch Will kann seinen neuen Verbündeten retten, und auch Sparrows Crew kehrt schließlich zurück um ihn abzuholen. Will und Elizabeth gestehen sich endlich ihre Gefühle, was auch Norrington hinnehmen muss.

Den Grund, warum Sparrow die Flucht auf die Black Pearl gewährt wird, fasst Elizabeths Vater abschließend zusammen und tituliert den Pirat somit als Held:

„Perhaps on the rare occasion pursuing the right course demands an act of piracy; piracy itself can be the right course.“²³⁵

Der Pirat Captain Sparrow ist als Protagonist der Originalfassung der von Lange (2007) näher beschriebene Swashbuckler, also der beschwingte und durchaus geschickt kämpferische Held, der trotz seines Piratentums für Gerechtigkeit eintritt. Die Besonderheit seiner Figur liegt in der Parodie, denn die grundsätzlichen Paradigmen, die einen ehrenhaften Helden ausmachen, besitzt die Hauptfigur nicht. Sparrow wirkt hingegen unentwegt betrunken und verfolgt zunächst das egoistische Ziel sein Schiff zurückzugewinnen. Doch er hat das Herz am sprichwörtlich rechten Fleck und beweist immer

²³⁵ *Pirates of the Caribbean* (2003) 124'

wieder Einfallsreichtum, Kampfgeist und Geschick in kritischen Situationen. Seine Abenteuer werden durch seine Darstellung des Swashbuckler humorvoll inszeniert, beispielsweise Sparrows erster Auftritt im Film, als sein Boot bereits sinkt und er in letzter Sekunde zum Staunen aller Anwesenden galant auf den Steg des Hafens übertritt.²³⁶ Die Verkörperung des romantischen Helden, der im Gegensatz zu Sparrow das Herz der weiblichen Hauptfigur Elizabeth erobert, übernimmt hier Will. Er entspricht als loyale Kämpfernatur eher dem typischen Bild des Abenteuerhelden.

Im Folgenden soll die Inhaltsangabe von *Pirates* (2005) Aufschluss über die Parallelen und Unterschiede von Original und Neuverfilmung geben.

Pirates (2005)

Die Handlung wird auf hoher See mit der Hochzeitsnacht von Isabella und Manuel eröffnet. Die Angst der Braut vor einem Piratenangriff ist gerechtfertigt, da der gefürchtete Pirat Victor Stagnetti und seine Crew kurz nach dem ehelichen Beischlaf auftaucht, Manuel entführt und das Schiff durch einen Kanonenschuss schließlich versenkt. Isabella treibt indes hilflos auf einem Stück Holz im Wasser.

Ein Szenenwechsel zeigt das Schiff Captain Reynolds, dem Held der Erzählung, in den darauffolgenden Morgenstunden. Aus dem Off erfährt der Rezipient von Reynolds Alltag auf See. Die Crew ist ausgehungert und bereits seit mehreren Wochen unterwegs, nur die erste Offizierin Jules kann mit ihrem körperlichen Einsatz die überwiegend männliche Mannschaft bei Laune halten. Die Kamera zeigt Jules' sexuelle Gefälligkeiten in einer Parallelmontage zu der Erzählung des Captains, von denen er offenbar nichts weiß. Jules ist außerdem die Vertraute des Captains, die immer wieder das Schiff und auch Reynolds zurück auf den richtigen Kurs bringt.

Der Widersacher Stagnetti versucht unterdessen einen magischen Schatz zu finden, seiner Ansicht nach ist Manuel die Lösung für sein Problem. Der Seeräuber und seine Gefolgsleute suchen auf einer Pirateninsel einen Geistlichen auf um mehr über den vermeintlichen Schatz zu erfahren. Auch Reynolds Crew legt im selben Hafen an um die Schießpulverreserven aufzustocken. Der Captain ist alleine unterwegs, er wird unverzüglich von zwei Damen angesprochen und verführt. Jules trifft währenddessen in der Bar auf ihren ehemaligen Geliebten Marco, der verbale Schlagabtausch der

²³⁶ *Pirates of the Caribbean* (2003) 9'

beiden führt zum Geschlechtsakt. Danach wird Marco von Jules verzweifelt weinend zurückgelassen.

Stagnetti erfährt, dass Manuel selbst den Schlüssel zu seinem gesuchten Schatz verkörpert. Jules kann das Geschehen unbemerkt beobachten. Ab diesem Zeitpunkt gerät Reynolds Mission außer Kontrolle: Isabella wird entführt und auf einem Junggesellenabend von einer Tänzerin verführt; und Reynolds selbst wird mitsamt der herbeigeeilten Jules von ihrem gehörnten Liebhaber bestraft, indem er beide fesselt und das Gebäude anzündet.

Die Rettung naht in Verkörperung von Angelina, die Reynolds und Jules nur befreien will, wenn der Captain sie auf der Stelle körperlich befriedigt. Auch Isabellas Situation löst sich in Wohlgefallen auf, als Anerkennung für ihre Darbietung bekommt sie das nötige Schießpulver ausgehändigt.

Die Jagd auf Stagnetti kann wieder aufgenommen werden. Seine erste Offizierin Serena, die starke Schuldgefühle wegen der Brutalität ihres Handelns entwickelt hatte, beweist Stagnetti dennoch ihre Loyalität, indem sie ihn in seiner Kabine aufsucht und zum Geschlechtsverkehr verleitet. Indessen sammelt Isabella mehr Erfahrung mit dem weiblichen Geschlecht, sie findet eine Partnerin in Jules.

Stagnettis Crew erreicht zuerst die Schatzinsel, dicht gefolgt von Reynolds. In einer altertümlichen Höhle ist Manuel als einziger Nachfahre der ehemaligen mythischen Bewohner gezwungen ein sagenumwobenes Zepter zu stehlen. Nur er als Nachkomme kann es entwenden. Das Zepter verleiht Stagnetti Macht, wodurch er eine Armee an Skeletten auferstehen lässt und die herannahenden Piratenjäger mitsamt der geläuterten Serena und Manuel erfolgreich in die Flucht schlägt. Doch Reynolds und seine Mitstreiter schaffen es rechtzeitig auf sein Schiff. Sie holen Stagnetti auf See ein und besiegen ihn letztlich im Kampf.

Das junge Ehepaar ist nun wieder vereint. Manuel verzeiht Isabella ihre Untreue, und die beiden schlafen erneut miteinander. Am nächsten Morgen erhält der nun allseits geachtete Captain Reynolds einen Kuss von Isabella als Belohnung für seinen Einsatz. Als ehrenwerten Helden ist ihm dies Dank genug.

Ein markanter Unterschied der beiden Filme liegt in der Narration. Die Originalfassung weist eine wesentlich komplexere Erzählstruktur als die zwei Jahre später entstandene pornografische Interpretation des Geschehens auf.

Das mag einerseits an der Spieldauer liegen, die Inszenierung von *Pirates* (2005) ist mit 129 Minuten ein wenig kürzer als die Vorlage mit 137 Minuten (siehe Abbildung 16). Zudem beläuft sich der Anteil der Darstellungen pornografischer Handlungen auf 44,5% (siehe Abbildung 17)²³⁷, daher bleibt im übrigen narrativen Teil weniger Zeit um eine gleichwertige Tiefe der Geschichte zu etablieren. Andererseits erklärt *Pirates of the Caribbean* (2003) das Handeln der Figuren durch gemeinsame Erlebnisse in der Vergangenheit und begründet so ein vielschichtiges Gefüge an Figuren und Handlungssträngen. So hat der von Barbossa hintergangene Sparrow noch eine offene Rechnung mit seinem Widersacher zu begleichen; Reynolds und Stagnetti hingegen kennen einander nicht. So erhält auch die Suche nach dem machtverleihenden Goldschatz in der Neufassung eine schwächere Bedeutung als der verfluchte Goldschatz der Todesinsel in der Vorlage. So wie die Beziehungen zwischen den Hauptfiguren sind auch die Seeschlachten und Fechtduelle im Originalfilm weitaus umfassender und brisanter dargestellt als im Adult Remake. Die Neufassung verzichtet außerdem gänzlich auf die Darstellung von Blut im Gefecht.²³⁸ Das kann daran liegen, dass der Hauptfokus von *Pirates* (2005) auf dem Pornografischen liegt, und nicht auf einer möglichst wirklichkeitsgetreuen Schilderung von Kampfhandlungen und Tod.

Einen Überblick zu den Spielfilmlängen und der im Adult Remake dargestellten pornografischen Handlungen geben Abbildung 16 und Abbildung 17. Sie veranschaulichen eine ähnlich lange Spieldauer beider Versionen sowie den knapp überwiegenden Anteil an Narration gegenüber dem Pornografischen in der Neuverfilmung.

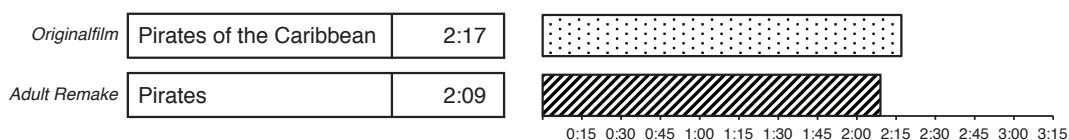


Abbildung 16 Vergleich der Spieldauer *Pirates of the Caribbean* (2003) und *Pirates* (2005)
Eigene Darstellung

²³⁷ Hierbei ist anzumerken, dass die Beurteilung, zu welchen Zeitpunkten eine sexuelle Handlung beginnt und endet, subjektiv erfolgt. Oft findet der Anfang einer pornografischen Darstellung noch auf narrativer Ebene statt, um ins folgende Geschehen logisch überzuleiten. Diese –oftmals kurzen– erzählerischen Eröffnungen der betreffenden Szenen wurden im Rahmen der Analyse bereits zum prozentuellen Anteil sexueller Handlungen gezählt.

²³⁸ Im Originalfilm kommt Blut zwar zum Einsatz, jedoch nicht in großen Mengen. Das liegt vermutlich darin begründet, dass mit *Pirates of the Caribbean* auch Familien als Zielgruppe angesprochen werden sollen. Somit hat der Film auch das MPAA-Rating PG-13, also eine Freigabe für Zuseher ab 13 Jahren.

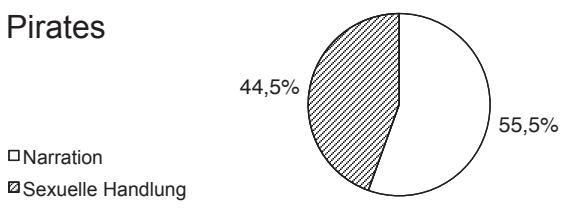


Abbildung 17 Anteil Narration und Darstellung sexuellen Handelns in *Pirates* (2003)
Eigene Darstellung

4.1.2 Filmanalyse und Szenenvergleich

Die Filmanalyse sollen nun thematisch oder narrativ vergleichbare Einzelbilder durch ihre Gegenüberstellung die Parallelen und Unterschiede der Filme aufzeigen.

Der Inhaltsvergleich hat gravierende Unterschiede auf der Handlungsebene aufgewiesen. Trotzdem lassen sich in der Filmanalyse viele Referenzen in Bezug auf Spielort und Musik ziehen. Die Szenerie beschränkt sich in beiden Versionen hauptsächlich auf Handlungen zu Schiff, auf der Pirateninsel und der Schatzinsel samt Höhle. Im Original ist zudem die Insel zu sehen, auf der das Liebespaar Elizabeth und Will lebt. Die Musik ist in beiden Filmen instrumental, das Adult Remake orientiert sich hierbei sehr am Original, obgleich keine der Figuren ihr eigenes musikalisches Thema hat, wie beispielsweise jenes von Captain Sparrow, das während des Films öfters ertönt, wenn er auftritt.²³⁹

Beide Filmversionen sind der Komödie zuzuordnen, wobei die Originalfassung durch die Hauptfigur Captain Sparrow beinahe als Parodie auf das Abenteuergenre wirkt. Durch den Held Will und den Bösewicht Barbossa sind klassische Figuren dieser Kategorie vertreten. Das Adult Remake setzt ebenso auf Komik, wartet aber mit einer veränderten Figurenkonstellation als die ihrer Vorlage auf.

Anstatt der Piratenkarikatur Sparrows mimt in *Pirates* (2005) ein Piratenjäger den heiteren Swashbuckler. Reynolds übernimmt jedoch die sympathischen Eigenschaften seines Pendants aus dem Original. Die zwei Hauptcharaktere weisen als Gemeinsamkeiten die Fähigkeit als Anführer, die humorvolle Darstellung, das Leben als Einzelgänger und natürlich ihr Heldenhumor auf. So haben beide den Status des Kapitäns, jedoch hat Sparrow zu Beginn des

²³⁹ So auch während Sparrows erstem Auftritt im Film, 8'

Films keine Crew zur Verfügung. Dafür ist Reynolds Figur als Angsthase und Tollpatsch inszeniert, während Sparrow trotz versagendem Gleichgewichtssinn im Gefecht sein Können unter Beweis stellt. Zudem bleibt beiden Darstellern die Erfüllung der großen Liebe verwehrt. Obwohl das Adult Remake für Reynolds zwei Situationen schafft, in denen er mit Partnerinnen der körperlichen Liebe frönt, muss er sich am Ende lediglich mit einem Kuss auf die Wange als Dankeschön zufrieden geben. Sparrows Figur kann in der Originalfassung seiner Leidenschaft für Elizabeth nicht nachgehen, da sie Will liebt. Als er ihr jedoch zu Beginn des Films das Leben rettet und sie von ihrem engen Korsett befreit, entgegnet er den schockierten Wachmännern: „Clearly, you have never been to Singapore“²⁴⁰, und impliziert damit einschlägige Erfahrungen auf dem Gebiet der Liebe. Hier ist klar, dass das Adult Remake diese Facetten ihres Hauptdarstellers in den pornografischen Szenen veranschaulicht, wohingegen das Originalwerk nur mit Andeutungen spielt. Die heldenhaften Taten beider Figuren werden schließlich belohnt. Reynolds ist am Ende ein geachteter Piratenjäger, und Sparrow darf als Seeräuber am Leben bleiben und mit seinem Schiff in die Freiheit segeln.

Das Aussehen beider Kapitäne ist grundlegend verschieden. Sparrow wirkt ungepflegt, Reynolds hingegen adrett gekleidet. Viel eher entspricht Stagnetti, der Widersacher im Adult Remake, rein optisch Captain Sparrow (siehe Einzelbild 24 und Einzelbild 27). Beide tragen als Attribut einen Hut mit ähnlicher Form, die Haarpracht ist einander angeglichen und auch das Make-up weist Parallelen auf. Der bösartige Barbossa, Sparrows Feind im Originalfilm, ist hingegen das erzählerische Ebenbild von Stagnetti, entspricht aber optisch weniger seinem Pendant als Sparrow.



Einzelbild 24 Erster Auftritt Captain Sparrow, *Pirates of the Caribbean* (00:08:41)

²⁴⁰ *Pirates of the Caribbean* (2003), 16'



Einzelbild 25 Erster Auftritt Captain Reynolds, *Pirates* (00:24:23)



Einzelbild 26 Sparrows Widersacher Barbossa, *Pirates of the Caribbean* (01:56:23)



Einzelbild 27 Reynolds Kontrahent Stagnetti, *Pirates* (01:42:12)

Die Figur des Will findet auch in der Neuverfilmung Referenz, jedoch werden seinem Pendant in der pornografischen Fassung kaum Heldentaten in narrativen Szenen zugemutet. Manuel und Isabella mimen im Adult Remake das Liebespaar, so wie Will und Elizabeth in der Vorlage. Während im Original das Kennenlernen des Paares als Kinder bis hin zum ersten Kuss geschildert wird, setzt die Handlung der pornografischen Inszenierung in der Hochzeitsnacht an, und zeigt diese auch in detaillierten Darstellungen. So spielt das Original nur mit dem Gedanken von Geschlechtlichkeit, während ihn die Fassung aus dem Jahr 2005 auf explizite Weise verwirklicht.



Einzelbild 28 Die Kamera zeigt das Liebespaar beim ersten Kuss in Nahaufnahme, der Rest bleibt der Fantasie des Rezipienten überlassen
Pirates of the Caribbean (02:06:12)



Einzelbild 29 Die erste Szene zeigt das Liebespaar in der Hochzeitsnacht
Pirates (00:03:47)

Bezeichnend für *Pirates* (2005) ist der vermehrte Einsatz von weiblichen Darstellerinnen. Dies kommt auch am Cover zur Geltung. Hier sind

ausschließlich Frauen abgebildet, während in der Originalfassung Captain Sparrow im Zentrum des Bildes erscheint und Elizabeth als weibliche Kämpferin im Hintergrund Platz nimmt (siehe Abbildung 18). Im Gegensatz zu *Pirates of the Caribbean* (2003) tragen in der Neufassung drei Heldinnen bedeutsam zur Handlung bei; Serena, Jules und Isabella (am Cover von links nach rechts dargestellt, siehe Abbildung 19). Im Mittelpunkt des Covers von 2005 sind einerseits die Schiffe, die auf das Abenteuergenre hinweisen, andererseits die Darstellerinnen und ihre tief ausgeschnittenen Dekolletées, die dem Rezipienten die pornografische Komponente erahnen lassen. Isabella ist die einzige weibliche Figur, die direkten Bezug zum Original hat. Wie Elizabeth gibt auch sie sich ehrgeizig und kämpferisch. Die Charaktere Jules und Serena, als jeweils erste Offizierinnen, bereichern die Narration mehr als ihre männlichen Vorlagen. Indem sie reflektierend agieren beeinflussen sie durchaus das Geschehen. Beispielsweise hören sowohl Reynolds als auch seine Crew auf das Wort von Jules. Auch Serena führt durch ihr schlechtes Gewissen eine neue Handlungsperspektive herbei, da sie letztlich die Seiten wechselt und an Reynolds Seite Stagnetti besiegt.

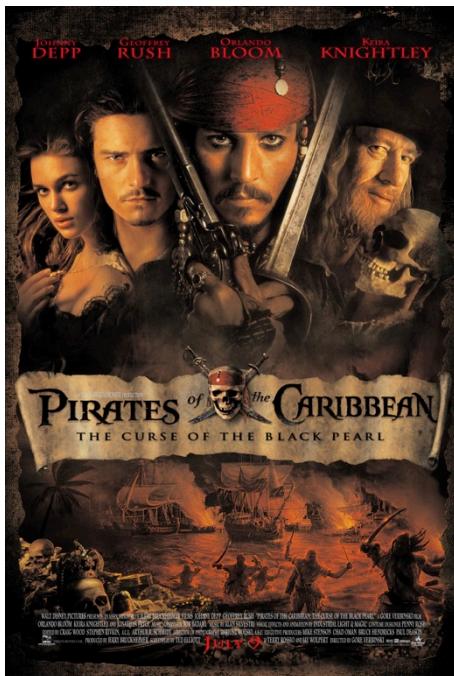


Abbildung 18 *Pirates of the Caribbean* (2003)



Abbildung 19 *Pirates* (2005)

Neben der Narration erweist sich die eingesetzte Animationstechnik als ein weiterer augenmerklicher Unterschied von Original und Remake. Obwohl die Neufassung zwei Jahre später entstand, kann sie keinen Fortschritt auf diesem Gebiet verbuchen. Die digitalen Einspielungen wirken viel bescheidener inszeniert als das Vorbild. Schon die Titeleinblendung büßt im

Vergleich zum Original an Tiefenschärfe ein (siehe Einzelbild 30 und Einzelbild 31), aber auch sonstige Animationen können nicht die Qualität der Vorlage erreichen. Die Darstellung ist simpel und Details sind offensichtlich künstlich erzeugt, dadurch scheint das Gezeigte weniger realistisch im Vergleich zu dem Blockbuster von 2003 (siehe Einzelbild 32 bis Einzelbild 34).



Einzelbild 30 Filmtitel Originalfassung, *Pirates of the Caribbean* (00:00:10)



Einzelbild 31 Filmtitel Adult Remake, *Pirates* (00:00:13)



Einzelbild 32 Digitale Animation eines Schiffes, *Pirates of the Caribbean* (00:00:27)



Einzelbild 33 Simplere Animation im Adult Remake, *Pirates* (00:20:29)



Einzelbild 34 Die computeranimierte Realisation wirkt unecht, *Pirates* (00:20:33)

Als Referenz auf die Originalversion wurden auch im Adult Remake Skelette zum Leben erweckt. Während in *Pirates of the Caribbean* (2003) die verfluchten Crewmitglieder eine Verwandlung durchmachen, lässt Stagnetti in *Pirates* (2005) eine Armee von Untoten auferstehen, mit der Absicht Reynolds und seine Gefährten zu töten. Auch hier sei auf die simple Animation hingewiesen, allerdings wurde in der Neuinszenierung auf den Bezug zum Original mit einer humorvollen Note Wert gelegt. Beispielsweise bleibt Reynolds Schwert in einem der Skelette für einen Augenblick stecken, was seine Ungeschicktheit unterstreicht. Oder auch als Reynolds mit seiner Truppe das rettende Boot rechtzeitig erreicht und die Skelette dadurch verärgert auf der Insel zurück lässt, wie in Einzelbild 36 ersichtlich wird.

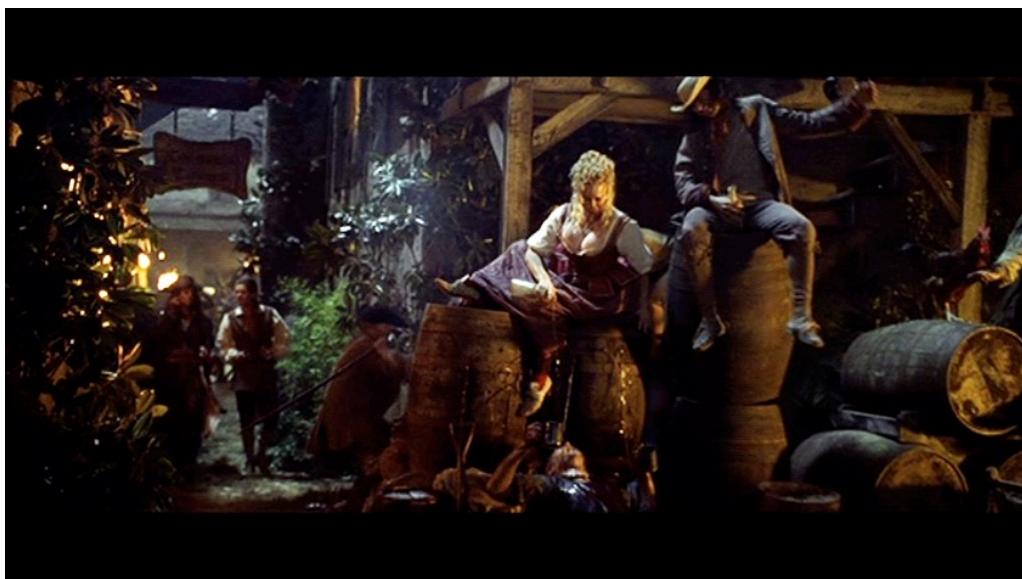


Einzelbild 35 Die Darstellung der Untoten ist präziser ausgeführt als in der Neuverfilmung *Pirates of the Caribbean* (01:44:34)



Einzelbild 36 Die Skelette ärgern sich beinahe übertrieben theatralisch, *Pirates* (01:46:48)

Auch viele Schauplätze entsprechen dem Original. Eindrucksvoll ist beispielsweise der Vergleich der Insel Tortuga, auf der Captain Sparrow seine Crew zusammen sucht, und der Pirateninsel der Neuinszenierung, auf der Reynolds und seine Vertrauten sexuelle Abenteuer und das gesuchte Schießpulver finden. Zwar stimmt die Handlung nicht überein, doch das Setting beweist ähnlichen Charakter. Die dargestellten Szenerien in Einzelbild 37 und Einzelbild 38 zeigen chaotisches Getümmel. In beiden Versionen dienen Fässer als Requisiten, und auch die Kostüme der Darsteller weisen Ähnlichkeiten auf, wenngleich das Original authentischer anmutet. Und wieder spielt in beiden Filmen die Musik als Untermalung eine wichtige Rolle.



Einzelbild 37 Chaotisches Treiben auf Tortuga, *Pirates of the Caribbean* (00:48:53)



Einzelbild 38 Captain Reynolds auf der Pirateninsel, *Pirates* (00:34:15)

Wie die narrative Struktur, ist auch die bildliche Ebene eindeutig der Originalfassung nachempfunden. Jedoch finden sich keine direkten Übernahmen, wie etwa eine gleich aufgebaute Mise-en-Scène. Eindeutige Referenzen fehlen vor allem bei den Darstellungen sexuellen Handelns. Einzig Isabella und Manuels Beziehung ist auf die Vorlage zurückzuführen. Die folgende Tabelle soll die einzelnen pornografischen Sequenzen filtern und eventuelle Vergleichspunkte im Original suchen.

Sexuelle Handlung	Beschreibung der sexuellen Handlung	Bezug auf das Original
	<p>Das frisch vermählte Paar verbringt seine erste gemeinsame Nacht. Dauer: 5' 57"</p>	<p>In der Originalvorlage muss das Liebespaar Will und Elizabeth erst zueinander finden, ihre einzige körperliche Annäherung besteht in einem Kuss. Das Adult Remake hingegen beginnt scheinbar bei der Fortsetzung des Kisses.</p>
Einzelbild 39 Hochzeitsnacht von Isabella und Manuel (00:03:47)		
	<p>Jules hält die Crew von Captain Reynolds mit Koitus bei Laune, da diese schon seit mehreren Wochen auf hoher See unterwegs ist. Durch Parallelmontage wird ersichtlich, dass der Captain von Jules Unternehmungen nichts weiß. Dauer: 5' 57"</p>	<p>Auch hier fällt ein direkter Bezug auf eine Szene der Vorlage aus. Allerdings mangelt es der rein männlichen Crew im Original ebenfalls an Motivation durch die zehrende Arbeit auf dem Schiff ohne Land in Sichtweite. Der Zuschauer erfährt von einer Meuterei durch Sparrows Crew, die vor dem Einsetzen der eigentlichen Filmhandlung stattfand.</p>
Einzelbild 40 Jules und Crewmitglied (00:15:41)		
	<p>Der Captain wird auf seiner Mission von zwei Damen abgelenkt, die ihn auf ein Zimmer entführen. Dauer: 08:14</p>	<p>Die Hauptfigur des Originalfilms erfährt keine Zuneigung einer weiblichen Mitstreiterin, wenngleich Sparrow sich offenkundig mit Elizabeth eine Liebesbeziehung hätte vorstellen können. Trotzdem meint er am Ende des Films, dass es zwischen den beiden nie hätte funktionieren können.</p>
Einzelbild 41 Reynolds wird verführt (00:41:25)		
	<p>Zuvor findet ein Streitgespräch zwischen Jules und Marco statt. Jules entgegnet ihrem ehemaligen Geliebten mit Sarkasmus: „What do you want me to say? I'm a slut, I'm a whore, I'm a streetwalker, that I fuck every guy I encounter and I love it!“ (36') Daraufhin entschuldigt sich Marco, die beiden schließen Frieden und ziehen sich zurück um miteinander zu schlafen. Dauer: 4' 46"</p>	<p>Jules scheint das Pendant zum ersten Offizier Gibbs aus Sparrows Crew zu sein, der jedoch verglichen mit Jules weniger oft im Film vorkommt. Hier hat das Adult Remake ansonsten keine Verbindung zum Original.</p>
Einzelbild 42 Jules und Marco im Hinterzimmer der Bar (00:52:34)		



Einzelbild 43 Isabella wird entführt und verführt (01:07:01)

Zwei Teilnehmer eines Junggesellenabends entführen Isabella. Eine Tänzerin verführt sie daraufhin als Geschenk für den zukünftigen Bräutigam vor allen Anwesenden. Die Szene impliziert zwei Blickebenen: Die Frauenkörper stehen nicht nur im Mittelpunkt des Kamerablicks, sondern auch im Zentrum des ihnen zujubelnden Männerkreises.

Im Gegensatz zu Elizabeth betrügt Isabella ihren Geliebten.

Dauer: 6' 55"



Einzelbild 44 Rettung von Jules und Reynolds (01:16:08)

Jules und Reynolds werden in einem brennenden Gebäude gefesselt zurück gelassen. Plötzlich taucht eine Verehrerin Reynolds' auf, die auf sofortigen Geschlechtsverkehr besteht, bevor sie die beiden befreit.

Auch Sparrow gelangt öfters in kritische Situationen, jedoch sind deren Lösung nicht mit einem Geschlechtsakt verknüpft.

Dauer: 6' 16"



Einzelbild 45 Stagnetti wird von Serena verführt (01:25:43)

Um Zweifel an ihrer Loyalität gegenüber ihrem Captain zu entkräften, verführt Serena Stagnetti.

Auch für diese Beziehung gibt es im Original kein vergleichbares Gegenstück.

Dauer: 5' 7"



Einzelbild 46 Annäherung zwischen Jules und Isabella (01:32:37)

Die Piratenjägerinnen gestehen sich ihre Gefühle und schlafen miteinander.

Isabella betrügt ihren Mann zum zweiten Mal. Obwohl Elizabeth und Captain Sparrow ausgesetzt auf einer einsamen Insel die Gelegenheit hätten intim zu werden, ergreifen sie diese nicht. Elizabeth bleibt Will treu, obgleich sich die beiden ihre Gefühle noch nicht gestanden haben.

Dauer: 4' 43"



Einzelbild 47 Das Ehepaar ist wieder vereint (01:54:40)

Isabella gesteht Manuel ihre Untreue. Er verzeiht ihr, das Gespräch endet wie zu Beginn des Films im Koitus.

Wie in der ersten Szene der beiden geschildert, ist hier wieder eine Referenz zum Liebespaar des Originals erkennbar. Jedoch leben die Frischverheirateten ihre Gefühle vor der Kamera aus.

Dauer: 4' 17"



Einzelbild 48 Jules besänftigt Serenas schlechtes Gewissen (02:06:31)

Als Serena die Seiten wechselt, nähern sie und Jules sich einander an.

Auch in der letzten pornografischen Sequenz fehlt der Bezug zur Originalfassung. Hier kommen zudem zwei Figuren zum Einsatz, die auch auf narrativer Ebene in der Vorlage kaum erscheinen.

Dauer: 7' 41"

Tabelle 5

Pirates (2005): Szenenvergleich sexueller Handlungen zum Original

Wie bereits erwähnt haben die weiblichen Rollen im Adult Remake auf narrativer Ebene mehr Tragweite als in der Vorlage, in der nur Elizabeth als Frauencharakter auftritt. Ein Grund dafür scheint zu sein, eine Reihe an Figuren aufzubauen, die in den pornografischen Szenen zum Einsatz kommen, wie beispielsweise Jules und Serena. Während der Erzählung erscheinen sie als starke Frauen, ihr Auftreten ist fordernd, doch ihre Rollen verlieren an Kraft während des Aktes mit dem männlichen Darsteller. Sie wirken währenddessen schwächer als ihre Partner. So etwa als Jules ihren ehemaligen Geliebten Marco verführt. Am Ende der pornografischen Szene tauchen die Figuren wieder in die Narration und verhalten sich der Diegese entsprechend: Jules verlässt den weinenden und enttäuschten Marco und zeigt kein Gefühl. Auch Serena verführt Stagnetti, während des Geschlechtsakts legt sie aber ihr forderndes Verhalten ab, und Stagnetti übernimmt die führende Rolle. Trotz Einbettung in die Erzählstruktur scheinen die Handelnden austauschbar sobald sich Sexuelles zwischen ihnen abspielt. Während des Koitus wird kein Bezug mehr auf die Stellung des Gegenparts in der Figurenkonstellation genommen, das Geschehen dreht sich einzig um die explizit detaillierte Darstellung des Geschlechtsakts. Allerdings ist hier anzumerken, dass in *Pirates* (2005) die Frauen nicht nur in der Narration sondern auch während der sexuellen Handlungen in der Überzahl sind. Drei von zehn pornografischen Sequenzen zeigen sexuelle Akte ausschließlich zwischen Frauen. Auffällig hierbei ist deren Verhalten: Die Partnerinnen wirken gegenüber dem gleichen Geschlecht viel selbstbewusster und mitunter aggressiver, so kommentiert die Männerrunde um Isabella und die Tänzerin deren gemeinsames gleichgeschlechtliches Erlebnis mit Ausrufen wie: „Slap it!“²⁴¹ Die Piraten rund um die zwei Darstellerinnen nehmen hier den Platz des Zuschauers ein, und verstärken durch ihre Zurufe die patriarchale Betrachtung des Geschehens.

Die Inszenierung des Koitus beginnt oftmals abrupt, wie zum Beispiel als Captain Reynolds von zwei Damen verführt wird. Zuerst liegen alle drei im Bett; durch eine Überblendung sind sie jedoch plötzlich mitten im Geschlechtsakt. Als ein markantes Merkmal im pornografischen Film kommt hier auch der Frauenkörper als Zentrum der Einstellung zum Einsatz. Die Kamera zeigt in Großaufnahmen das weibliche Geschlecht. Als Beweis für die Echtheit des Geschehens fungiert die externe Ejakulation des Mannes auf ein Körperteil der Partnerin, somit dient der cum shot auch wieder dazu die nackte Frau in Szene zu setzen. Die Darstellerinnen äußern ihre Lust

²⁴¹ *Pirates* (2003) 68'

hingegen verbal. Ein weiteres wichtiges Paradigma des pornografischen Films findet in *Pirates* (2005) allerdings wenig Beachtung: Die in den Mainstreamproduktionen gut ausgeleuchteten Geschlechtsteile sind hier weniger hell in Szene gesetzt. Dies ist auf das Setting zurückzuführen. Oftmals dienen Kerzen und Feuer als für den Zuschauer sichtbare Lichtquellen in der Einstellung, das Interieur ist von dunklem Holz geprägt und daher auch Licht absorbierend. Allerdings ist diese Art von Beleuchtung der Diegese zuträglich, da es im 18. Jahrhundert schließlich keine elektrischen Leuchten gab.

Abschließend ist festzuhalten, dass die sexuellen Handlungen in die Narration eingewoben sind, und oftmals als Lösung für die Probleme der Figuren auf narrativer Ebene darstellen. So kann Jules durch sexuelle Gefälligkeiten die Crew ihres Freundes Reynolds bei Laune halten und von einer Meuterei abbringen. Auch Captain Reynolds kann sich und Jules retten, indem er mit seiner Verehrerin schläft. Sie befreit die beiden anschließend aus dem brennenden Haus. Und Serena beweist Stagnetti ihre Treue ebenso durch den Beischlaf.

Die Absicht die Originalvorlage *Pirates of the Caribbean* (2003) zu imitieren ist offensichtlich, auch wenn die Narration weniger tiefgründig inszeniert ist als die der Vorlage. Der Humor ist in beiden Filmversionen tragendes Element, wobei im Adult Remake eindeutig mehr Wert auf sexuelle Anspielungen gelegt wird, etwa als Reynolds und Jules gefesselt sind. Reynolds entdeckt, dass das Haus bereits in Flammen steht: „Something definitely is burning. I don't think it's your crotch.“²⁴²

An dieser Stelle sei bemerkt, dass es *Pirates* (2005) eine zweifache Neuinszenierung darstellt, da auch eine gekürzte und nicht-pornografische Fassung dieses Adult Remakes veröffentlicht wurde. Der überwiegende Anteil an narrativem Material ermöglichte offenbar eine Version des Films ohne Szenen mit sexueller Handlung zusammenzustellen, die aufgrund des großen Erfolgs der pornografischen Erstversion auf den Markt gebracht wurde.²⁴³

²⁴² *Pirates of the Caribbean* (2003), 74'

²⁴³ Vgl. Ballhausen (2009) S. 188.

4.2. Top Guns – Die Genres Action- und Kriegsfilm

Der Originalfilm *Top Gun* (1986, R: Scott) ist im Genre des Kriegsfilms angesiedelt, der sich nach Lange (2007) üblicherweise am Abenteuer- und Historienfilm orientiert und zudem eine patriotische Wirkung auf den Zuschauer ausüben soll. Dieses Genre ist oft bemüht, einen Mythos um seinen Helden zu kreieren, sei es durch seine Vorgeschichte oder auch durch die mit Spezialeffekten konstruierte Bildgewalt und die sie unterstützende Musik.²⁴⁴ Somit bezeichnet der Kriegsfilm „das Drama eines männlichen Heros mit existentieller Dignität und konstruiert die Fabel oftmals als Initiationsgeschichte eines jungen Mannes.“²⁴⁵ Der massive Einsatz von –heutzutage digitalen– Spezialeffekten, gesteigerter Schnittfrequenz und Parallelmontage ist ebenfalls beispielhaft für den Actionfilm, der nach Lopez (1993) in vielen verschiedenen Genres eingewoben ist und dementsprechend auch für *Top Gun* eine Zuordnung ermöglicht:

„A film in which the action predominates and becomes the main concern in the picture's composition [...]. As such, the action film appears in many diverse genres.“²⁴⁶

In der Filmanalyse und dem darauf aufbauenden Vergleich von Vorlage und Adult Remake wird aufgezeigt, inwiefern *Top Guns* (2011, R: Robby D.) die Paradigmen des Kriegs- und Actionfilms trotz seiner parodistischen Überprägung aufweisen kann.

4.2.1 Handlung: Top Gun und Top Guns

Top Gun (1986)

Lieutenant Pete Mitchell ist der Held der Originalfassung. Der starrköpfige Kampfpilot der Navy mit Codenamen „Maverick“ und sein Kollege Nick „Goose“ Bradshaw können auf einem Patrouillenflug im indischen Ozean einem anderen Pilotenteam das Leben retten, indem Maverick ein feindliches Flugzeug abwehrt. Außerdem schafft der Held das orientierungslose Flugzeug sicher zum Stützpunkt zurückzuleiten. Der gerettete Pilot kündigt,

²⁴⁴ Vgl. Lange (2007) 106 ff.

²⁴⁵ Ebd. S. 106.

²⁴⁶ Lopez (1993) S. 4.

und so werden an seiner Stelle Maverick und Goose nach Kalifornien zu einer fünfwöchigen Ausbildung in der Eliteflugschule *Top Gun* geschickt.

Maverick erweist sich als wenig teamfähig. Gleich zu Beginn erkennt der Zuseher den Konkurrenzkampf zwischen ihm und seinem neuen Kollegen Iceman. Maverick schlägt zudem im Alleingang den Ausbilder Jester während eines Flugduells. Seine Leistungen werden zwar anerkannt, sein Verhalten jedoch nicht. Parallel dazu beginnt er eine Affäre mit der zivilen Ausbilderin Charly.

Für den Helden wendet sich bald das Blatt. Maverick muss einsehen, dass sein egozentrisches Verhalten auf Abwehr stößt. Zuerst wird er von seinen Ausbildern Viper und Jester im Kampfflugmanöver besiegt. Iceman reflektiert treffend: „It's not your flying, it's your attitude.“²⁴⁷ Danach untergräbt auch noch Charly in ihrer Funktion als Lehrerin seine Autorität als Pilot. Die Krise erreicht ihren Höhepunkt, als bei einem routinemäßigen Flugeinsatz die Maschine von Maverick und Goose außer Kontrolle gerät, und Goose bei dem Versuch sich mithilfe des Schleudersitzes zu befreien stirbt. Aufgrund von Schuldgefühlen will Maverick aufgeben, doch sein Chefausbilder Viper, der hier auch als Vaterfigur und Mentor fungiert, überzeugt ihn weiterzumachen.

Bald darauf müssen Maverick und seine Kollegen ihre erste ernsthafte Mission bewältigen. Beim Einsatz ein wehrloses Boot der Navy zu beschützen kommt es zu einigen lebensbedrohenden Kampfhandlungen. Letztlich avancieren Maverick und Iceman gleichermaßen zu Rettern der Aktion.

Iceman und sein Co-Pilot gehen schließlich als Sieger im Wettbewerb um die Top Gun Trophäe hervor und werden in einer Zeremonie geehrt. Maverick entscheidet sich am Ende als Ausbilder der Eliteeinheit Top Gun zu arbeiten und wird schließlich mit Charly glücklich.

In einer damaligen Rezension des weltweit erfolgreichen Blockbusters ist zwischen den Zeilen deutlich der Unmut über die Verherrlichung der Kampfmaschinerie in Hinblick auf den vorherrschenden Kalten Krieg und die atomare Bedrohung durch das im Frühjahr 1986 beschädigte ukrainische Kernkraftwerk Tschernobyl zu spüren. *Top Gun* wird als publikumsumjubelter Propagandafilm für das Militär dargestellt. Auch findet eine Reflexion über die

²⁴⁷ *Top Gun* (1986) 47'

Darstellung der Geschlechterverhältnisse im Film statt, so wird die Protagonistin Charly als intelligente und starke Frau in einer „Supermänner-Welt“ beschrieben, mit der aber letztlich doch der Held mit seinem maskulinen Auftreten ein leichtes Spiel hat.²⁴⁸ Beide kritisierten Aspekte sind indes wichtige Merkmale für das Genre des Kriegsfilms.

Im Adult Remake zeigt sich schon bei der Betrachtung des Covers ein drastischer Unterschied zum Original: Wie im vorigen Beispiel *Pirates* (2005) stehen die Protagonistinnen im Zentrum der Narration und auch im Mittelpunkt der pornografischen Sequenzen.

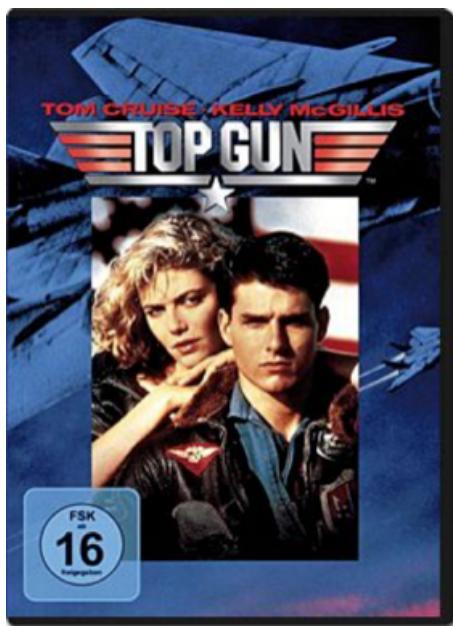


Abbildung 20 *Top Gun* (1986)

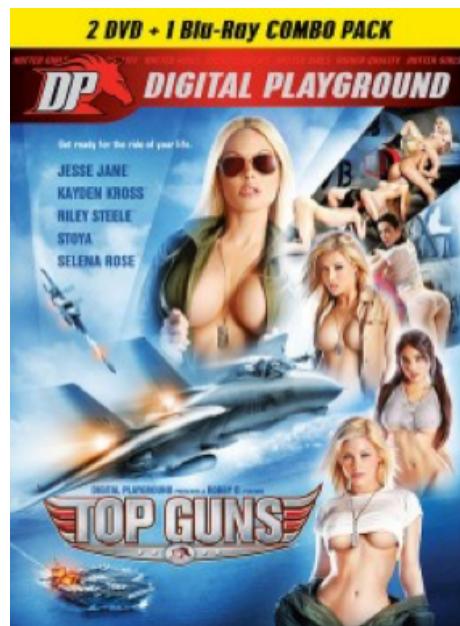


Abbildung 21 *Top Guns* (2011)

Top Guns (2011)

Die Diegese des Adult Remakes ist ähnlich aufgebaut, auch hier dreht sich die Welt für die Protagonisten rein um die Anerkennung ihrer Flugkünste. Die beiden Pilotinnen Bandit und Boo besiegen in einem Duell ihre männlichen Konkurrenten Styles und Papa. Die Luftwaffe versucht vermehrt weibliche Fliegerinnen zu engagieren, daher werden die Flugschülerinnen entgegen der Überzeugung ihres Vorgesetzten zusammen mit den Herren zu einer elitären Kampfeinheit, hier als *Top Guns* bezeichnet, entsandt.

²⁴⁸ Vgl. Jenny, Urs. *Nur fliegen ist schöner*. In: Der Spiegel. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13518405.html>; Zugriff: 15.01.2015.

Dort angekommen lernen sie weitere weibliche und männliche Kollegen kennen. Sofort entflammt der Konkurrenzkampf zwischen den beiden einzigen Damenteams der Truppe. Wie die Hauptfigur der Originalvorlage ist auch Bandit aufsässig und vorlaut; vor allem gegenüber ihrer Kontrahentin Hollywood und deren Flugpartnerin Mystery. Auffallend sind die Anspielungen zwischen Männern und Frauen. Die männlichen Kollegen wollen nicht akzeptieren, dass nun auch Frauen als Fliegerinnen unterrichtet werden. Die Ausbilderin Vegas fungiert hier als Mentorin und autoritäres Sprachrohr für die Protagonistinnen, die sich gegenüber Commander Jensen verbal durchsetzen kann. Die Frauen präsentieren sich nicht nur gegenüber den Männern als starke Konkurrenz, sondern rivalisieren auch untereinander.

Abends in einer Bar nähert sich Bandit ihrem Kollegen Everhard. Im Gegensatz zum Liebespaar in *Top Gun* (1986) kommt es auf der Damentoilette direkt zum Koitus. Am nächsten Tag liefert sowohl Bandits als auch Everhards Team schlechte Leistungen beim Trainingseinsatz in der Luft ab. Hollywood und Mystery können indes ihren Ausbilder Gunman besiegen. Das Wetteifern der Damen geht weiter.

Bei einem Volleyballtournier treten wieder beide Geschlechter gegeneinander an, jedoch verlieren die Damen gegen die Herren. Durch Vegas' Zuspruch entscheiden sich die Frauen schließlich gemeinsam den Männern den Kampf anzusagen. Im Folgenden setzen sie ihre Weiblichkeit ein, um die Herren zu verführen und dadurch körperlich zu schwächen. Mystery gelingt dies mit ihrem Mitschüler Papa im Klassenzimmer. Er erhält daraufhin bei einem schriftlichen Test eine schlechte Note.

Gleich darauf trifft Boo einen Kollegen in der Bar, den sie nach erfolgreicher Betörung erschöpft zurück lässt. Beim folgenden Flugduell kann er mit seinen Leistungen nicht überzeugen, wodurch er zu Commander Jensen zitiert und ermahnt wird.

Auch Styles kann sich Hollywoods Avancen in der Herrengarderobe nicht erwehren. Er erntet in Folge nur noch ein enttäuschtes Kopfschütteln des Vorgesetzten.

Trotz der Teamarbeit herrscht zwischen Bandit und Hollywood noch immer Rivalität. Bei dem darauffolgenden Duell wollen sich die beiden gegenseitig besiegen, doch der plötzliche Angriff zweier Nordkoreanischer Flieger zwingt die Frauenteams zur Zusammenarbeit, und letztlich können sowohl Bandit als auch Hollywood einen siegreichen Treffer erzielen.

Zurück im Flugzeughangar werden die vier Damen bejubelt, auch ihr Ausbilder Gunman ist stolz auf die Teams. Er, die Mechanikerin Spice und das Quartett bleiben allein im Hangar zurück und feiern ihren Erfolg mit Gruppensex.

Auch Commander Jensen muss vor Vegas die Leistung der Frauen anerkennen. Die beiden entdecken ihre Zuneigung füreinander. Ihre Annäherung mutet im Gegensatz zu den restlichen Paaren des Films romantisch an. Nachdem Jensen und Vegas im Büro miteinander schlafen, folgt die Ehrung der Heldinnen Bandit und Hollywood im Fliegerhangar. Das Geschehen schließt ab, indem alle gemeinsam den Hangar verlassen um in einer Bar zu feiern.

Auf narrativer Ebene bildet die Vielzahl an weiblichen Charakteren einen starken Kontrast zur Originalvorlage. Die Version von 1986 führt nur zwei Frauen in die Geschichte ein, zum einen die Lehrerin Charly, und zum anderen die Witwe von Mavericks Co-Piloten Goose. Trotz dem Aufgebot an starken weiblichen Hauptfiguren und ihren männlichen Gegenparts erleidet die Narration der Neuauflage einige Aussparungen von Handlungselementen, die in der Vorlage vielschichtiger erörtert werden, wie beispielsweise die Tode von Mavericks Vater und von seinem Freund Goose. Dies kann am geringen Anteil der Narration im Vergleich zu der Gesamtspiellänge der Neuverfilmung liegen (siehe Abbildung 22 und Abbildung 23). Die Erzählung ist die einzige Möglichkeit die Entwicklungen der Figuren voranzutreiben. Die sexuellen Handlungen basieren zwar auf dem Fortschreiten der Erzählung, fügen sich der Diegese aber jeweils nur zu Beginn und Ende einer Episode. Die Figuren befassen sich während des Koitus mit nichts anderem als dem Akt selbst. So trägt die Zeitinvestition in die pornografischen Darstellungen nicht zur weiteren Etablierung der narrativen Struktur bei.

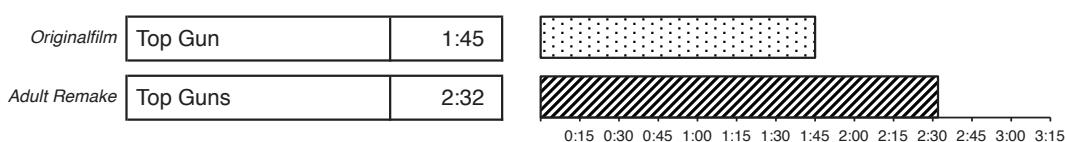


Abbildung 22 Vergleich der Spieldauer *Top Gun* (1986) und *Top Guns* (2011)
Eigene Darstellung

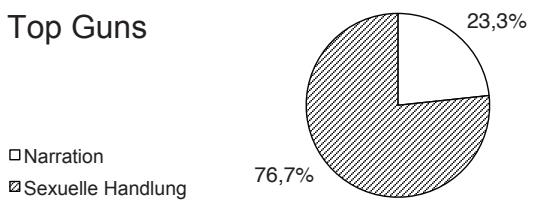


Abbildung 23 Anteil Narration und Darstellung sexuellen Handelns, *Top Guns* (2011)
Eigene Darstellung

4.2.2 Filmanalyse und Szenenvergleich

Schon die Taglines der beiden Vergleichsfilme verraten, was der Rezipient erwarten darf. Während der ergänzende Untertitel des Originals den Zuschauer mit „Up there with the best of the best“²⁴⁹ auf das actionreiche Kampfspektakel einstimmt, verspricht das Adult Remake dem Zuschauer mit einem Augenzwinkern: „Get ready for the ride of your life.“

Die Rahmenhandlungen beider Versionen sind zunächst sehr ähnlich konstruiert, allerdings ist bereits in der ersten Sequenz ein weiterer Unterschied neben dem Einsatz eines weiblichen Ensembles erkennbar: Das Adult Remake hat merklich parodistischen Charakter gegenüber seiner Vorlage. Während im Original einer der Kampfpiloten eine Panikattacke erleidet und sich damit in Lebensgefahr bringt, sind die Figuren der Neuverfilmung zu Witzen aufgelegt, etwa Styles sexuelle Anspielung während eines simulierten Flugangriffs: „Come on, baby. Let me in. Just the tip, I promise.“²⁵⁰ Zudem ist die technisch-ästhetische Komponente zu betrachten. Zwar gab es zwischen den Erscheinungsjahren der Filme erhebliche Entwicklungen auf diesem Gebiet, das Original kann jedoch mit einem realistischeren Einsatz von Technik aufwarten (siehe Einzelbild 49 und Einzelbild 50). Das Adult Remake greift auf digitale Tricks zurück, für die Vorlage von 1986 konnte der Regisseur mit echten Flugzeugen arbeiten.²⁵¹ Diese einführende Sequenz weist auch zeitliche Unterschiede in der Umsetzung auf. Das Original lässt sich Zeit um die Welt seines Helden Maverick zu beschreiben, die Dauer des Flugeinsatzes inklusive erklärendem Zwischentitel zu Beginn und Aufblende beträgt ca. zwölf Minuten. Dagegen befinden sich die Figuren der Nachahmung nur etwa fünf Minuten in der Luft,

²⁴⁹ Auf Deutsch fällt der Untertitel ein wenig prätentiöser aus: „Sie fürchten weder Tod noch Teufel.“

²⁵⁰ *Top Guns* (2011) 1'

²⁵¹ Auch dies wurde in der Filmkritik des „Spiegel“ von 1986 ablehnend erwähnt, laut des Autors kam eine Vielzahl an echten F-14 Jagdbombern à 37 Millionen Dollar nach damaligem Preis zum Einsatz. Zudem kam bei den Dreharbeiten ein Stuntflieger ums Leben.

auf eine Erklärung im Vorfeld wird verzichtet, stattdessen wirft ein harter Schnitt von Titeleinblendung zur ersten Szene den Zuschauer plötzlich ins Geschehen.



Einzelbild 49 Realistische Anfangsszene mit Einsatz echter Flugzeuge, *Top Gun* (00:07:34)



Einzelbild 50 Computeranimierte Anfangsszene, *Top Guns* (00:00:51)

Gleich die nächste Szene erzählt in beiden Versionen von der Standpauke der draufgängerischen Piloten und deren Entsendung zur Eliteschule Top Gun bzw. Top Guns in Kalifornien. Details in der Umsetzung des originalen Stoffs sind bemerkbar, beispielsweise der Zigarre rauchende Leiter, die stramme Haltung der Piloten bzw. Fliegerinnen, aber auch die Referenz auf die Verschwendungen von Steuergeldern durch riskante Kampfmanöver sind gleich.²⁵² Die Mise-en-Scène der Neufassung ist dem Szenenaufbau aus den

²⁵² *Top Gun* (1986) 13' und *Top Guns* (2011) 3'

Achtzigern ebenso nachempfunden, wie in Einzelbild 51 und Einzelbild 52 ersichtlich. Charakteristisch für die Neuverfilmung ist wieder die humoristische Note, etwa durch die übertriebene Gestik und Mimik des Vorgesetzten und das schelmische Lächeln der Damen.



Einzelbild 51 Zurechtweisung und gleichzeitige Überstellung nach Kalifornien
Top Gun (00:13:17)



Einzelbild 52 Maßregelung und Beförderung zu der Fliegereliteschule, *Top Gun* (00:03:10)

Die Einstellungskomposition baut in vielen Szenen des Adult Remakes auf der Vorlage auf. So sind auch die Schauplätze detailliert an das Original angelehnt (Vgl. Einzelbild 53 bis Einzelbild 56). Ein Beispiel ist die Motorradfahrt des Protagonisten Maverick bzw. der Hauptfigur Bandit. Beide bewegen sich entlang eines Flugfeldes und fahren parallel zu einem abhebenden Flieger die Straße entlang. Signifikant für ihren Charakter und auch den Tenor des Films inszeniert die Heldin eine Wettfahrt mit dem

Flugzeug, wohingegen der männliche Gegenpart 25 Jahre zuvor darauf verzichtet. Beide Versionen greifen danach auf eine Einblendung zurück, um den Rezipienten über den nun bespielten Handlungsort Miramar zu informieren.



Einzelbild 53 Parallelfahrt mit abhebendem Flieger, *Top Gun* (00:15:22)



Einzelbild 54 Wettfahrt von Bandit und Flugzeug, *Top Guns* (00:05:26)

Der Flugzeughangar ist in beiden Versionen Handlungsort für beispielsweise die Lehrstunden von Charly bzw. Vegas. Die Kamera etabliert die Szenerie jeweils aus der Vogelperspektive auf die Figuren und fährt danach näher an das Geschehen heran. Auch Details wie die US-amerikanische Flagge und Flugzeuge im Hintergrund wurden hier übernommen, wenn auch in vereinfachter Form.



Einzelbild 55 Unterricht im Hangar, *Top Gun* (00:24:43)



Einzelbild 56 Der Hangar fungiert im Adult Remake ebenso als Klassenraum, *Top Guns* (00:43:02)

Hinsichtlich der Darstellung sexueller Handlungen setzt die Originalversion gegenüber der Nachahmung auf die Fantasie des Rezipienten. Wie auch in den drei Analysebeispielen aus den anderen Genres, können die Protagonisten des Adult Remakes ihre sexuellen Vorstellungen vor der Kamera offenbaren, während das Ausleben der Gefühle und Wünsche bei den Figuren der Vorlagen im Obszönenischen verborgen bleibt. Dies wird vor allem durch den Dialog zwischen Maverick und Charly auf der Damentoilette nach ihrem ersten Kennenlernen zelebriert. In der Version von 1986 spielt sich die Begegnung folgendermaßen ab (siehe auch Einzelbild 57):

<i>Charly</i>	What do you wanna do? You want to just drop down on the tiles and go for it?
<i>Maverick</i>	I actually had this counter in mind.
<i>Charly</i>	That would be very comfortable, yeah.
<i>Maverick</i>	It could be.
	[...]
<i>Charly</i>	I have to get up early in the morning. ²⁵³



Einzelbild 57 Maverick wird von Charly abgewiesen, *Top Gun* (00:23:54)

Die Vergleichsszene in *Top Guns* (2011) veranschaulicht die drastische Darstellung sexueller Handlung. Der Dialog fällt viel kürzer aus, und das Ergebnis ist nicht der enttäuscht Zurückgelassene, sondern eine beinahe zwanzigminütige Einlage, unter anderem auf dem von Maverick in der Vorlage angesprochenem Waschtisch.



Einzelbild 58 Bandit und Everhard gehen offensiver miteinander um, *Top Guns* (00:12:54)



Einzelbild 59 Auslebung der Fantasie auf dem Waschtisch
Top Guns (00:17:44)

²⁵³ *Top Gun* (1986) 23'

Auffällig ist hierbei wieder die Referenz auf das Original. Nicht nur die Figurenkonstellation ähnelt der Vorlage, auch wenn Everhard in der Narration nicht als Lehrer sondern als Flugschüler fungiert. Die Räumlichkeiten weisen Parallelen auf, wie beispielsweise die Handtücher neben dem Waschbecken. Im Adult Remake wird zusätzlich noch eine Lichtquelle eingesetzt, die der Ausleuchtung von Körperpartien zuträglich ist. Die Merkmale des Pornografischen sind hier exemplarisch wie für alle anderen Szenen sexueller Handlung des Adult Remakes vertreten: Die Kamera hat einen betont patriarchalen Blick und zeigt die Darstellung explizit und detailliert.²⁵⁴ Der Spiegel fungiert hierbei einerseits als weitere Perspektive für den Zuseher, andererseits wohl auch als zusätzliche lichtreflektierende Quelle.²⁵⁵ Die Szene ist in eine Narration eingebettet, denn die Szenen davor und danach nehmen auf das Geschehene Bezug. Das fiktional Wirkliche ergibt sich durch die erfundene Handlung des Spielfilms; auch das Dargestellte entspricht nicht der Realität. Auf die einzelnen Darstellungsepisoden mit überwiegend pornografischem Inhalt werde ich später eingehen. Zunächst ist der Vergleich zu der sexuellen Komponente des Originalfilms zu ziehen. In diesem Fall handelt es sich um eine erotische Darstellung des Geschlechtsaktes: die Körper der Hauptfiguren sind nur als Schatten erkennbar, der durch Gegenlicht als einzige Lichtquelle erzeugt wird. Das sexuelle Geschehen ist offensichtlich, doch wieder bleibt eine detaillierte Interpretation des Obszönenischen dem Rezipienten überlassen, denn die Kamera fängt hier nur sich bewegende Silhouetten ein (siehe Einzelbild 60).²⁵⁶



Einzelbild 60 Liebesakt von Maverick und Charly als erotische Darstellung
Top Gun (00:52:57)

²⁵⁴ Entsprechend der Definition von Faulstich (1994), siehe auch Kapitel 2.1.4 (S. 28 f.)

²⁵⁵ Bereits die Inszenierungen der Firma Saturn-Film haben diese beiden Eigenschaften eines Spiegels bzw. auch der Wasseroberfläche genutzt. Vgl. etwa Einzelbild 9.

²⁵⁶ Vgl. „Drei Kategorien als Determinanten von Pornografie“ auf S. 25.

Wie bereits erwähnt ist ein wesentlicher Faktor in beiden Filmen die Inszenierung des männlichen Geschlechts. Das Volleyball-Spiel verbildlicht dies mit der Zurschaustellung des maskulinen Körpers in beiden Filmversionen (siehe Einzelbild 61 und Einzelbild 62). Jedoch kann das Adult Remake mit der Facette des weiblichen Körpers aufwarten, die Frauen werden als willensstark präsentiert. Auch wenn sie das von Styles vorgeschlagene „Boys vs. Girls“-Spiel²⁵⁷ verlieren, führt dies jedoch zum Zusammenhalt unter den eigentlich konkurrierenden Pilotinnen. Interessanterweise kommt es in dieser Sequenz zu der einzigen direkten Bezugnahme auf den Rezipienten (Einzelbild 63), als Bandit siegessicher direkt in die Kamera blickt, als wolle sie dem Zuseher bzw. der Zuseherin ihr Vorhaben bestätigen. Dieser Moment kann als eine Referenz auf das sonst sehr übliche Element des direkten Blickkontakts im pornografischen Genre verstanden werden.



Einzelbild 61 Volleyballturnier unter Männern, Zurschaustellung der Körper
Top Gun (00:40:16)



Einzelbild 62 Ausdrückliche Präsentation der Männerkörper
Top Guns (00:37:19)

²⁵⁷ *Top Guns* (2011) 37'



Einzelbild 63 Direkte Adressierung des Rezipienten, *Top Guns* (00:37:26)

Im Folgenden werden alle Darstellungen sexueller Handlungen aufgelistet (Tabelle 6). Auffallend ist sofort, dass nur die Sequenz, in der das spätere Liebespaar sich in der Bar kennenlernt und auf der Toilette ein verbaler Schlagabtausch stattfindet, im Adult Remake weitgehend übernommen und den Paradigmen des Pornografischen nach weitergeführt wurde. Alle anderen Darstellungen von Sexualität im Original finden in der Neuverfilmung keine Referenz. Allerdings baut das Adult Remake eine Erzählstruktur auf, in der die sexuellen Handlungen der Figuren logisch integriert sind. Die Elemente der pornografischen Darstellungen und ein möglicher Vergleich zum Original sind der Tabelle zu entnehmen.

Sexuelle Handlung	Beschreibung der sexuellen Handlung	Bezug auf das Original
Einzelbild 64 Damentoilette (00:17:44) Bandit und Everhard	Everhard folgt der Verlockung Bandits auf die Toilette, wo sie ohne viel Zeit zu verlieren übereinander herfallen. Diese Szene ist die einzige, die direkt Bezug auf eine Szene des Originalfilms nimmt, auch wenn dort Maverick die Initiative ergreift. Auch die Mise-en-Scène ist zu Beginn weitgehend nachempfunden Dauer: 19' 38"	 Einzelbild 65 Damentoilette (00:23:54) Maverick und Charly
Einzelbild 66 Klassenzimmer (00:56:18)	Mystery hält Papa mit zunächst spöttischem und überlegenem Auftreten vom Lernen ab. Sie verführt ihn zum Koitus, sodass er am nächsten Tag die Prüfung nicht besteht. Auffällig sind die harten Schnitte zwischen den Stellungen. Das Ende wird mit einem sprunghaften und unlogischen Einstellungswechsel zu der vorherigen Fellatioposition und einem cum shot herbeigeführt. Dauer: 19' 58"	Am ehesten wäre Mysterys Benehmen mit Charlys Versuch ihre Autorität vor Maverick unter Beweis zu stellen vergleichbar. Auch dies passiert während des Unterrichts. Mystery täuscht ihre Gefühle vor um Papa abzulenken. Charly jedoch gesteht ihre aufrechte Liebe und landet mit Maverick im –abgedunkelten– Schlafzimmer.



Boo lockt einen Klassenkollegen in die Bar um ihn dort nach dem Geschlechtsakt erschöpft zurück zu lassen. Daraufhin wird er später von Commander Jensen ermahnt.

Dauer: 15' 45"

Zu dieser Szene gibt es keine Referenz im Film. Im Adult Remake lösen die Darstellerinnen erfolgreich ihre Probleme durch sexuelles Avancieren, dies ist nicht mit dem Original gleichzusetzen.

Einzelbild 67

Bar (01:19:26)



Styles erliegt ebenso wie seine Kollegen den Avancen einer Kampfpilotin. Hollywood hindert ihn an einem Flugmanöver, seine Kollegen finden ihn später nur mit einem Damenslip bekleidet vor. Jensen ist weiterhin von seinen Männern enttäuscht.

Dauer: 22' 34"

Die Szenerie ist der Umkleide aus *Top Gun* (1986) nachempfunden, die im Original auch in einer Totalen gefilmt ist. Wo Maverick und Iceman in der Vorlage aneinander geraten, endet im Adult Remake der verbale Schlagabtausch zwischen den Rivalen Hollywood und Styles im Koitus.



Einzelbild 69

Flugzeughangar (02:04:14)

Nach siegreichem Kampfeinsatz feiern alle Protagonistinnen ihre Leistung zusammen mit ihrem Fluglehrer und der Mechanikerin. Die abwechselnde und gleichzeitige Befriedigung der Darstellerinnen durch Gunman und untereinander stellt den –narrativen und sexuellen– Höhepunkt des Films dar. Im Anschluss schließen Bandit und Hollywood Frieden und küssen sich innig.

Dauer: 17' 58"

Die Klimax im Adult Remake ist vergleichbar mit der des Originals. In der Vorlage feiern die Männer ihren Erfolg und auch die beiden Protagonisten versöhnen sich, was jedoch hier in einer brüderlichen Umarmung kulminiert.



Einzelbild 70

Büro (02:20:29)

Vegas und Jensen besprechen den positiven Ausgang des Flugeinsatzes und des Geschlechterkampfs. Jensen bezeichnet dies gar als „a victory for women across the nation.“ (129') Die Eintracht mündet im Gegensatz zu allen bisherigen sexuellen Akten in einer romantischen Annäherung. Schließlich kommt es zum Geschlechtsverkehr.

Dauer: 20' 20"

Gegenüber dem Original ist trotz inhaltlicher Parallelen die Konstellation der Charaktere eine andere: Vegas übernimmt hier eine Facette von Charlys Rolle, den der Lehrerin. Ihre Liebe entflammt aber für den Kommandeur der Flugschule, nicht für einen Flugschüler.

Tabelle 6

Top Gun (2011): Szenenvergleich sexueller Handlungen zum Original

Die Parallelen der sexuellen Handlungen zum Original sind nur entfernt wahrnehmbar. In diesem Adult Remake wurde als Initiationsfaktor für das Pornografische der Aspekt der weiblichen Behauptung gegenüber den männlichen Figuren eingebaut. Dieser Aspekt wird im Original nur von der Protagonistin Charly vertreten, wenngleich sie keine Pilotin ist, die um Anerkennung kämpfen muss, sondern bereits eine akkreditierte Stellung als Ausbilderin im Figurengefüge einnimmt. Allerdings sind die örtlichen Parallelen sehr aussagekräftig: Jede pornografische Episode spielt in einer anderen Räumlichkeit, die wiederum starken Bezug auf den Originalfilm hat. Die Bildkomposition durch Kameraeinstellung und Requisiten ist der Vorlage oftmals sehr angepasst, wie beispielsweise die Szene in der Herregarderobe. In dieser Weise ist auch die Musik zu beachten: Das Adult

Remake hat zwar keinen weltberühmten und mit einem Oscar preisgekrönten Song wie die Vorlage²⁵⁸, verfügt aber über einen den achtziger Jahren angepassten Soundtrack, der die Handlung immer wieder begleitet. Ein prägnantes Titellied fehlt im Adult Remake, jedoch erfolgt eine direkte musikalische Referenz während der Barsequenz. Im Original stimmen Maverick und Goose *You've Lost that Loving Feeling* (1956, Interpret: Righteous Brothers) an, woraufhin die Menge mitsingt. In der Neuverfilmung wird die gesangliche Darbietung des Songs jedoch sofort –als Parodie auf die Originalszene– von Bandit unterbunden.²⁵⁹

Der direkte Blick zum Rezipienten fällt während der Szenen mit sexuellen Handlungen völlig aus, auch die subjektive Kamera fällt als Stilmittel weg. Allerdings lässt sich ein point of view shot als Einstellung feststellen, da die Kamera oft eine beinahe gleiche Position wie der Kopf des männlichen Partners einnimmt. In Konsequenz des männlichen Blicks ist auf die Enthierarchisierung der Darstellerinnen hinzuweisen: Während die Damen ihr starkes Auftreten noch bei der Einleitung der sexuellen Handlung unter Beweis stellen, indem sie ihren Partner verspotten, verführen oder Dominanz zeigen, fallen ihre Charaktere im Zuge des dargestellten Geschlechtsakts zurück in die Rolle der Unterworfenen. Dies ist beispielsweise an ihrer verbalen Ausdrucksweise erkennbar, die nun vorwiegend aus bejahendem Stöhnen besteht anstatt der vergleichsweise noch eloquent anmutenden Dialoge vor und nach dem Koitus. Daraus ergibt sich eine Anonymisierung und Austauschbarkeit der Figuren sobald das Pornografische einsetzt.

Zu den Auffälligkeiten des Pornografischen gehört auch das Nummernprinzip, das sich hier besonders stark abzeichnet. In vielen Sequenzen werden die Szenen durch harte Schnitte unlogisch montiert, so endet der Vaginalverkehr im Klassenzimmer mit einem plötzlichen Wechsel zurück in die Oralverkehrsposition um mit einer externen Ejakulation die Sequenz abzuschließen. Die durch die Montage erwirkte Zeitersparnis zeugt auch von einer Aussparung eventueller Schwierigkeiten beim Stellungswechsel und ist ebenso ein wichtiges Merkmal des pornografischen Films.

Das Adult Remake *Top Guns* (2011) bietet dem Rezipienten sechs unterschiedliche Episoden sexuellen Handelns. Generell muss festgehalten werden, dass Anspielungen auf die Geschlechterrollen und auf die

²⁵⁸ Das Titellied *Take My Breath Away* (Interpret: Berlin) wurde mit dem Oscar für den besten Song ausgezeichnet. Die Trophäe erhielten Giorgio Moroder (Musik) und Tom Whitlock (Text).
Vgl. <http://www.oscars.org/oscars/awards-databases>; Zugriff: 25.01.2015.

²⁵⁹ Vgl. *Top Gun* (1986) 21' und *Top Guns* (2011) 11'.

Liebesabenteuer der Helden den Film dominieren. Hier wird immer wieder Bezug auf den Originalfilm genommen, beispielsweise der Versöhnungsakt zwischen Maverick und seinem Konkurrenten Iceman gegen Ende des Films. Die Männer umarmen sich in der Vorlage brüderlich, die rivalisierenden Heldinnen jedoch feiern ihre Aussöhnung mit einem innigen Kuss.²⁶⁰

Obwohl die Neuverfilmung Aussparungen von dramatischen Elementen der Narration vornimmt, wie zum Beispiel der Heldentod von Mavericks Vater oder der tragische Unfall von Goose, beträgt die Laufzeit fast eine Stunde mehr gegenüber dem Original. Trotz des überwiegenden Einsatzes pornografischer Elemente wird die Handlung vorangetrieben und –wenn auch nicht exakt wie in der Vorlage– als Heldenepos zum Abschluss gebracht. *Top Guns* (2011) liefert einige Actionszenen, die dem Genre des Kriegsfilms zuzuordnen sind, diese scheinen jedoch gegenüber dem eigentlichen Handlungsstrang der verführenden Pilotinnen, der auf die Integration der sexuellen Handlung in den Erzählrahmen abzielt, sekundär. Zudem ist das Adult Remake eindeutig eine Parodie²⁶¹, die versucht durch Wortwitz und sexuelle Anspielungen das Kriegsdrama *Top Gun* (1986) humoristisch umzusetzen.²⁶² So sind auf der Homepage der Produktionsfirma Digital Playground Stichwörter zur Beschreibung des Films aufgelistet, neben pornografischen Elementen finden sich darunter auch die Bezeichnungen „Parody“, „Blockbuster“ und „Action“, eine Abgrenzung zum Genre Kriegsfilm scheint also durchaus Absicht zu sein.²⁶³

²⁶⁰ *Top Gun* (1986) 96' und *Top Guns* (2011) 129'

²⁶¹ Bezüglich des parodistischen Charakters der Neuverfilmung ist anzumerken, dass bereits mit *Hot Shots* (1991, R: Abrahams) eine nicht pornografische Satire mit starkem Bezug zu *Top Gun* (1986) produziert wurde.

²⁶² Bis auf einen Running Gag verzichtet *Top Gun* (1986) auf den Einsatz von Humor: Zu Beginn und am Ende des Films löst das vorbeifliegende Flugzeug von Maverick eine derartige Erschütterung des Kontrollturms aus, dass der Befehlshaber stets seine Tasse mit heißem Kaffee verschüttet.

²⁶³ Vgl. <http://www.digitalplayground.com/movies/info/738/top-guns/>

4.3. Sex City – Das Genre Film Noir

Das dritte Beispiel für die empirische Untersuchung der Vergleichsfilme ist das Genre Film Noir. Als herausragendes neueres Beispiel für diese Filmgattung gilt *Sin City* (2005, R: Rodriguez u.a.). Als filmische Adaption der Graphic Novel des Autors Frank Miller fügt sich *Sin City* (2005) der Definition von Lopez (1993). Obgleich der Begriff Film Noir aus dem Französischen kommt und dem sogenannten literarischen „*roman noir* or *série noire*“²⁶⁴ nachempfunden ist, fand die Blütezeit des Genres im amerikanischen Kino der 1940er und 50er Jahre statt. Als herausragende Paradigmen gelten dunkle Nächte und verregnete Schauplätze, zwielichtige Charaktere, die der Gesellschaft entfremdet sind, korrupte Gesetzesgüter, frauenfeindliche Protagonisten und sich gegenüber den Männern behauptende, verruchte Darstellerinnen. So zeichnen sich für Lopez (1993) gerade Gewalt und sexuelle Besessenheit als die beiden bedeutendsten Kategorien für diesen Filmtyp aus. Allerdings ist festzuhalten, dass das Genre oft nicht als solches anerkannt wird, sondern von vielen eher als Stilmittel beschrieben wird, das sich in anderen Genres, wie dem Gefängnisfilm, dem Detektivfilm oder Polizeifilm wiederfindet.²⁶⁵

Das Adult Remake von *Sin City* (2005) trägt den für die Handlung bezeichnenden Namen *Sex City* (2006, R: Woodman). In der folgenden Gegenüberstellung werden die genretypischen Merkmale in beiden Filmversionen herausgearbeitet und untersucht, ob die Neuinszenierung ebenso dem Film Noir zuzuordnen ist.

4.3.1 Handlung: Sin City und Sex City

Sin City

Die Geschichte einer verzweifelten jungen Frau, die von einem Auftragsmörder erschossen wird, leitet den Film ein und macht den Rezipienten gleichzeitig mit den rauen Sitten dieser finsternen Welt vertraut.

Danach findet eine Rückblende statt, die von dem herzkranken Polizisten Hartigan erzählt wird. Er schaffte es ein junges Mädchen namens Nancy aus den Fängen Roark Juniors, dem pädophilen Sohn des verbrecherischen

²⁶⁴ Lopez (1993) S. 118.

²⁶⁵ Vgl. ebd.

Senators Roark, zu befreien. Hartigans Partner war jedoch ein korrupter Gesetzes Hüter, der ihn davon abhielt, den Täter tödlich zu verwunden. Hartigan gelang es dennoch Roark Jr. anzuschießen und Nancy zu retten.

Darauf folgt eine Sequenz, in der die Liebesnacht von Marv und seiner neuen Bekanntschaft Goldie beschrieben wird. Auch sie ist eine verzweifelte junge Frau, die Hilfe eines starken Mannes sucht. Marvs Glück findet ein jähes Ende, als er nach dem Erwachen am nächsten Tag Goldies leblosen Körper im Bett vorfindet. Marv schlussfolgert aufgrund der umgehend herbeieilenden Polizei, dass ihm jemand den Mord anhängen will. Also flieht er zu seiner Bewährungshelferin Lucille, wo er seine Wunden verarzten kann. Kurz darauf verabschiedet er sich und setzt sich an die Theke von Kadie's Bar. Nach einem Gerangel mit zwei Schlägern trifft er auf Goldies Ebenbild und hält sich selbst für verrückt. Im Beichtstuhl kann Marv von einem Pfarrer erfahren, dass sich Goldies Mörder in einer Waldhütte versteckt. Marv tötet den zwielichtigen Geistlichen und macht sich auf dem Weg um Rache zu nehmen. Doch wird er von Goldies Mörder Kevin überfallen und findet sich anschließend in einem Verfließ wieder, in dem auch Lucille gefangen ist. Sie erzählt ihm, dass Kevin seine Opfer aufsässt, auch ihre Hand hat er bereits vor ihren Augen verspeist. Den beiden gelingt die Flucht, doch das Auftauchen der Polizei lockt sie in eine Falle. Lucille wird von einem vermeintlich Gesetzestreuen getötet. Daraufhin ermordet Marv die Polizisten. An seiner psychischen Verfassung zweifelnd begibt er sich auf Sache nach Goldie, und trifft auf ihre Zwillingschwester Wendy. Sie verletzt ihn mit einem Pistolschuss. Gefesselt beim Verhör kann er sie jedoch von der Wahrheit überzeugen. Zusammen kehren sie in den Wald zurück um Kevin zu töten. Nach der Tat bringt Marv Wendy in die Obhut der mittlerweile erwachsenen Nancy. Ein weiterer Racheakt an Kardinal Roark folgt, da dieser Kevin trotz seiner Mordlust stets unterstützte. Als auf einmal die Polizei herbeistürmt wird Marv beinahe tödlich verwundet. Jedoch erwacht er auf dem OP-Tisch, da Ärzte sein Leben retten. Schließlich wird er von Polizisten brutal zu dem Geständnis gezwungen, alle Morde in Verbindung mit ihm – auch jenem an Goldie – begangen zu haben. Er erhält die Todesstrafe. Sein letzter Gedanke am elektrischen Stuhl gilt seiner großen Liebe Goldie.

An einem anderen Schauplatz klopft der betrunkene Jack an die Wohnungstüre seiner ehemals Geliebten Shellie. Ihr aktueller Freund Dwight ist in ihrer Wohnung und rettet sie heldenhaft vor Jack und seinen vier ebenso berauschten Kumpaten. Dwight droht Jack: „I'll cut you in ways that

“will make you useless to a woman”²⁶⁶, und tränkt seinen Kopf danach in der Toilette. Die Raufbolde verschwinden. Dwight verfolgt sie, hält aber Abstand. Jack will die Prostituierte Becky anheuern. Nachdem er sie mit seiner Waffe bedroht, werden er und seine Freunde von der Prostituierten Miho umgebracht. Deren Anführerin Gail hält Dwight vom Eingreifen ab. Nach der Tat entdeckt er, dass es sich bei den Ermordeten um Polizisten handelt, also versenkt er für Gail die toten Körper im Fluss. Indes telefoniert Becky vermeintlich mit ihrer Mutter. Dann gerät das Geschehen aus den Fugen: Gail und die anderen Prostituierten sollen versklavt werden; Dwight wird beim Leichenvergraben angeschossen und sein Auto in die Luft gesprengt. Doch Miho kann ihn retten. Mit Jacks Kopf in der Hand gelangen die beiden wieder zurück zum Schauplatz. In der Zwischenzeit ist klar geworden, dass Becky die Frauengemeinschaft für Geld verraten hat. Dwight und Miho können aber die missliche Lage retten und die gefangenen Frauen befreien. Becky kann sich unbemerkt davonstehlen. Dwight und Gail entdecken erneut ihre Liebe füreinander. Er zieht als Fazit über seine Liebe zu der Prostituierten: „There is no place in this world for our kind of fire. [...] You’ll always be mine. Always. And never.“²⁶⁷

Die folgende Handlung spielt sich an Hartigans Krankenbett ab, der aufgrund seiner Verletzungen im Koma lag. Der Vater von Roark Jr., Senator Roark, wartet auf Hartigans Erwachen. Er bedroht ihn mit der Pistole, aber verzichtet darauf abzudrücken. Stattdessen landet Hartigan im Gefängnis, schuldig gesprochen für die Taten von Roark Jr. Nancys wöchentliche Briefe sind sein einziger Lebensmut. Nach acht Jahren im Gefängnis erhält er ein Kuvert mit einem abgeschnittenen Finger. Um kurzerhand frei zu kommen, gesteht Hartigan alle ihm vorgeworfenen Taten. Die Suche nach Nancy führt ihn in Kadie’s Bar, wo die nunmehr junge Erwachsene als Stripperin ihr Geld verdient. Der ehemalige Polizist bemerkt neben ihrer weiblichen Figur auch, dass er wohl ausgetrickst wurde, denn die Tänzerin besitzt noch alle Finger. Offenbar sollte er den von den Nebenwirkungen seiner Medikamente entstellten Roark Jr. direkt zu seinem ehemaligen Opfer führen. Kurzerhand flüchten Hartigan und Nancy in ihrem Wagen, der Widersacher verfolgt sie und verursacht einen Autounfall. Während die beiden den Ort des Geschehens untersuchen, kann er unbemerkt in Nancys Auto steigen. In einem Motel finden sie Zuflucht. Nancy gesteht ihre Gefühle, doch Hartigan lässt aufgrund des Altersunterschieds nicht mehr als einen leidenschaftlichen

²⁶⁶ *Sin City* (2005) 50'

²⁶⁷ Ebd. 82'

Kuss zu. Daraufhin braucht Hartigan eine kalte Dusche. Roark Jr. nutzt dies um zuzuschlagen. Er überwältigt Hartigan und legt ihm einen Strick um den Hals. Als der Verbrecher mit Nancy flieht, kann sich Hartigan endlich befreien. Er verfolgt Roark Jr. bis zu Kevins Hütte im Wald, dieser sitzt gerade auf der Veranda. Roark Jr. peitscht Nancy aus, während sich Hartigan anschleicht und dabei Polizisten, die auf der Suche nach Marv sind, überwältigt. Im Zweikampf kann Hartigan schließlich seinen Feind überwältigen und zu Tode schlagen. Der Held schickt seine Liebe nach Hause. Er erzählt ihr, dass er seinen Namen noch reinwaschen muss und küsst sie daraufhin zum letzten Mal. Nancy weiß nicht, dass sich ihr Beschützer nun das Leben nimmt, da Senator Roark niemals die Suche nach ihm aufgeben wird. Seine letzten Worte gelten der bereits verschwundenen jungen Geliebten: „An old man dies, a young woman lives. Fair trade. I love you, Nancy.“²⁶⁸

Die Handlung schließt mit dem zu Beginn porträtierten Auftragsmörder ab. Becky will gerade die Klinik verlassen, wo ihre Wunden verarztet wurden. Sie telefoniert mit ihrer Mutter als sie den scheinbaren Traummann trifft. Die weitere Interpretation von Beckys Zukunft bleibt an dieser Stelle dem Zuseher überlassen.

Im Film *Sin City* (2005) werden die Schicksale der Bewohner einer entgleisten und grausamen Welt porträtiert. Die Erzählung ist in einzelnen Handlungssträngen inszeniert, die alle zeitlich ineinander übergreifen. So treffen beispielsweise die Hauptfiguren einander in der selben Bar, ohne sich jedoch in die Quere zu kommen. Die Episoden werden stets aus dem Off von dem jeweiligen männlichen Protagonisten kommentiert.

Bezeichnend für den Originalfilm sind die Kameraperspektiven und Einstellungen. Die Szenerie wird oftmals in einer Totalen etabliert. Zum Einsatz kommen jedoch oft auch die Vogel- und die Froschperspektive. Vor allem, wenn sich die Erhabenheit einer Figur über eine Situation zeigt, fängt der Kamerablick diese aus einer möglichst tiefen Position ein. Beispielhafte Szenen hierfür wären Hartigans Entschluss zum Kampf²⁶⁹ oder der Tod von Lucille durch einen der Polizisten.²⁷⁰ Die Perspektive auf das Geschehen herab hingegen erzählt meist von der Unterdrückung oder vom Niedergang

²⁶⁸ *Sin City* (2005) 111'

²⁶⁹ Ebd. 9'

²⁷⁰ Ebd. 28'

einer Figur, etwa als Shellie von Jack zu Boden geworfen wird²⁷¹ oder Dwight nach dem Mord an den Polizisten die Leichen schnellstmöglich verschwinden lassen muss.²⁷² Ein weiteres hervorstechendes Stilmittel ist der Einsatz der subjektiven Kamera, so zum Beispiel als Marv am OP-Tisch aufwacht und die behandelnden Ärzte sieht²⁷³ oder als Hartigan zum ersten Mal seit acht Jahren Nancy wiedersieht. Diese Szene ist auch ein Beispiel für den direkten Blick in die Kamera, den Nancy somit Hartigan und auch dem Rezipienten zuwirft.²⁷⁴ Die Blicke, welche die Figuren einander gewähren, sind durch Zooms und Großaufnahmen verdeutlicht; so auch in der selben Szene mit Hartigan und Nancy. Auch als Wendy zum ersten Mal Marv entdeckt zeigt die Kamera ihr Gesicht aus geringer Entfernung und verweilt kurz um ihre Mimik festzuhalten.²⁷⁵ Die Einstellungswechsel erfolgen oftmals durch eine weiche Überblendung, beispielsweise als Marv und Goldie die Nacht miteinander verbringen.²⁷⁶ Oder aber eine Abblende sorgt für einen zeitraffenden Effekt, indem sich zwar die Kameraperspektive ändert, die Erzählung aus dem Off aber unbeirrt weitergeht, etwa als Marv einen seiner Gegner durch die Straßen schleift um diesen zum Reden zu bringen.²⁷⁷ Zu den Stilmitteln der Kameraführung gehört ebenso die explizite Darstellung der Morde, so werden diese beispielsweise in Nahaufnahme gezeigt, wenn Marv unter anderem den Kopf eines Polizisten mit einer Axt spaltet.²⁷⁸ Der Einsatz von Blut fällt in diesem Film sehr unterschiedlich aus und wird im Folgenden den Spezialeffekten zugeordnet.

Das zentrale Stilelement des Films ist die Optik in Schwarz-Weiß mit farblichen Hervorhebungen von für die Handlung wesentlichen Attributen. Beispielsweise ist Marv auf die regelmäßige Einnahme seiner Medikamente angewiesen, seine Pillendose erscheint als einziges Detail in der Szene in oranger Farbe.²⁷⁹ Als einen zweiten herausstechenden Effekt ist der Scherenschnitt zu nennen. In wenigen Situationen eingesetzt verleiht er durch die Silhouettendarstellung dem Geschehen einerseits eine unrealistische Komponente. Andererseits ist so der Rezipient gezwungen, die Grausamkeiten der Szenen in seiner eigenen Vorstellung umzusetzen:

²⁷¹ *Sin City* (2005) 49'

²⁷² Ebd. 69'

²⁷³ Ebd. 42'

²⁷⁴ Ebd. 95'

²⁷⁵ Ebd. 21'

²⁷⁶ Ebd. 13'

²⁷⁷ Ebd. 21'

²⁷⁸ Ebd. 28'

²⁷⁹ Ebd. 16'

So findet dieses Stilmittel nur Verwendung, wenn sich die Figuren in misslichen oder gar ausweglosen Lagen befinden, wie etwa Kevin, der lebendig von einem Wolf gefressen wird²⁸⁰, oder Hartigan, der sich letztlich das Leben nimmt.²⁸¹

Sin City (2005) ist mit seinen starken Protagonistinnen, zweifelhaften Helden, käuflichen Polizeibeamten, schattigen Unterschlüpfen und von Nachtlicht und Regenwetter geprägten Schauplätzen eindeutig dem Genre Film Noir zuzuordnen. *Sex City* (2006) legt hingegen mehr Wert auf die explizite Darstellung sexueller Handlungen, wenngleich im Originalfilm auch ein Fokus auf der (nicht pornografischen) Schilderung sexueller Gewalt auf verbaler und körperlicher Ebene liegt. Die Inhaltsanalyse soll klären, ob die Neuverfilmung ebenso auf die Charaktere und Spielorte des düsteren Genres zurückgreift.

Sex City

Das Adult Remake stellt in der ersten Sequenz Bleck vor und zeigt, wie er frühzeitig aus dem Gefängnis entlassen wird. Kurz darauf rettet er eine Unbekannte namens Jane, die vor der Cabaret-Bar belästigt wird. Er lädt sie umgehend auf ein Getränk ein.

Indes betrügt eine in rot gekleidete Dame ihren Ehemann auf der Terrasse eines Hochhauses mit ihrem Liebhaber, der sie anschließend erschießt und verschwindet.

Zurück in der Bar kommen sich Bleck und Jane näher, aber auch die Kellnerin und ein Gast namens Marloy finden Gefallen aneinander. Sandy, eine Stripperin, bietet sich Bleck an, er lehnt jedoch dankend ab. Jane sieht ihn vorwurfsvoll an, Bleck entgegnet: „What's up? She's only a good friend.“²⁸² Jane ist offenbar überzeugt und will mit ihm auf ein Hotelzimmer verschwinden.

Polizeiinspektor Logan liegt bewusstlos im Krankenhaus. Aus dem Off erklärt er in einer Rückblende, wie er vor seinem Falls ins Koma als ehrlicher Polizist darüber nachdachte den Beruf zu wechseln, da die Stadt von zwei korrupten und reichen Brüdern regiert wird. Doch vor seinem endgültigen

²⁸⁰ *Sin City* (2005) 37'

²⁸¹ Ebd. 16'

²⁸² *Sex City* (2006) 19'

Rückzug aus der Polizei war er auf der Suche nach Sandy, die damals von Junior, dem Sohn einer der reichen Brüder, festgehalten wurde. Daraufhin erzählt Logan von seinem Partner John, der mittels Polizeiausweis eine Prostituierte zum Geschlechtsverkehr nötigte. Auch Junior schlief mit einem namenlosen Opfer, Sandy musste dies gefesselt mitansehen, dabei wurde das Geschehen auch von einem masturbierenden Voyeur beobachtet. Schließlich gelang es Logan das Versteck von Junior ausfindig zu machen. Er überwältigte den an der Türe stehenden Voyeur, erschoss und überschüttete Junior mit Säure und tötete auch den herbeigeeilten John, der sich als Verräter entpuppte. Darauf folgt ein Zeitsprung zurück ins Krankenhaus. Der erwachte Logan erblickt Sandy. Sie hatte ihn jeden Tag während des Komaschlafes besucht. Sie sagt ihm, er kann sie jederzeit in der Cabaret-Bar sehen.

Die Szenerie wechselt in das Hotelzimmer, in das sich Bleck und Jane zurückgezogen haben um die Nacht gemeinsam zu verbringen.

Ein Schnitt führt die Handlung zurück in die Klinik. Eine Krankenschwester informiert Senator Stark über Logans Genesung. Dieser erzählt seinem Bruder davon, der aber kein Interesse an den Neuigkeiten zeigt, da zwei junge Damen auf gemeinsamen Geschlechtsverkehr warten.

Indes dringt ein Killer mit Wolfspranken in das Hotelzimmer ein. Sein direkter Blick in die Kamera und die erhobene Tierpfote suggerieren, dass er nun einen Mord an seinem schlafenden Opfer begehen wird. Am nächsten Morgen ist Bleck erschüttert ob des Todes seiner neuen Liebe. Er ergreift umgehend die Flucht, da er davon ausgeht, dass ihn die augenblicklich herbeistürmenden Gesetzeshüter für das Verbrechen verantwortlich machen. Er läuft zu seiner Freundin Carmen, die gerade im Bett mit zwei Freundinnen ist. Sie verlässt die beiden Partnerinnen und geht mit einer Pistole bewaffnet einem Geräusch im Badezimmer nach. Dort entdeckt sie den verwundeten Bleck. Als sie bemerkt, dass er eine gesamte Dose erektionsfördernde Pillen geschluckt hat, lässt sie sich auf den Liebesakt mit ihm ein.

Indes haben Marloy und die von ihm verehrte Kellnerin den Weg in ein Hotelzimmer gefunden; sie schlafen miteinander. Die beiden werden von Bleck beobachtet, der sich im gegenüberliegenden Haus befindet.

Logan wurde zuvor von zwei Polizisten mit Handschellen ans Krankenbett gekettet. Als er von einer Krankenschwester eine Rasur erhält, betritt Senator Starck den Raum und droht ihm, da er der Mörder seines Sohnes

Junior ist. Zur Strafe muss Logan mitansehen, wie sein Kontrahent mit der Krankenschwester den Geschlechtsakt vollzieht.

Bleck kehrt in die Cabaret-Bar zurück und trifft auf Sandy, die ihn zu sich nach Hause einlädt. Marloy flirtet zunächst mit seiner kellnernden Freundin und beobachtet dann die beiden. Er vermutet, Bleck ist nach wie vor in Sandy verliebt. Marloy resümiert daraufhin über eine gemeinsame Nacht mit den beiden. Auch hier nahm eine weitere Person die Stellung des Voyeurs ein; die Bardame Jessica beobachtete das Trio und masturbierte dabei. Nach der Rückblende schließt Marloy seine Gedanken ab und äußert Bedauern über das Ende ihrer Freundschaft, da er und Bleck nicht mehr miteinander reden.

Bleck wird plötzlich von zwei Schlägern vor die Tür zitiert. Er kann sie überwältigen. Bevor er den zweiten Widersacher tötet, zwingt er ihn noch die Auftraggeberin zu verraten. Es handelt sich um Janes bis dahin unbekannte Schwester Carla.

In einem Zimmer unterhalten sich drei in Unterwäsche gekleidete Damen über gleichgeschlechtliche Liebe. Sie erschrecken plötzlich, als der Killer mit den markanten Wolfspfoten die Türe öffnet und sie ansieht. Dem Rezipient bleibt die Vermutung überlassen, dass das Trio dasselbe Schicksal ereilen könnte wie zuvor Jane.

Die Handlung endet mit Bleck, der auf dem Motorrad davon fährt und Rache schwört. Eine Einblendung mit „To be continued in Sex City 2“ lädt den Rezipienten ein, die Fortsetzung anzusehen.

Der direkte Vergleich szenischer Mittel fällt zunächst schwer, da im Adult Remake *Sex City* (2006) der Anteil der Narration weitaus geringer ausfällt als jener der sexuellen Handlungen. Dadurch kann sich die Erzählung weniger facettenreich entfalten als im Original (siehe Abbildung 25).

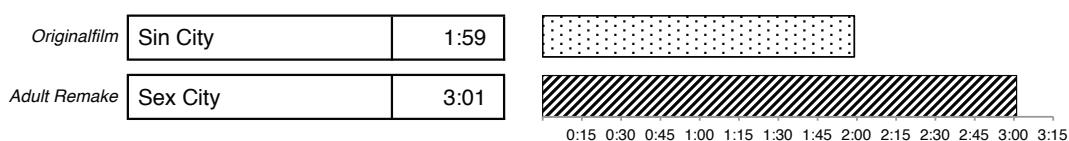


Abbildung 24 Vergleich der Spieldauer *Sin City* (2005) und *Sex City* (2006)
Eigene Darstellung

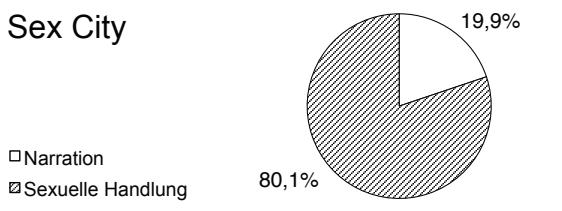


Abbildung 25 Anteil Narration und Darstellung sexuellen Handelns, *Sin City* (2005)
Eigene Darstellung

Der Vergleich der Spieldauer weist die Neuverfilmung als eine um eine Stunde längere Fassung aus (siehe Abbildung 24), wenngleich mehr als 80% der Erzählung Pornografisches veranschaulichen und somit aus der Diegese überwiegend austreten. Denn auch aus diesem Filmbeispiel für das Adult Remake lässt sich die scheinbar immer wiederkehrende Komponente des Rollenverlusts der Charaktere während der sexuellen Handlung herauslesen. Die Folge ist das Verlassen der etablierten Diegese bzw. der aufgebauten Figurenkonstellation zugunsten der expliziten Darstellung von Pornografischem. Allerdings muss festgehalten werden, dass auch in *Sex City* (2006) trotz der begrenzten Erzählzeit viel Bezug auf wiedererkennbare Orte, Figuren und Handlungsstränge nimmt. Die Filmanalyse soll nun mit vergleichbaren Einzelbildern mögliche Parallelen prüfen.

4.3.2 Filmanalyse und Szenenvergleich

Ein Blick auf die DVD-Cover der beiden Vergleichsbeispiele verrät die jeweils haupttragenden Elemente der Filme: Das Originalwerk zeigt den Reigen der wichtigsten Protagonisten. Das Titelbild des Adult Remakes dagegen enthält als Trilogie nackte Schauspielerinnen der verschiedenen Teile. Zudem sind auch Bleck und der gefürchtete Mörder mit den Tierpranken zu sehen. Beiden Bildern gemein ist das für das Genre Film Noir typische Regenwetter (siehe Abbildung 26 und Abbildung 27).



Abbildung 26 *Sin City* (2005)



Abbildung 27 *Sex City* (2006)

Bereits die einleitenden Handlungen der Filme unterscheiden sich nicht nur auf narrativer Ebene, sondern auch die Dauer der Sequenzen ist unterschiedlich. Die Originalfassung nimmt sich etwas mehr als eine Minute länger Zeit um ihre Figuren einzuführen. Eine Gemeinsamkeit findet sich allerdings in der grafischen Vorstellung der Schauspieler in ihrer jeweiligen Rolle (siehe Einzelbild 71 und Einzelbild 72). Die Erzählungstrecken des Adult Remake sind generell in kleinere Handlungsstränge unterteilt. Während es im Original vier Handlungsstränge gibt, die im Wesentlichen nacheinander erzählt werden,²⁸³ sind die Szenen in der Neufassung weniger stringent angeordnet.



Einzelbild 71

Einblendung des Mörders, gespielt von Elijah Wood
Sin City (00:04:02)



Einzelbild 72

Einblendung des Mörders,
gespielt von Titof
Sex City (00:02:15)

Jedoch weist die Narration der Neuverfilmung auch Parallelen zum Original auf. Zum einen wird die Handlung in beiden Versionen von den männlichen Hauptfiguren aus dem Off durch Beschreibungen des Geschehens und ihrer

²⁸³ Wobei dir erste Sequenz am Ende durch Becky und den Auftragsmörder wieder einen narrativen Bogen zum Anfang zieht.

Gefühle in Form von inneren Monologen geschildert. Zum anderen finden in diesem Analysebeispiel besonders viele Figuren der pornografischen Fassung ein direktes Gegenüber im Original, wenngleich die Figurenkonstellation zugunsten der Vielfalt sexueller Partnerschaften anders ausfällt als in der Vorlage. Daher sollen um die narrativen und optischen Parallelen zur ursprünglichen Filmfassung zu veranschaulichen nun die wichtigsten Charaktere gegenübergestellt werden (Tabelle 7):

Originalfassung	Adult Remake
	
Einzelbild 73 Wie sein Pendant im Adult Remake ist Hartigan ein ehrlicher Polizist. (00:04:47)	Einzelbild 74 Im Gegensatz zu Hartigan bleibt Logan die Liebe verwehrt, wenngleich Hartigan sich auch nur mit einem Kuss zufrieden gibt. (00:21:34)
	
Einzelbild 75 Marv hat so wie sein Gegenpart in der Neuverfilmung Probleme mit dem Gesetz, sowohl vor als auch nach dem Tod seiner Geliebten. (00:15:20)	Einzelbild 76 Bleck leidet weniger unter dem Tod seiner Geliebten, er schläft kurz danach mit Carmen. (00:00:51)
	
Einzelbild 77 Dwight fungiert wie Marloy als stiller Beobachter in der Bar. Auch er hat eine Affäre mit einer Kellnerin. (00:19:18)	Einzelbild 78 Marloys Geschlechtsakt mit der Kellnerin soll nicht sein einziges Erlebnis bleiben, er schildert dem Rezipienten außerdem von einem gemeinsamen Abenteuer mit Bleck, Sandy und einer weiteren Dame. (02:53:38)



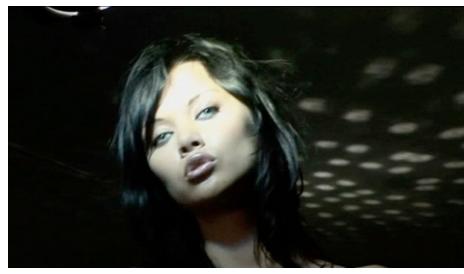
Einzelbild 79 Wendy verliert wie ihre Nachahmung aus dem Adult Remake ihre Zwillingsschwester.
(00:21:07)



Einzelbild 80 Hier ist jene Schwester im Bild, die kurze Zeit später stirbt. Ihre Zwillingsschwester trägt im Gegensatz zum Original keine Perücke.
(00:06:10)



Einzelbild 81 Nancy wirkt unschuldig, aber nicht naiv. Sie ist in Hartigan verliebt.
(00:37:51)



Einzelbild 82 Im Gegensatz zu Nancy hat Sandy ihr unschuldiges Wesen abgelegt. Sie bietet sich nicht nur Logan, sondern auch Bleck mehrfach an. Außerdem kommt es in einer Rückblende zum Geschlechtsakt zwischen ihr, Bleck und Marloy.
(00:19:19)



Einzelbild 83 Die Kellnerin Shellie wird gerade von Dwight besucht, während ihr ehemaliger Freund wieder zurück zu ihr möchte.
(00:51:53)



Einzelbild 84 Die Kellnerin im Adult Remake lernt Marloy gerade erst kennen und folgt ihm auf ein Hotelzimmer.
(00:18:32)



Einzelbild 85 Wie ihr Gegenpart in der Neuverfilmung ist Lucille Marvs Rettung in der Not. Im Gegensatz zu Carmen erleidet sie jedoch tödliche Schusswunden.
(00:16:07)



Einzelbild 86 Carmen sammelt gerade lesbische Erfahrungen als Bleck bei ihr auftaucht. Wie Lucille weist sie ihn zurecht, kann aber dann seinem Angebot mit ihr zu schlafen nicht widerstehen.
(01:44:51)



Einzelbild 87 Der Senator der Originalfassung macht lediglich Bemerkungen über Hartigans bevorstehende Zeit im Gefängnis und den Verzicht auf körperliche Liebe.
(01:22:59)



Einzelbild 88 Dagegen veranschaulicht der Senator in der Neuverfilmung das im Original bloß Angedeutete.
(02:13:05)



Einzelbild 89 Die Figur des mörderischen Sohnes ist in der Vorlage tiefgründiger beschrieben und hat eine ausgedehntere Handlung.
(01:34:52)



Einzelbild 90 Im Adult Remake ist Junior lediglich im ersten Drittel des Films zu sehen, als er Sandy festhält und ein anderes namenloses Opfer zum Koitus zwingt.
(00:44:40)

Tabelle 7

Gegenüberstellung narrativ bzw. optisch vergleichbarer Charaktere von Originalversion und Adult Remake

Die Figuren weisen entweder durch ihre Attribute Ähnlichkeiten auf, wie die blonden Haare von Goldie und ihrem pornografischen Pendant. Oder aber die Narration lässt auf einen Bezug der Charaktere schließen, wie etwa Marv und Marloy, die jeweils eine Affäre beginnen, und am nächsten Tag neben einer toten Frau aufwachen. Allerdings wird das Gefüge im Adult Remake verdreht, um einen Handlungsstrang zu schaffen, indem es zum Koitus von sich im Original voneinander unabhängigen Charakteren kommt: Bleck und Marloy, die Pendants zu Marv und Dwight, schlafen gemeinsam mit Sandy, die im Original von der Figur Nancy verkörpert wird.

Auffällig sind neben den Charakteren auch die Schauplätze. Einen signifikanten Treffpunkt in der Vorlage sowie in der Neuinszenierung stellt die Bar, in der Nancy bzw. Sandy arbeitet, dar. Denn alle Hauptfiguren verkehren dort mehrmals während des Films. Auch das Hotelzimmer, indem der Mord von Goldie bzw. Jane stattfindet, kommt in beiden Filmen vor. Hier wurde bei der Neuaufgabe auch auf hinweisende Details geachtet, wie etwa der herzförmige Polster, der auf das Bett des Originals Bezug nimmt (siehe

Einzelbild 91 und Einzelbild 92). Weitere Parallelen wären die Lagerhalle, in der beide Söhne der Senatoren ihre Opfer zu Beginn der Filme festhalten, und auch das Krankenzimmer von Hartigan bzw. Logan.



Einzelbild 91 Marv und Goldie verbringen eine gemeinsame Nacht,
Bett und Polster sind herzförmig
Sin City (00:13:16)



Einzelbild 92 Eine eindeutige Referenz auf die Bettszene im Adult Remake,
hier ist nur das Kissen herzförmig
Sex City (00:50:32)

In der oben geschilderten Szene lässt sich auch am ehesten eine vergleichbare Mise-en-Scène ausmachen: das Paar bewegt sich auf einem herzförmigen bzw. runden Bett, die Dekoration ist spärlich. Im Unterschied zum Original ist die Neuverfilmung gut ausgeleuchtet, um das Geschlechtliche besser darstellen zu können.

Die in der Vorlage *Sin City* (2005) oftmals markanten wie unterschiedlichen Kameraeinstellungen, wie Frosch- und Vogelperspektive oder Untermalung der Mimik durch Großaufnahme, erbringt das Adult Remake nicht in gleichem Aufwand. Allerdings kommt auch in der Neuverfilmung die subjektive Kamera zum Einsatz, wenngleich nur in den pornografischen Szenen, hier allerdings vermehrt. Auf die Ebene der sexuellen Handlungen wird nach folgender Tabelle genauer eingegangen.

Sexuelle Handlung	Beschreibung der sexuellen Handlung	Bezug auf das Original
	<p>Eine Frau betrügt ihren Ehemann auf dem Balkon ihrer Hochhauswohnung. Danach erschießt sie der Liebhaber.</p> <p>Dauer: 9' 26"</p>	<p>Die rote Kleidung, die farbig akzentuierten Augen und Lippen ähneln dem Original. Auch das Anzünden der Zigarette und die Todesart des Opfers am Ende sind gleich. In der Vorlage wird jedoch auf den dazwischen stattfindenden Koitus verzichtet.</p>
Einzelbild 93 Die Dame in rotem Kleid und ihr Mörder (00:07:02)		
	<p>Der rüde Polizist John entgegnet einer Prostituierten: „Okay, you talk too much. Get down on your knees, bitch.“ (22') Danach haben die beiden neben und im Auto Geschlechtsverkehr.</p> <p>Dauer: 8' 4"</p>	<p>Hier findet kein Bezug zum Partner Hartigans im Original statt.</p>
Einzelbild 94 Logans Partner John und eine Prostituierte (00:30:33)		
	<p>Junior penetriert ein namenloses Opfer. Sandy ist gezwungen zuzusehen. Sie und ein unbemerkt Zuschauer fungieren als Voyeure.</p> <p>Dauer: 13' 11"</p>	<p>Im Original kommt es zwar zu Andeutungen über den pädophilen Roark Jr., aber glücklicherweise nicht zum Vollzug, da Hartigan Nancy rechtzeitig retten kann.</p>
Einzelbild 95 Junior und seine Opfer (00:27:55)		
	<p>Bleck und Jane gehen nach dem Barbesuch auf ein Hotelzimmer und lieben sich. Die Szene endet mit einer innigen Umarmung, bevor Bleck am nächsten Morgen Jane tot auffindet.</p> <p>Dauer: 10' 58"</p>	<p>Hier herrscht ein direkter Bezug auf Marv und Goldie, jedoch in expliziter Darstellung.</p>
Einzelbild 96 Bleck und Jane (00:50:32)		
	<p>Senator Starcks Bruder hat einen einzigen Auftritt im ersten Teil der <i>Sex City</i> Trilogie. Er wirkt entsprechend seines Charakters von Anfang an sehr forsch und fordernd. So befiehlt er etwa Oralverkehr.</p> <p>Dauer: 24' 43"</p>	<p>Das Pendant im Original ist die Figur eines Geistlichen, der keine sexuellen Beziehungen im Film unterhält.</p>
Einzelbild 97 Der Bruder von Senator Starck mit zwei Damen (01:08:27)		
	<p>Carmen ist mit zwei Freundinnen im Bett, als Bleck auftaucht und sie für kurze Zeit beobachtet, bevor er in das Badezimmer verschwindet. Die verwendeten Vibratoren sind in Farbe zu sehen, sobald eine Großaufnahme stattfindet, ist die gesamte Einstellung in Farbe.</p> <p>Dauer: 10' 01"</p>	<p>Im Original schläft Lucille nackt im Bett als sie von Marvs Lärm im Badezimmer erwacht. Die beiden unterhalten sich, während Lucille einen Morgenmantel anzieht. Zwischen den Figuren entwickelt sich keine sexuelle Beziehung.</p>
Einzelbild 98 Carmen und zwei Freundinnen (01:28:02)		



Einzelbild 99 Marloy und die Kellnerin (01:41:16)

Marloy befriedigt die Kellnerin in einem Hotelzimmer. Das Geschehen wird zunächst von Bleck beobachtet und anschließend kommentiert.

Dauer: 5' 07"

In der Vorlage setzt die Handlung offenbar nach dem Geschlechtsverkehr ein, als Shellies ehemaliger Geliebter betrunken an die Tür klopft.



Einzelbild 100 Bleck und Carmen (01:46:46)

Eine Sequenz von drei verschiedenen Liebesakten wird in Parallelmontage inszeniert: Bleck und Carmen im Badezimmer, Carmens Freudinnen im Schlafzimmer und Marloy mit der Kellnerin.

Dauer: 26' 22"

Marv und Lucille, die Pendants zu Bleck und Carmen, sind offenbar Freunde, zwischen ihnen spielt sich nichts ab. Zudem ist Marvs Charakter erschüttert, da er eben die Liebe seines Lebens verloren hat. Lucille ist zunächst ebenso unbekleidet wie Carmen, allerdings ist ihr nackter Körper stets im Halbdunkel zu sehen. Carmens Körper hingegen wird im Dialog mit Bleck in helles Licht getaucht.



Einzelbild 101 Senator Starck und Krankenschwester (02:19:00)

Logan muss zusehen, wie Senator Starck vor ihm die Krankenschwester befriedigt. Senator Starck: „I want to show you something that you will never ever be able to do again: Fuck.“ (133') Stark kehrt einmal ins Narrative zurück und spricht während des Verkehrs wieder Logan an. Logan fungiert als genötigter Voyeur.

Dauer: 13' 20"

Im Originalfilm unterhält sich der Senator mit Hartigan über sein künftiges Leben im Gefängnis ohne körperlichen Kontakt zu einer Frau.



Einzelbild 102 Bleck, Marloy und Sandy (02:30:48)

Marloy erzählt aus dem Off, dass er früher alles mit Bleck teilte, beispielsweise auch Sandy. Eine Rückblende zeigt die drei im Bett. Jessica beobachtet das Geschehen, masturbiert und blickt dabei in die Kamera. Die Sequenz ist als Parallelmontage zwischen den Figuren inszeniert. Das Filmen des Spiegelbildes erzeugt zudem eine neue Perspektive.

Dauer: 23' 42"

Hier dreht sich die Figurenkonstellation völlig um. Die vergleichbaren Charaktere der Vorlage sind Nancy, Marv und Dwight, die zwar alle in der Bar auftreten, jedoch einander wenig kennen und daher auch nicht gemeinsam intim werden.

Als bereits in den vorhergehenden Analysebeispielen konsequentes Muster fungiert auch hier die externe Ejakulation des Mannes als Beweis für die Echtheit der Darstellung. Allerdings kommt in diesem Fall eine interessante filmtechnische Komponente hinzu: Wie der narrative Teil sind auch die Szenen mit sexuellen Handlungen fast gänzlich in Schwarz-Weiß gedreht. Allerdings ändert sich dies bei den Großaufnahmen des Aktes. Geschlechts-teile und cum shot werden ausschließlich in Farbe gezeigt um offensichtlich den Blick des Rezipienten dezidiert auf das detailliert Explizite in all seinen Farbfacetten zu lenken. In den zehn präsentierten pornografischen Szenen kommt es bei allen männlichen Beteiligten zur Ejakulation auf das Gesicht der Partnerin. Jedes Mal ist diese auch in Farbe zu sehen. In mehr als der Hälfte der Fälle blickt die Frau zudem direkt in die subjektive Kamera, die die Perspektive des Mannes einnimmt.

Gerade der Blick in die Kamera und das direkte Ansehen des Rezipienten rückt den Körper der Darstellerin ins Zentrum. Auch dies ist neben der externen Ejakulation und dem meat shot²⁸⁴, d.h. der Nahaufnahme kopulierender Körper, ein wichtiges Paradigma im pornografischen Mainstream.

Die sexuellen Handlungen erfolgen eingebettet in eine Erzählstruktur, sie beziehen sich auf das Geschehen davor und wirken sich auch auf die nachfolgende Narration aus. Jedoch fallen die Charaktere während des Aktes aus ihren Rollen und konzentrieren sich rein auf den Koitus. Auf die der Narration zuträglichen Dialoge wird verzichtet. Lediglich Senator Starck bezieht einmal während des Geschlechtsakts Stellung um Logan erneut darauf hinzuweisen, was ihm durch den bevorstehenden Gefängnisaufenthalt entgehen wird.²⁸⁵

Ein bedeutsames Element in diesem Adult Remake ist die Figur des Voyeurs, die in mehreren sexuellen Episoden auftritt und das Spektrum der sexuellen Handlungen durch Masturbation erweitert.

Durch die überwiegend pornografisch geprägte Erzählung kann *Sex City* (2006) die einzelnen Handlungsstränge des Originals nicht zu Ende erzählen. Beispielsweise fehlt der weitere Werdegang Logans bis hin zu seinem Tod, der im Original Hartigans Selbstmord bedeutet.²⁸⁶ Die Vorlage

²⁸⁴ Vgl. Tabelle 4, S. 58.

²⁸⁵ *Sex City* (2006) 86'

²⁸⁶ Fehlende Handlungselemente des Originals werden jedoch teilweise in den beiden nachfolgenden Filmen der Trilogie erzählt, die nicht Gegenstand dieser Analyse sind.

übt zudem Kritik an der Kirche und nicht nur am staatlichen System. Hier findet auch eine explizitere Darstellung von Mord statt.²⁸⁷ Wenngleich die Neuverfilmung auf diese narrativen Elemente verzichtet, weist sie einige dem Original entnommene genretypische Merkmale auf, wie beispielsweise regnerische Nächte, verdächtige Barbesucher und frauenfeindliche Dialoge. Trotzdem büßt das Adult Remake durch den betonten Einsatz von hellem Licht während der pornografischen Szenen an Dämmerung ein, von der das Original durchgehend geprägt ist.

4.4. Ergebnisse der vergleichenden Analyse

Nach der Analyse der drei Filmpaare soll nun die Übernahme der genretypischen Merkmale und das Abzielen der Neufassungen auf den Wiedererkennungswert des Originals zusammengefasst und verglichen werden.

4.4.1 Übernahme genretypischer Merkmale

Pirates (2005) ist im Genre des Abenteuerfilms angesiedelt. Hierbei ist im Original und auch im Adult Remake der Humor die wesentliche und stringente Komponente. Dies wird vor allem durch die witzigen Charakterdarstellungen zum Ausdruck gebracht. In beiden Filmen bringen die Protagonisten außerdem die genretypischen Eigenschaften des Helden mit sich, was beispielsweise durch siegreiche Duelle und den Kampf um Ehre und Anerkennung ersichtlich wird. Zudem sind alle Darsteller der Diegese entsprechend gekleidet. Die dargestellte Welt, in der die Figuren Leben, ist in der Neufassung ebenso dem Genre angepasst. So sind beispielsweise die Schauplätze dem 18. Jahrhundert entsprechend stets in Kerzenlicht getaucht. Viele der Einstellungen zeigen den Ozean, Piratenschiffe und karibische Inseln. Nichtsdestotrotz finden die für das Abenteuergenre bedeutenden Außenaufnahmen zwar in der Neuverfilmung Referenz, allerdings beläuft sich knapp die Hälfte der Spielzeit auf die Darstellung sexueller Handlungen in Innenräumen. Das für den Abenteuerfilm bedeutsame Element der Natur als Schauplatz kommt verglichen mit der restlichen Spielzeit selten zum Einsatz. Dieses Genremerkmal wird daher nicht erfüllt.

²⁸⁷ Einzig Blecks Mord an zwei Kontrahenten zeigt Blutspritzer in Nahaufnahme, 175'

Als zweites Beispiel für das pornografische Subgenre Adult Remake dient *Top Guns* (2011). Die Paradigmen des Kriegsfilmgenres werden hier weniger markant eingesetzt. Einzig die Etablierung einer zunächst störrischen Heldenin, die letztendlich durch geweckten Teamgeist den rettenden Sieg davonträgt, ist dem Original und der Genrekonvention entsprechend nachempfunden. Zwar sind viele typische Details vereinfacht dem Kriegsfilm entlehnt, wie die Uniformen der Darsteller und der Einsatz von (animierten) Kampfflugzeugen, doch büßen vor allem die für das Genre wichtigen Actionszenen an Qualität ein. Parallelmontage und gesteigerte Schnittfrequenz während der Kampfhandlungen werden nur rudimentär eingesetzt. Auch die für diese Handlungsebene bedeutende Musik zur Untermalung der Taten des Helden fällt weg. Hingegen tragen die an die Achtziger Jahre angelehnten Popmusikstücke zur heiteren Stimmung des Films bei. Auch die Anwendung der Spezialeffekte hinsichtlich der Flugduelle wirktdürftiger als im Original. Die gesteigerte Schnittfrequenz und Parallelmontage findet sich nur in den beiden kurz inszenierten Kampfflugszenen des Adult Remakes. Die Handlungsorte wurden der Vorlage in detaillierter Form angepasst, doch die für das Genre des Kriegsfilms wichtigen Schauplätze der Kampfhandlungen sind nur zu Beginn und am Ende zu sehen. Der weitaus markanteste Gegensatz zum Original ist der Humor der Neuverfilmung. Anstatt der Darstellung dramatischer Ereignisse und lebensbedrohlicher Situationen setzt *Top Guns* (2011) stark auf sexuellen Wortwitz. Dieses Element ist in diesem Ausmaß nicht im typischen Kriegs- und Actionfilm zu finden.

Die humorvolle Einbindung in die Narration fehlt hingegen dem dritten Analysebeispiel *Sex City* (2006), was den Konventionen des Genres Film Noir grundlegend entspricht. Neben dieser Übereinstimmung finden sich auch eindeutige Parallelen im Figurengefüge: Zwielichtige und korrupte Charaktere dominieren in Original und Nachahmung die Handlung. Auch die misogyne Einstellung vieler männlicher Protagonisten ist sowohl der Vorlage als auch dem Genre entnommen. Allerdings äußert sich dies im Adult Remake vorwiegend in der narrativen Einleitung der sexuellen Episoden. Während des Koitus herrscht der patriarchale Blick des männlichen Partners vor. Sowohl die Männer als auch die Schauspielerinnen legen jedoch während des Aktes die Charaktereigenschaften ab, und somit auch die der Figur entsprechende frauenfeindliche Haltung. Ein weiteres genretypisches Merkmal ist auch in der Neuverfilmung vertreten, so kommen verregnete Nächte und dunkle Gassen bei den Außenaufnahmen überwiegend vor. Allerdings liegt der Fokus der Gesamthandlung auf Szenen, die sich in gut

beleuchtenden Zimmern abspielen. Somit findet dieses genrespezifische Element wenig Umsetzung.

Die Zusammenfassung der drei Adult Remake Beispiele zeigt auf, dass *Pirates* (2005) und *Sex City* (2006) überwiegend genrespezifische Merkmale vorweisen. *Top Guns* (2011) hingegen hat durch die humoristische Komponente und den minimalen Einsatz von Actionszenen den Genrecharakter des Kriegsfilms weitgehend vernachlässigt. *Pirates* (2005) sticht zudem hervor, da prozentuell weniger sexuelle Handlungen im Vergleich mit der Narration darstellt werden. Die anderen beiden neuverfilmten Beispiele veranschaulichen größtenteils pornografische Darstellungen (siehe Abbildung 28).

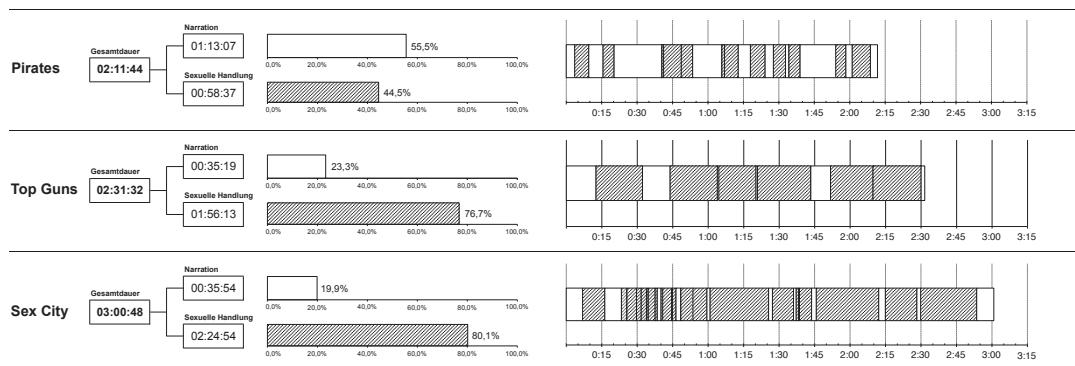


Abbildung 28 Vergleich von Spiellängen und Anteilen sexueller Handlungen
Eigene Darstellung²⁸⁸

Hinsichtlich der jeweiligen Spieldauer stellt die Grafik nochmals den Gehalt von narrativen und pornografischen Sequenzen der Adult Remakes gegenüber. *Pirates* (2005) beinhaltet im Vergleich zu den anderen Beispielen längere narrative Blöcke. Die einzelnen Sequenzen mit sexuellen Handlungen sind hier meist kürzer als jene der Narration. *Top Guns* (2011) hingegen weist einen markant höheren Anteil an sexuellen Handlungen im Vergleich zu *Pirates* (2005) auf. Am deutlichsten ist dies bei *Sex City* (2006) ausgeführt, hier sind die pornografischen Einheiten zeitlich sehr ausgedehnt. Daraus ergeben sich mehrere kurze und rudimentär eingesetzte narrative Handlungen.

²⁸⁸ Siehe auch vergrößerte Darstellung der Grafik im Anhang.

4.4.2 Motivation durch Bekanntheit des Originals

In Hinblick auf den Wiedererkennungswert des Adult Remakes durch die Neuverfilmung einer erfolgreichen Mainstream-Produktion sind alle drei besprochenen Neuinszenierungen treffende Beispiele.

In ähnlicher Weise witzig und pointiert wie sein Original agiert der Film *Pirates* (2005), nur überwiegt hier die Konzentration auf sexuelle Anspielungen und derart ausgelegte Dialoge. Trotz der Überzahl an selbstbewussten weiblichen Hauptfiguren bleibt ein Bezug auf Charaktere des Originals erhalten. Auch die Schauplätze und die rein instrumentale Musik sind der originalen Disney-Produktion nachempfunden. Technische Details wie die Einleitung mit Titeleinblendung und die Animation der Skelette sind ebenso der Vorlage entlehnt. Letztere sind jedoch lediglich stilistisch vereinfacht nachempfunden, da ihre Einbindung in die Handlung nicht auf die selbe Weise wie im Original vollzogen wird. Trotzdem ist der angestrebte Wiedererkennungswert gegeben. Dem Rezipient ist eine eindeutige Zuordnung zu *Pirates of the Caribbean* (2003) aufgrund der eingesetzten Elemente möglich.

Das gleiche Potenzial ist auch *Top Guns* (2011) zuzuschreiben. Ein prägnanter Bezug zum Original sind die Kameraperspektiven und die diversen Einstellungskompositionen: Die Vogelperspektive erlaubt oftmals den Blick auf den groß angelegten Schauplatz des Flugzeughangars. Zudem ist im Vergleich zu den beiden anderen Analysebeispielen die Mise-en-Scène in vielen Einstellungen detailgetreu dem Original nachempfunden. Auch die Narration nimmt starken Bezug zur Vorlage, jedoch werden dramatische Erlebnisse im Adult Remake zur Gänze ausgespart. Hingegen dienen sexuelle Begegnungen als Lösung für die Probleme der Protagonisten. Jede der pornografischen Episoden spielt sich in den Originalschauplätzen stark ähnelnden Räumlichkeiten ab. Musik und Technik sind im Gegensatz zur Vorlage vereinfacht angewandt, doch es findet sich auch hier eine anschauliche Referenz zum Original.

Das wohl offensichtlichste Stilmittel, das im Adult Remake *Sex City* (2006) von seinem Originalwerk übernommen wurde, ist die Optik in Schwarz-Weiß mit der farblichen Akzentuierung einzelner Details. Jedoch nutzt die Neufassung im Gegensatz zu der Vorlage den Wechsel zum Farbfilm, sobald eine sexuelle Darstellung in Nah- oder Detailaufnahme von der Kamera eingefangen wird. Auf andere prägnante Stilelemente, wie etwa dem Scherenschnitt oder dem Einsatz von Frosch- und Vogelperspektive, wird in

der Neuverfilmung gänzlich verzichtet. Bemerkenswert ist das übernommene Figurengefüge, alle Hauptcharaktere finden ihr Pendant im Original und verkehren wie ihre filmischen Vorbilder in einer Bar als zentralen Treffpunkt. Die unterschiedlichen Handlungsstränge und Erzählperspektiven mit Schilderungen aus dem Off suggerieren dem Rezipient auf offenkundige Weise den Bezug zu dem nachgeahmten Blockbuster.

Allen Filmen gemein ist bereits die augenscheinliche Ähnlichkeit der Cover. Jedes einzelne enthält grafische und kompositorische Referenzen zu Genre und Hauptfiguren, wobei die Adult Remakes im Gegensatz zu ihren Vorlagen (teilweise) entblößte Körper präsentieren.

So lässt sich abschließend festhalten, dass alle drei Adult Remakes dem vorausgesagten Wiedererkennungspotenzial gerecht werden. Der klare Bezug zum nicht-pornografischen Mainstream-Film ist offenkundig auf den Erfolg in kommerzieller Hinsicht und den Bekanntheitsgrad der Blockbuster zurückzuführen.

5. Schlussfolgerungen und weitere Fragestellungen

Das Resümee fasst die Erkenntnisse aus der nun vorliegenden Argumentation zusammen und schließt den Kreis zur zentralen These der Einleitung und damit zum Titel der Arbeit: Das Adult Remake als ein Subgenre der Filmpornografie nimmt seit Beginn des Kinos durch den Einsatz genrespezifischer Mittel und stilistisch angenäherter Elemente Bezug auf die ihm zu Grunde liegenden filmischen Vorgaben. Die Motivation auf bereits bestehende Handlungen zurückzugreifen liegt im kommerziellen Erfolg der Originalfassungen.

Die Zusammenfassung der Definitionsansätze des ambivalenten Begriffs Pornografie hat zu Beginn der Arbeit die unterschiedlichen Rezeptionsweisen des viel diskutierten und bis ins 20. Jahrhundert durchwegs verbotenen Themas aufgezeigt. Der historische Abriss zu der Geschichte des Genres und zur Entwicklung des pornografischen Spielfilms im Besonderen zeugen von einer fortwährenden Indifferenz in der gesellschaftlichen Auffassung von Pornografie, die bis heute anhält.

Die Produktionen der Firma Saturn-Film als Beispiel für den erfolgreichen Einsatz von pornografischen Neuverfilmungen aufgrund der bereits beim Publikum beliebten Pathé-Originalversionen bestimmen den Ausgangspunkt für die empirischen Untersuchungen zur Kernthese der Arbeit. Anhand von Saturn-Film zeigt sich wie maßgeblich die technische Entwicklung in der Pornografie zu ihrer Verbreitung und Rezeption beigetragen hat. Die Bestrebungen der österreichischen Produktionsfirma, Adult Remakes bereits in der Zeit des frühen Films um die Jahrhundertwende zu vermarkten belegt somit *Hypothese 1* der Arbeit.

Hypothese 2 bezieht sich auf die Übernahme genretypischer Merkmale des Originalfilms in seiner jeweiligen Gattung. Anhand der Genres Abenteuerfilm, Kriegs- und Actionfilm sowie Film Noir wurde die unterschiedliche Umsetzungsweise der verschiedenen Gattungselemente belegt. Hierbei hat sich vor allem die Narration als grundlegende Gefahr des Scheiterns entpuppt: Der pornografische Film –und somit auch das Adult Remake– hält den Rezipienten im Gegensatz zur Vorgehensweise des klassischen Erzählkinos, das den Zuschauer verführt und ihn in die Welt seines Films eintauchen lässt, durch das Verhältnis von Narration und sexuellen

Handlungen auf Distanz. Allerdings wirken die (oftmals spärlich) vorhandenen narrativen Sequenzen sehr wohl auf den Zuschauer einnehmend und illusionistisch. Der häufig höhere Anteil an Darstellungen von Pornografie führt zu einer verkürzten Narration, und es kann keine vielschichtige Erzählstruktur entsprechend dem Original etabliert werden. Dies lässt sich bereits in den Analysebeispielen der Firma Saturn-Film nachvollziehen und wird durch die Untersuchung gegenwärtiger Beispiele bestätigt. Die grundsätzliche Aussage von *Hypothese 2*, dass eindeutige und unmittelbare Zusammenhänge zwischen dem Genre eines Blockbuster-Films und der Darstellung in dem davon abgeleiteten pornografischen Remake bestehen, trifft also nur *teilweise* zu.

Besonders unter den pornografischen Versionen aktueller Blockbuster-Produktionen sind qualitative Verluste sowohl auf diegetischer als auch auf technischer Ebene offenkundig. Der Schwerpunkt der Adult Remakes liegt trotz höherem Budget für filmtechnische Mittel deutlich auf der Darstellung sexueller Handlungen anstatt des originalgetreuen Einsatzes von Spezialeffekten. Dennoch ist das Abzielen auf den Wiedererkennungswert der Vorlage durch nachahmende Elemente bei allen historischen und gegenwärtigen Beispielen deutlich zu erkennen. Auch wenn die grafische Aufmachung, Schauplätze, Kostüme und Requisiten, das (teileweise parodistische) Aufgreifen von Schlüsselszenen und die Spiegelung von Figurenattributen mitunter vereinfacht oder rudimentär eingesetzt sind, sind diese eindeutig beabsichtigt und stellen einen Beleg für *Hypothese 3* dar.

Zusammenfassend brachte die Verifikation der Hypothesen folgendes Ergebnis:

Hypothese 1 bestätigt

Hypothese 2 teilweise bestätigt

Hypothese 3 bestätigt

Es gilt also:

Adult Remakes sind eine durchgehende Erscheinungsform seit Beginn des Films und der filmischen Pornografie.

Und:

Adult Remakes zielen primär auf den Wiedererkennungswert des Originals zu Marketingzwecken ab.

Hingegen:

Adult Remakes von Blockbuster-Filmen weisen die genretypischen Merkmale des Originals *nur eingeschränkt* auf.

Aus persönlicher Sicht möchte ich an dieser Stelle festhalten, dass die –mehr oder weniger vollständige– Erfüllung der drei Thesen keine Garantie für das hochwertige filmische Ergebnis eines Remakes bedeutet. Besonders die verkürzte Narration als auch die patriarchale Zurschaustellung des weiblichen Körpers verwehren den hier beschriebenen Adult Remakes ein qualitatives Ausschöpfen des Potenzials, das die Genrevorlagen bieten. Auf kritisches Hinterfragen von Ereignissen oder der Handlungen einzelner Figuren, wie es beispielsweise das post-pornografische Kino anstrebt, wurde in den analysierten Beispielen meiner Meinung nach gänzlich verzichtet.

Zwar setzen die hier besprochenen Neuverfilmungen deutlich auf das Auftreten starker Frauen, die ihren Kampfgeist den Männern gegenüber beweisen können. Doch veranschaulicht die Analyse, dass das weibliche Geschlecht bloß in der Rahmenhandlung und der narrativen Überleitung zum Koitus die Oberhand behält. Die pornografischen Elemente der Filme weisen unmissverständlich ein patriarchales Gefüge auf.

Reflektierend muss ich festhalten, dass ich bei der Untersuchung der von der männlichen Perspektive geprägten pornografischen Episoden mit weiblichem Blick reagiert habe, und besonderes Augenmerk auf die Repräsentation der Darstellerinnen und ihrer Körper gelegt habe. Besonders die Unnatürlichkeit der Darstellerinnen, die auch beispielsweise der Diegese im 18. Jahrhundert von *Pirates* (2005) nicht zuträglich ist, wirkt störend. Einzig im Film *Sex City* (2006) werden überwiegend natürlich aussehende Schauspielerinnen eingesetzt, die weder blond gefärbt noch mit übertrieben großer Oberweite ausgestattet sind. Eine Ausnahme gegenüber den typischen pornografischen Mainstream-Frauenfiguren stellt in *Top Guns* (2011) die Schauspielerin Stoya dar, die aus dem Alternative Porn Genre kommt. Darstellerinnen dieser Kategorie haben gemein, dass sie „zwar durchaus den gesellschaftlichen Normen von Schönheit entsprechen, aber im Großen und Ganzen einen eher durchschnittlich schlanken Körper besitzen.“²⁸⁹

²⁸⁹ Ballhausen, Thomas, Oucherif, Marie und Stefanie Neunteufl. „Das Urteil des Tiresias: Ein kritischer Versuch über Hysterical Literature.“ *Triédere: Zeitschrift für Theorie und Kunst*. 10 (o. Jg.) 2014, 73-89. S. 26.

In Hinblick auf die erbrachte Argumentation und das Resultat der empirischen Untersuchung möchte ich folgende Überlegungen anstreben und diese als Fragestellungen für weitere Forschungsarbeit anregen:

Das Subgenre Adult Remake imitiert als pornografischer Film den Mainstream und versucht sich dessen Genres anzupassen. Ist eine entsprechende Bewegung seitens des nicht-pornografischen Blockbusters zu erkennen, die beispielsweise das Aufgreifen typischer Elemente des Pornografischen in Mainstream-Filmen impliziert? Eine Erörterung wäre vor allem hinsichtlich der Sprache, körperlichen Ästhetik aber auch der Kameraperspektive auf das Dargestellte interessant.

Wie wird sich die voranschreitende technische Weiterentwicklung auf die privaten Produktionen von Pornografie auswirken, wenn (professionelle) Technik immer erschwinglicher wird? Und wie entwickeln sich die Bestrebungen von Amateuren pornografische Remakes zu filmen? Etwa in Bezug auf bekannte Filmstoffe wie im Adult Remake, oder als Neuverfilmung bereits professioneller pornografischer Produktionen.

Generell kann festgehalten werden, dass die Fortschritte in der Technik, so beispielsweise der revolutionäre Sprung von der Fotografie zum bewegten (gefilmten) Bild, für die pornografische Branche stets höchst relevant waren. Nicht nur auf der Ebene der Darstellung, auch hinsichtlich der Narration haben sie historisch gesehen zu einer „Demokratisierung“ des pornografischen Films geführt: Hier sind vor allem Amateurfilme, die einfache Verfügbarkeit in privaten Räumlichkeiten und schließlich die Veröffentlichung durch die Distribution im Internet zu nennen. In einer Umkehrwirkung haben die technischen Entwicklungen im Privatbereich ihrerseits wiederum die Industrie geprägt: Zum einen durch Bestrebungen der neuen Ästhetik von Amateurfilmen Rechnung zu tragen. Zum anderen eine Bewegung zu teureren und professionelleren Produktionen, um sich vom pornografischen Amateurfilmmarkt abzuheben. Letzteres ist im Moment stark im Bereich der Adult Remakes zu sehen.

6. Bibliografie

- Achenbach et. al. (2000) Achenbach, Michael, Paolo Caneppelle und Ernst Kieninger. *Projektionen der Sehnsucht: Saturn. Die erotischen Anfänge der österreichischen Kinematografie*. Wien: Filmarchiv Austria, 2000.
- Achenbach et. al. (2009) Achenbach, Michael, Ballhausen, Thomas und Nikolaus Wostry (Hg.). *Saturn: Wiener Filmerotik 1906 bis 1910*. Wien: Filmarchiv Österreich, 2009.
- Achenbach & Ballhausen (2008) Achenbach, Michael und Ballhausen, Thomas. „Push it! On Pornographic Discourses and the History of Adult Remakes.“ Grenzfurthner, Johannes u.a. (Hg.) *pr0nnovation? Pornography and Technological Innovation*. Wien: RE/SEARCH, 2008.
- Achenbach & Ballhausen (2014) Achenbach, Michael und Thomas Ballhausen. „Wiener Genre? Zur Erfolgs- und Zensurgeschichte der Saturn-Film (1906-1910).“ *Kunst unter Kontrolle. Filmzensur in Europa*. München: Edition Text+Kritik, 2014.
- Ballhausen (2009) Ballhausen, Thomas. „Von der Kurzlebigkeit des Fleisches: Notizen zum Konzept des Remakes, zum pornografischen Film und seinen Kontexten.“ Kunsthalle Wien, Edlinger, Thomas u.a. (Hg.) *The Porn Identity: Expeditionen in die Dunkelzone*. Wien: Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2009.
- Ballhausen et. al. (2014) Ballhausen, Thomas, Oucherif, Marie und Stefanie Neunteufl. „Das Urteil des Tiresias: Ein kritischer Versuch über Hysterical Literature.“ *Trièdere: Zeitschrift für Theorie und Kunst*. 10 (o. Jg.) 2014, 73-89.

- Bremme (1994) Bremme, Bettina. Sexualität im Zerrspiegel: Die Debatte um Pornographie. Münster, 1990. In: Faulstich, Werner. *Die Kultur der Pornografie: Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung*. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag, 1994.
- Brockhaus (1956) *Der Große Brockhaus*. Bde. 9 Auflage 16. Wiesbaden: F.A. Brockhaus, 1956.
- Brockhaus (1985) *Der neue Brockhaus: Lexikon und Wörterbuch in fünf Bänden und einem Atlas*. Bde. 4 Auflage 7. Wiesbaden: F.A. Brockhaus, 1985.
- Brockhaus (1992) *Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden*. Bde. 17. 19. Auflage. Mannheim u.a.: F.A. Brockhaus, 1992.
- Brockhaus (2006) *Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden*. Bde. 21. 21. Auflage. Mannheim u.a.: F.A. Brockhaus, 2006.
- Bucher (1977) *Buchers Enzyklopädie des Films*. Luzern und Frankfurt/M.: C. J. Bucher. 1977.
- Der Komet (1906) *Der Komet: Kinematographen-Revue. Internationale Mitteilungen über Neuerungen der Kinematographie*. Nr. 1128, 3.11.1906. S. 27.
- Der Kurier (2010) *Der Kurier*, 30.05.2010.
- Der Spiegel (1986) Jenny, Urs. *Nur fliegen ist schöner*. In: Der Spiegel. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13518405.html>; Zugriff: 15.01.2015.

- Dibble et. al. (2015) Dibble, Harold L. (Hg.) „Context and dating of Aurignacian vulvar representations from Abri Castanet, France.“ *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*.
<http://m.pnas.org/content/109/22/8450.full.pdf>; Zugriff: 19.09.2015
- Dittmeyer (2014) Dittmeyer, Daria. *Gewalt und Heil: bildliche Inszenierungen von Passion und Martyrium im späten Mittelalter*. Köln, Wien u.a.: Böhlau, 2014.
- Druxman (1975) Druxman, Micheal B. *Make It Again, Sam: A Survey of Movie Remakes*. New York: AS Barnes and Co., 1975.
- Dworkin (1990) Dworkin, Andrea. *Pornografie: Männer beherrschen Frauen*. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990.
- Eder (2002) Eder, Franz X. *Kultur der Begierde: Eine Geschichte der Sexualität*. München: Beck, 2002.
- Ellis in Lehman (2006) Ellis, John. „On Pornography“. Lehman, Peter (Hg.). *Pornography: Film and Culture*. New Brunswick u.a.: Rutgers University Press, 2006.
- Faulstich (1994) Faulstich, Werner. *Die Kultur der Pornografie: Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung*. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag, 1994.
- Flaßpöhler (2007) Flaßpöhler, Svenja. *Der Wille zur Lust: Pornographie und das moderne Subjekt*. Frankfurt/Main: Campus Verlag, 2007.
- Gaupp & Lange (1912) Gaupp, Robert und Lange, Konrad. „Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel.“ *Dürer Bund: 100. Flugschrift zur Ausdruckskultur*. München: Georg D.W. Callwey, 1912. S. 1-52.

- Goulemot (1993) Goulemot, Jean Marie. *Gefährliche Bücher: Erotische Literatur, Pornographie, Leser und Zensur im 18. Jahrhundert*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1993.
- Gunning (1994) Gunning, Tom. *D. W. Griffith & the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*. USA: University of Illinois Press, 1994.
- Hahn (2011) Hahn, Kathrin. *Geschlechterkonstruktion im post-pornografischen Film: Weibliche Geschlechterdarstellung anhand des Beispiels Shortbus*. Wien: Dipl.-Arb., 2011.
- Herz (2005) Herz, Marion. *PornoGRAPHIE: Eine Geschichte*. München: Diss., 2005.
- Holzleithner (2000) Holzleithner, Elisabeth. *Grenzziehung: Pornographie, Recht und Moral*. Wien: Diss., 2000.
- Hunt (1994) Hunt, Lynn. „Obszönität und die Ursprünge der Moderne (1599–1800)“. Hunt, Lynn (Hg.). *Die Erfindung der Pornografie: Obszönität und die Ursprünge der Moderne*. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994.
- Johns (2007) Johns, Catherine. *Sex or Symbol: Erotic Images of Greece and Rome*. 7. Auflage. London: The British Museum Press, 2007.
- Kinematographische Rundschau (1907) *Kinematographische Rundschau*. 15.11.1907, S. 6.
- Kuckenberger (2001) Kuckenberger, Verena Chiara. *Der Frauenporno: Alternatives Begehrten und emanzipierte Lust?* Wien: General Druckerei GmbH, 2001.
- Kühle (2006) Kühle, Sandra. *Remakes: Amerikanische Versionen europäischer Filme*. Norbert Grob und Thomas Koebner (Hg.). Remscheid: Gardez, 2006.

- Kunte in Görtler (o.J.) Kunte, Josef. „Das Kino: Ein Mahn- und Warnruf an Eltern und Jugend.“ Görtler, Josef (Hg.): *Volksaufklärung: Kleine Hand-Bibliothek zur Lehr und Wehr für Freunde der Wahrheit*. Bd. 199. Klagenfurt: Carinthia, o.J.
- Manderbach (1988) Manderbach, Jochen. *Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis*. Forschungsschwerpunkt „Massenmedien und Kommunikation“ an der Universität-Gesamthochschule-Siegen (Hg.) Siegen, 1988.
- McCutcheon (2006) McCutcheon, David. „ADULT FILM PIRATES SAILS HOME WITH R RATING.“ *IGN.com* <http://www.ign.com/articles/2006/05/23/adult-film-pirates-sails-home-with-r-rating>; Zugriff: 13.12.2014.
- McGinn (2005) McGinn, Daniel. „XXX Blue, Spending Green.“ *Newsweek*. <http://www.newsweek.com/xxx-blue-spending-green-115291>; Zugriff: 23.08.2014.
- Meyers (1905-1009) Meyers *Großes Konversationslexikon*. <http://de.academic.ru/dic.nsf/meyers/109567/Pornographie>; Zugriff: 07.01.2015.
- Meyers (1977) Meyers *Enzyklopädisches Lexikon*. Bde. 19. 6. Auflage. Mannheim u.a.: Lexikonverlag, 1977.
- Meyers (1999) Meyers *großes Taschenlexikon: in 25 Bänden*. Bde. 17. 7. Auflage. Mannheim u.a.: B.I.-Taschenbuchverlag, 1999.
- Monaco (2004) Monaco, James. *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*. 5. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004.
- Monaco (2007) Monaco, James. *The Dictionary of New Media: The New Digital World, Video, Audio, and Print*. USA: Harbor Electronic Publishing , 2007.

- Moreck (1926) Moreck, Curt. *Sittengeschichte des Kinos*. Dresden: Paul Aretz Verlag, 1926.
- Müller (1830) Müller Karl O. *Handbuch der Archäologie der Kunst*. Auflage 1 Breslau: Josef Max und Komp. 1830.
- Lange (2007) Lange, Sigrid. *Einführung in die Filmwissenschaft*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 2007.
- Lopez (1993) Lopez, Daniel. *Films by Genre: 775 categories, styles, trends and movements defined, with a filmography for each*. Jefferson, NC u.a.: McFarland, 1993.
- Oltmann (2008) Oltmann, Katrin. *Remake / Premake: Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse. 1930-1960*. Bielefeld: transcript, 2008.
- Philipps & Reay (2011) Phillips, Kim M. und Barry Reay. *Sex before Sexuality: A Premodern History*. Cambridge: Polity Press, 2011.
- Quaresima (2002) Quaresima, Leonardo. *Loving Texts Two at a Time: The Film Remake*. Cinémas: revues d'études cinématographique / Cinemas: Journal of Film Studies. Nr. 3, 2002.
- Quinn (2006) Quinn, Edward. *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*. USA: Infobase Publishing, 2006.
- Richter (2005) Richter, Dörte. *Pornographie oder Pornokratie? Frauenbilder in den Filmen von Catherine Breillat*. Berlin: Avinus, 2005.
- Rückert (2010) Rückert, Corinna. „Pornografie: Was ist das?“ quer-elles-net: Rezensionszeitschrift für Frauen- und Geschlechterforschung. 1, 11 (2010). <http://www.querelles-net.de/index.php/qn/article/view/830/832>; Zugriff: 07.01.2015.

- Schwarzer (1907) in Achenbach (2000)
- Seeßlen (1990)
- Ude (1918)
- Vogler (1998)
- Von Zglinicki (1956)
- Weis (2004)
- Williams (1995)
- Williams (2004)
- Williams (2008)
- Schwarzer, Johann. *Saturn-Films Wien*. Wien: 1907. S. 3. In: Achenbach, Michael, Paolo Caneppelle und Ernst Kieninger. *Projektionen der Sehnsucht: Saturn. Die erotischen Anfänge der österreichischen Kinematografie*. Wien: Filmarchiv Austria, 2000.
- Seeßlen, Georg. *Der pornografische Film. 2. Auflage*. Frankfurt/M., Berlin: Verlag Ullstein GmbH, 1990.
- Ude, Johann. *Für Volkssittlichkeit: Moralische Massenverseuchung durch Theater u. Kino*. Graz: Selbstverlag „Österreichs Völkerwacht“, 1918.
- Vogler, Christopher. *Die Odyssee des Drehbuchschreibers: Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos*. 2. Auflage. Frankfurt/Main: Zweitausendeins, 1998.
- Von Zglinicki, Friedrich. *Der Weg des Films: Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer*. Berlin: Rembrandt Verlag, 1956.
- Weis, Hans C. *Marketing*. Olfert, Klaus (Hg.). 13. Auflage. Ludwigshafen: Friedrich Kiehl Verlag GmbH, 2004
- Williams, Linda. *Hard Core: Macht, Lust und die Traditionen des pornografischen Films*. Basel und Frankfurt/M.: Stroemfeld, 1995.
- Williams, Linda. „Porn Studies: Proliferating Pornographies On/Scene: An Introduction“. Williams, Linda (Hg.). *Porn Studies*. Durham u. London: Duke University Press, 2004.
- Williams, Linda. *Screening Sex*. Durham u. London: Duke University Press, 2008.

Wolf (2008)

Wolf, Enrico. *Bewegte Körper – bewegte Bilder: Der pornografische Film: Genrediskussion, Geschichte, Narrativik*. Klaus Kanzog (Hg.). München: diskurs film, 2008.

Digital Playground: Top Guns.

[http://www.digitalplayground.com/movies/info/738
/top-guns/;](http://www.digitalplayground.com/movies/info/738/top-guns/)
Zugriff: 13.12.2014

Oscars Awards Database.

<http://www.oscars.org/oscars/awards-databases>;
Zugriff: 25.01.2015.

Pathé SA: Company History.

[http://www.fundinguniverse.com/company-
histories/Pathacute;-SA-Company-History.html](http://www.fundinguniverse.com/company-histories/Pathacute-SA-Company-History.html);
Zugriff: 06.08.2014.

7. Filmografie

A Free Ride. Regie: A Wise Guy. USA: Gay Paree Picture Co., 1915.

Fassung:

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AA_Free_Ride_\(1915\).ogv](http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AA_Free_Ride_(1915).ogv);

Zugriff: 17.04.2013

Baden verboten. Österreich: Saturn Film, 1906-1907.

Fassung: DVD. Filmarchiv Austria. 1' 13"

Baignade interdite. Frankreich: Pathé Frères, 1903.

Fassung: DVD. Filmarchiv Austria. 0' 55"

Behind the Green Door. Regie: Artie Mitchell, Jim Mitchell. USA: Cinema 7 Filmgroup, Jartech, 1973. Fassung: DVD. Uncut version. Laserline Productions 7: The Roughies of the 70's Collection. o.J. 93'

Deep Throat. Regie: Gerard Damiano. Drehbuch: Gerard Damiano. USA: Gerard Damiano Film Productions, 1972. Fassung: DVD. Arrow Productions. Collectors' Edition, 2005. 61'

Der Angler. Österreich: Saturn Film, 1906-1907.

Fassung: DVD. Filmarchiv Austria. 3' 16"

Der Traum des Bildhauers. Österreich: Saturn Film, 1906-1907.

Fassung: DVD. Filmarchiv Austria. 2' 44"

Der unsichtbare Dritte. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Ernest Lehman. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1959.

Fassung: DVD. 2009. 131'

Die galanten Spielkarten. Frankreich: Pathé Frères, o.J.

Fassung: DVD. Filmarchiv Austria. 2'

Eine aufregende Jagd. Österreich: Saturn Film, 1906-1907.
Fassung: DVD. Filmarchiv Austria. 4' 40"

Fâcheuse méprise. Frankreich: Pathé Frères, 1905.
Fassung: DVD. Filmarchiv Austria. 2' 16"

Hot Shots. The Mother of All Movies! USA: 20th Century Fox, 1991.
Fassung: DVD. 2003. 81'

Im Bade. Österreich: Saturn Film, 1908-1910.
Fassung: DVD. Filmarchiv Austria. 3' 49"

Le bain des dames de la cour. Frankreich: Pathé Frères, 1904.
Fassung: DVD. Filmarchiv Austria. 1'

Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl. Regie: Gore Verbinski. Drehbuch: Ted Elliott, Terry Rossio, Stuart Beattie, Jay Wolpert. USA: Walt Disney Pictures, Jerry Bruckheimer Films, 2003.
Fassung: DVD. 2004. 137'

Pirates. Regie: Joone. Drehbuch: Joone, Max Massimo. USA: Digital Playground, Adam & Eve, 2005.
Fassung: DVD. 2005. 129'

Private's Sex City: The Trilogy. Regie: Pierre Woodman. USA: Fraserside Holdings, Ltd., 2006.
Fassung: DVD. 2007. 181'

Romance XXX. Regie: Catherine Breillat. Drehbuch: Catherine Breillat. Frankreich: Flach Film, CB Films, arte France Cinéma, 1999.
Fassung: DVD. 2001. 95'

Sklavenraub. Österreich: Saturn Film, 1906-1907.
Fassung: DVD. Filmarchiv Austria. 4' 51"

Shortbus. Regie: John Cameron Mitchell. USA: THINKFilm, Fortissimo Films, Q Television, 2006.
Fassung: DVD. 2007. 97'

Sin City. Regie: Frank Miller, Robert Rodriguez, Quentin Tarantino (Gast). USA: Dimension Films, Troublemaker Studios, 2005.
Fassung: DVD. 2005. 119'

The Notorious Daughter of Fanny Hill/ The Head Mistress (Special Edition). Regie: Peter Perry Jr. Drehbuch: Jim Markham. USA: Something Weird Video, 1966.
Fassung: DVD. o.J. 74'

Top Gun: Sie fürchten weder Tod noch Teufel. Regie: Tony Scott. Drehbuch: Jim Cash, Jack Epps Jr. USA: Paramount, 1986.
Fassung: DVD. 2009. 105'

Top Guns: Get ready for the ride of your life. Regie: Robby D. USA: Digital Playground, 2011.
Fassung DVD. 2001. 152'

8. Bilderverzeichnis

Abbildung 1	Darstellung der Vulva, Höhle von Abri Castanet, vor 37.000 Jahren, Jungpaläolithikum http://m.pnas.org/content/109/22/8450/F4.large.jpg (Bildausschnitt)	36
Abbildung 2	„Papyrus 55001“, ca. 1150 v. Chr. Pornografische Darstellung in der altägyptischen Kultur http://www.oocities.org/zoser8/turin.html	37
Abbildung 3	Wandmalerei über den Türen eines Bordells in Pompeji, 1. Jahrhundert v. Chr. Johns (2007), S. 16.	39
Abbildung 4	Mauer in Pompeji, Phallussymbol um Gefahr fernzuhalten, 1. Jahrhundert v. Chr. Johns (2007) S. 63.	39
Abbildung 5	Terrakottafigur mit großem Phallus, vermutlich eine Lampe, 1. Jahrhundert v. Chr. Johns (2007), S. 51.	40
Abbildung 6	Griechische Vase, vermutlich im Kontext eines Fruchtbarkeitsfestes, 1. Jahrhundert v. Chr. Johns (2007), S. 49.....	40
Abbildung 7	Leda und der Schwan, römisches Marmorrelief, o.J. Johns (2007), S. 96 f.....	41
Abbildung 8	Kopulation mit einem Tier Johns (2007), S. 112 ff.	41
Abbildung 9	„Der lüsterne Mönch“ von Frans von Bocholt, um 1460 http://www.payer.de/religionskritik/karikaturen22.htm. ; Zugriff: 21.07.2014.....	42
Abbildung 10	Miserikordie in der St. Mary's Church in Yorkshire, 14. Jahrhundert http://www.misericords.co.uk/swine.html ; Zugriff: 07.01.15.....	43
Abbildung 11	Pornografische Fotografie im 19. Jahrhundert Faulstich (1994), S. 84.....	46
Abbildung 12	Logo Saturn-Film, 1907 Achenbach et. al. (2000) S. 89.	68

Abbildung 13 Logo Saturn-Film, 1907 Achenbach et. al. (2000) S. 89.....	68
Abbildung 14 Logo Saturn-Film, 1908 Achenbach et. al. (2000) S. 89.....	68
Abbildung 15 Werbung für Herrenabend-Films Achenbach et. al. (2009) S. 15.....	69
Abbildung 16 Vergleich der Spieldauer <i>Pirates of the Caribbean</i> (2003) und <i>Pirates</i> (2005) Eigene Darstellung	106
Abbildung 17 Anteil Narration und Darstellung sexuellen Handelns in <i>Pirates</i> (2003) Eigene Darstellung	107
Abbildung 18 <i>Pirates of the Caribbean</i> (2003).....	111
Abbildung 19 <i>Pirates</i> (2005)	111
Abbildung 20 <i>Top Gun</i> (1986).....	122
Abbildung 21 <i>Top Guns</i> (2011).....	122
Abbildung 22 Vergleich der Spieldauer <i>Top Gun</i> (1986) und <i>Top Guns</i> (2011) Eigene Darstellung	124
Abbildung 23 Anteil Narration und Darstellung sexuellen Handelns, <i>Top Guns</i> (2011) Eigene Darstellung.....	125
Abbildung 24 Vergleich der Spieldauer <i>Sin City</i> (2005) und <i>Sex City</i> (2006) Eigene Darstellung.....	144
Abbildung 25 Anteil Narration und Darstellung sexuellen Handelns, <i>Sin City</i> (2005) Eigene Darstellung	145
Abbildung 26 <i>Sin City</i> (2005)	146
Abbildung 27 <i>Sex City</i> (2006)	146
Abbildung 28 Vergleich von Spiellängen und Anteilen sexueller Handlungen Eigene Darstellung.....	157

ANHANG

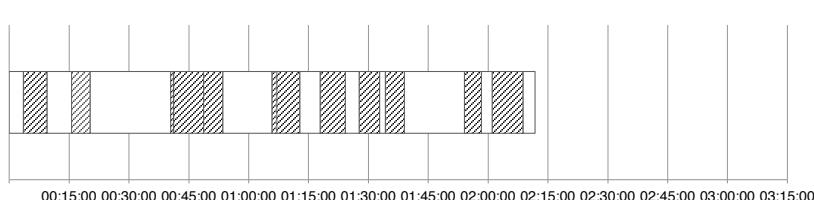
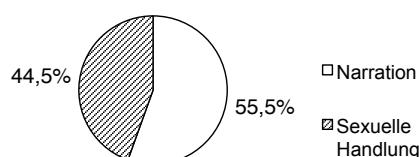
Pirates

Start	Ende	Dauer	Typ	Beteiligte	cum shot
00:00:00	00:03:35	00:03:35	Narration		
00:03:35	00:09:32	00:05:57	Sexuelle Handlung	FM	cum shot (Unterleib)
00:09:32	00:15:03	00:05:31	Narration		
00:15:03	00:15:35	00:00:32	Narration		
00:15:35	00:20:16	00:04:41	Sexuelle Handlung	FM	cum shot (Mund)
00:20:16	00:23:59	00:03:43	Narration		
00:23:59	00:24:40	00:00:41	Narration		
00:24:40	00:26:43	00:02:03	Narration		
00:26:43	00:27:53	00:01:10	Narration		
00:27:53	00:29:27	00:01:34	Narration		
00:29:27	00:29:51	00:00:24	Narration		
00:29:51	00:30:54	00:01:03	Narration		
00:30:54	00:32:40	00:01:46	Narration		
00:32:40	00:35:04	00:02:24	Narration		
00:35:04	00:37:37	00:02:33	Narration		
00:37:37	00:39:04	00:01:27	Narration		
00:39:04	00:40:29	00:01:25	Narration		
00:40:29	00:41:13	00:00:44	Sexuelle Handlung	FFM	
00:41:13	00:48:44	00:07:31	Sexuelle Handlung	FFM	cum shot (Gesichter)
00:48:44	00:53:30	00:04:46	Sexuelle Handlung	FM	cum shot (Bauch)
00:53:30	00:55:22	00:01:52	Narration		
00:55:22	00:57:48	00:02:26	Narration		
00:57:48	00:59:20	00:01:32	Narration		
00:59:20	00:59:51	00:00:31	Narration		
00:59:51	01:01:40	00:01:49	Narration		
01:01:40	01:03:17	00:01:37	Narration		
01:03:17	01:05:54	00:02:37	Narration		
01:05:54	01:07:01	00:01:07	Sexuelle Handlung	FF	
01:07:01	01:12:49	00:05:48	Sexuelle Handlung	FF	
01:12:49	01:14:13	00:01:24	Narration		
01:12:49	01:14:53	00:02:04	Narration		
01:14:13	01:15:16	00:01:03	Narration		
01:15:16	01:15:53	00:00:37	Narration		
01:15:53	01:22:08	00:06:15	Sexuelle Handlung	FM	cum shot (Mund)
01:22:08	01:22:48	00:00:40	Narration		
01:22:48	01:23:09	00:00:21	Narration		
01:23:09	01:23:49	00:00:40	Narration		
01:23:49	01:24:02	00:00:13	Narration		
01:24:02	01:25:38	00:01:36	Narration		
01:25:38	01:30:45	00:05:07	Sexuelle Handlung	FM	cum shot (Mund)
01:30:45	01:32:13	00:01:28	Narration		
01:32:13	01:36:56	00:04:43	Sexuelle Handlung	FF	
01:36:56	01:38:24	00:01:28	Narration		
01:38:24	01:38:55	00:00:31	Narration		
01:38:55	01:39:09	00:00:14	Narration		
01:39:09	01:40:01	00:00:52	Narration		
01:40:01	01:41:06	00:01:05	Narration		
01:41:06	01:46:16	00:05:10	Narration		
01:46:16	01:46:54	00:00:38	Narration		
01:46:54	01:47:20	00:00:26	Narration		
01:47:20	01:50:50	00:03:30	Narration		
01:50:50	01:52:01	00:01:11	Narration		
01:52:01	01:56:18	00:04:17	Sexuelle Handlung	FM	
01:56:18	01:57:01	00:00:43	Narration		
01:57:01	01:59:01	00:02:00	Narration		
01:59:01	02:06:42	00:07:41	Sexuelle Handlung	FF	
02:06:42	02:07:10	00:00:28	Narration		
02:07:10	02:09:40	00:02:30	Narration		

Summe Narration 01:13:07
 Anteil Narration 55,5%

Summe Sexuelle Handlung 00:58:37
 Anteil Sexuelle Handlung 44,5%

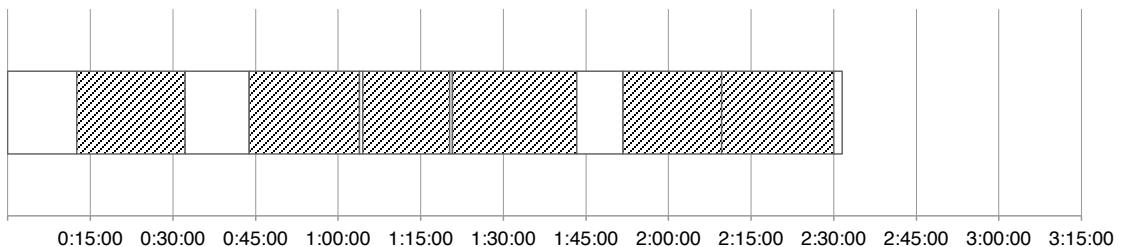
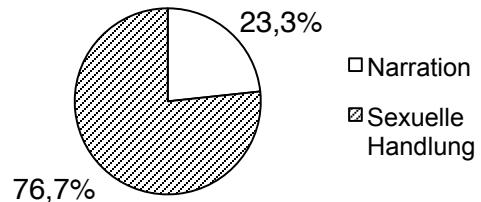
Summe Gesamt 2:11:44
 100,0%



Top Guns

Start	Ende	Dauer	Typ	Beteiligte	cum shot
00:00:00	00:00:21	00:00:21	Narration		
00:00:21	00:04:48	00:04:27	Narration		
00:04:48	00:05:46	00:00:58	Narration		
00:05:46	00:07:38	00:01:52	Narration		
00:07:38	00:09:12	00:01:34	Narration		
00:09:12	00:09:34	00:00:22	Narration		
00:09:34	00:12:34	00:03:00	Narration		
00:12:34	00:32:12	00:19:38	Sexuelle Handlung	FM	cum shot (Gesicht)
00:32:12	00:32:56	00:00:44	Narration		
00:32:56	00:33:26	00:00:30	Narration		
00:33:26	00:34:18	00:00:52	Narration		
00:34:18	00:35:05	00:00:47	Narration		
00:35:05	00:36:39	00:01:34	Narration		
00:36:39	00:40:00	00:03:21	Narration		
00:40:00	00:41:28	00:01:28	Narration		
00:41:28	00:42:49	00:01:21	Narration		
00:42:49	00:43:53	00:01:04	Narration		
00:43:53	01:03:51	00:19:58	Sexuelle Handlung	FM	cum shot (Gesicht)
01:03:51	01:04:28	00:00:37	Narration		
01:04:28	01:20:13	00:15:45	Sexuelle Handlung	FM	cum shot (auf Körper der Partnerin)
01:20:13	01:20:48	00:00:35	Narration		
01:20:48	01:43:22	00:22:34	Sexuelle Handlung	FM	cum shot (Gesicht)
01:43:22	01:43:53	00:00:31	Narration		
01:43:53	01:45:05	00:01:12	Narration		
01:45:05	01:47:01	00:01:56	Narration		
01:47:01	01:51:43	00:04:42	Narration		
01:51:43	02:09:41	00:17:58	Sexuelle Handlung	FFFFFM	cum shot (Gesicht und Mund einer Frau, Sperma wird durch Küssen an alle Frauen weitergegeben)
02:09:41	02:30:01	00:20:20	Sexuelle Handlung	FM	cum shot (Gesicht)
02:30:01	02:30:55	00:00:54	Narration		
02:30:55	02:31:32	00:00:37	Narration		

Summe Narration	00:35:19
Anteil Narration	23,3%
Summe Sexuelle Handlung	01:56:13
Anteil Sexuelle Handlung	76,7%
Summe Gesamt	2:31:32
	100,0%



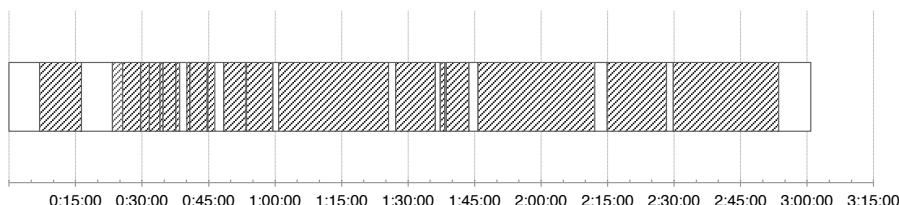
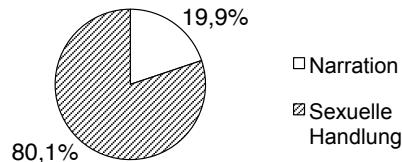
Sex City

Start	Ende	Dauer	Typ	Beteiligte	cum shot
00:00:00	00:03:30	00:03:30	Narration		
00:03:30	00:04:45	00:01:15	Narration		
00:04:45	00:06:54	00:02:09	Narration		
00:06:54	00:16:20	00:09:26	Sexuelle Handlung	FM	cum shot (Gesicht)/ Frau blickt in Kamera
00:16:20	00:19:44	00:03:24	Narration		
00:19:44	00:20:32	00:00:48	Narration		
00:20:32	00:20:52	00:00:20	Narration		
00:20:52	00:21:58	00:01:06	Narration		
00:21:58	00:22:34	00:00:36	Narration		
00:22:34	00:23:20	00:00:46	Narration		
00:23:20	00:25:39	00:02:19	Sexuelle Handlung	FM	
00:25:39	00:29:43	00:04:04	Sexuelle Handlung	FM	
00:29:43	00:31:42	00:01:59	Sexuelle Handlung	FM	
00:31:42	00:34:03	00:02:21	Sexuelle Handlung	FM	
00:34:03	00:34:43	00:00:40	Sexuelle Handlung	FM	
00:34:43	00:37:37	00:02:54	Sexuelle Handlung	FM	
00:37:37	00:38:29	00:00:52	Sexuelle Handlung	FM	
00:38:29	00:40:06	00:01:37	Narration		
00:40:06	00:40:48	00:00:42	Sexuelle Handlung	FM	
00:40:48	00:44:40	00:03:52	Sexuelle Handlung	FF (M)	cum shot (Gesicht)/ Frau blickt in Kamera
00:44:40	00:44:54	00:00:14	Narration		
00:44:54	00:46:26	00:01:32	Sexuelle Handlung	FM	cum shot (Gesicht)/ Frau blickt in Kamera
00:46:26	00:47:37	00:01:11	Narration		
00:47:37	00:48:27	00:00:50	Narration		
00:48:27	00:53:29	00:05:02	Sexuelle Handlung	FM	
00:53:29	00:53:34	00:00:05	Narration		
00:53:34	00:59:30	00:05:56	Sexuelle Handlung	FM	cum shot (Gesicht)/ Frau blickt in Kamera
00:59:30	01:00:50	00:01:20	Narration		
01:00:50	01:25:33	00:24:43	Sexuelle Handlung	FFM	cum shot (2 Gesichter)
01:25:33	01:25:49	00:00:16	Narration		
01:25:49	01:26:08	00:00:19	Narration		
01:26:08	01:27:11	00:01:03	Narration		
01:27:11	01:36:07	00:08:56	Sexuelle Handlung	FFF	
01:36:07	01:37:14	00:01:07	Narration		
01:37:14	01:38:19	00:01:05	Sexuelle Handlung	FFF	
01:38:19	01:38:38	00:00:19	Narration		
01:38:38	01:43:45	00:05:07	Sexuelle Handlung	FM	
01:43:45	01:45:45	00:02:00	Narration		
01:45:45	02:12:07	00:26:22	Sexuelle Handlung	2x FM, FF 2x cum shot (Gesichter)	
02:12:07	02:13:40	00:01:33	Narration		
02:13:40	02:14:25	00:00:45	Narration		
02:14:25	02:14:56	00:00:31	Narration		
02:14:56	02:28:16	00:13:20	Sexuelle Handlung	FM	Subjektive Kamera bei Oralverkehr: Frau blickt direkt in Kamera
02:28:16	02:29:51	00:01:35	Narration		
02:29:51	02:53:33	00:23:42	Sexuelle Handlung	FMM (F)	2x cum shot (Gesicht)/ Frauen blicken in Kamera
02:53:33	02:55:33	00:02:00	Narration		
02:55:33	02:56:08	00:00:35	Narration		
02:56:08	02:56:20	00:00:12	Narration		
02:56:08	03:00:36	00:04:28	Narration		

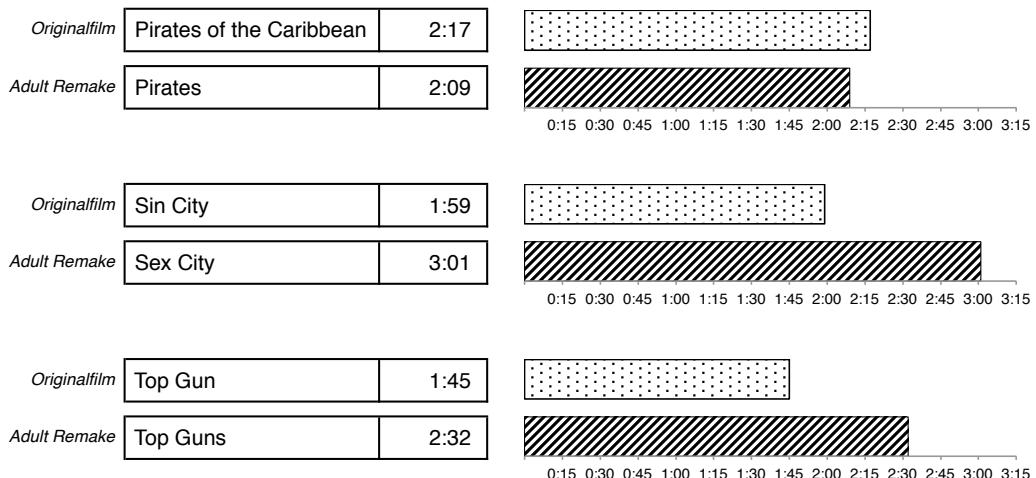
Summe Narration **00:35:54**
 Anteil Narration 19,9%

Summe Sexuelle Handlung **02:24:54**
 Anteil Sexuelle Handlung 80,1%

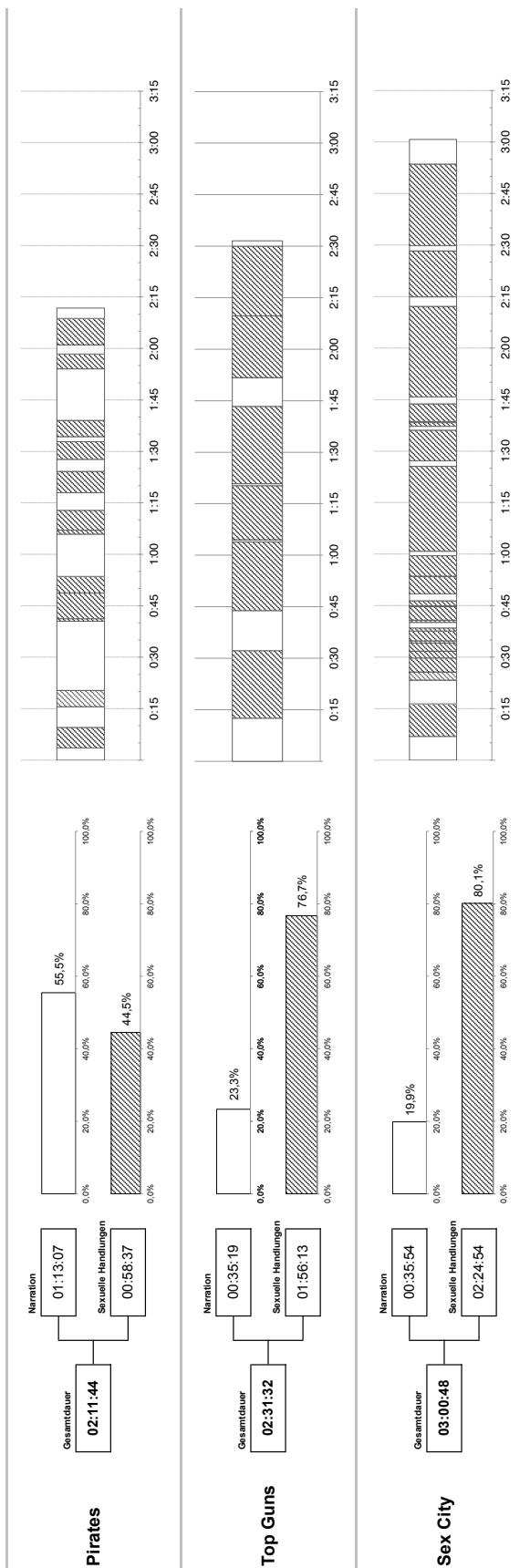
Summe Gesamt **3:00:48**
 100,0%



Vergleich der Spiellängen von Adult Remake und Original



Vergleich der Spielzeit von sexueller Handlung und Narration



Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit befasst sich mit der Erscheinungsform des Adult Remakes als pornografische Neuverfilmung einer erfolgreichen Blockbuster-Produktion. Ausgehend von einer etymologischen Begriffsdeutung und dem Diskurs der Definitionsproblematik wird auf die Geschichte und Rezeption von Pornografie im Allgemeinen eingegangen. Die Erfindung des Mediums Film ermöglicht auch dem pornografischen Genre neue Darstellungsmethoden und Erzählstrukturen. Somit wird im Speziellen die Historie des pornografischen Spielfilms und seine Entstehung parallel zur Entwicklung des nicht-pornografischen Erzählkinos beleuchtet. Anhand des Beispiels der Firma Saturn-Film wird der Bogen von Adult Remakes im frühen Kino zu jenen Produktionen, die auf heutigen erfolgreichen Mainstream-Filmen basieren, gespannt. Die Analyse der Beispiele zeigt, dass die Neuverfilmungen durch den Einsatz genretypischer Stilmittel und referenzierender Elemente auf den Wiedererkennungswert ihrer gattungsspezifischen Vorlagen setzen.

Curriculum Vitae

Bettina Schabschneider

2002 Matura am Realgymnasium Tulln

2003 Kunstschule Wien

2003 Universität Wien
Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften

2006 bis 2007 Auslandsaufenthalt Erasmus
Freie Universität Berlin

2008 bis 2012 Forschungspraktikum im Filmarchiv Austria

Studienschwerpunkte:

Licht- und Bühnentechnik, Stimmiges Sprechen, Pornografie und Postpornografie