Springer Reference

Marcus Stiglegger *Hrsg.*

Handbuch Filmgenre

Geschichte – Ästhetik – Theorie

Springer VS

Inhaltsverzeichnis

Teil I Einleitung **1**

Genrediskurs 3
Marcus Stiglegger

Am Anfang war das Chaos 17
Klaus Kreimeier

Teil II Definition & Begriffsgeschichte **37**

Gattungen und Genre 39
Florian Mundhenke

Formen und Funktionen von Genrebenennungen 53
Katja Hettich

Marginale Genres und Grenzphänomene 71
Nils Bothmann

Teil III Film-Genre-Theorie **87**

Genredramaturgie 89
Lars R. Krautschick

Filmgenres und Populärkultur 111
Rainer Winter

Genre und Performativität 129
Martin Urschel

Genre- und Autorentheorie 155
Ivo Ritzer

Genre und Gender 171
Irina Gradinari

Filmgenres und Zielgruppen 199
Dirk Blothner

Genres in der postkolonialen Theorie/Postkoloniale Genrekritik 215
Peter W. Schulze

Hybride Genres 231
Florian Mundhenke

Genre-Spiele zwischen Leinwand und Video Games 249
Andreas Rauscher

Genrespezifika der Filmmusik 271
Peter Moormann

Transtextuelle Beziehungen zwischen Genrefilmen 285
Sofia Glasl

Teil IV Historische & lokale Perspektiven **299**

Genregeschichte im Hollywoodkino 301
Anja Peltzer

Genres in Ostasien (Japan, Südkorea, Hongkong/China) 321
Stefan Borsos

Genres im indischen Film 355
Ulrike Mothes

Genres in Lateinamerika 369
Peter W. Schulze

Genres in Afrika 397
Olaf Mürer und Mareike Sera

Genres in Russland 411
Irina Gradinari

Genres im deutschen Nachkriegskino (1945–1970) 433
Kai Naumann

Teil V Filmgenres in Einzelstudien. Motive, Standardsituationen und Transformationen **449**

Der Western 451
Thomas Klein

Der Kriminalfilm: Polizei/Detektiv 467
Hendrik Buhl

Der Gangsterfilm 485
Boris Klemkow

Thriller 497
Wieland Schwanebeck

Science-Fiction 515
Lars Schmeink und Simon Spiegel

Der Fantasyfilm 527
Vera Cuntz-Leng

Der Horrorfilm 539
Peter Podrez

Die Komödie 557
Simon Born

Das Melodram 591
Hermann Kappelhoff und Jan-Hendrik Bakels

Das Musical 609
Cornelia Tröger

Der Musikfilm 621
Laura Niebling

Der Abenteuerfilm 635
Hans Jürgen Wulff, Lioba Schlösser und Marcus Stiglegger

Der Kriegsfilm 653
Marcus Stiglegger

Erotischer und Pornographischer Film 671
Marcus S. Kleiner, Sarah Reininghaus und Marcus Stiglegger

Kleiner, Marcus S. / Reininghaus, Sarah / Stiglegger, Marcus: „Erotischer und Pornographischer Film". In: Stiglegger, Marcus (Hg.): Handbuch Filmgenre. Geschichte - Ästhetik - Theorie. Springer VS: Wiesbaden 2020, S. 671-690.

Erotischer und Pornographischer Film

Marcus S. Kleiner, Sarah Reininghaus und Marcus Stiglegger

Inhalt

1 Der erotische Film: Definition und Diskurs (Sarah Reininghaus) 672
2 Geschichte des erotischen Films 677
3 Der pornografische Film: Definition und Diskurs (Marcus S. Kleiner/Marcus Stiglegger) 681
4 Geschichte des pornografischen Films 683
5 Zur Rezeption und Diskussion von Sexualität im Film 685
Literatur 689

Zusammenfassung

Der Versuch einer typologischen Unterscheidung von erotischem Film und Pornografie gestaltet sich als ein schwieriges Unterfangen, behandeln doch beide die menschliche Sexualität. Seit den Anfängen des Kinos unternimmt der Erotikfilm stetig Versuche, seine Darstellungsmöglichkeiten zu variieren, zu ändern und zu erweitern, so dass innerhalb des Genres zahlreiche Ausprägungen, Subgenres und Hybride entstehen konnten. Zudem stellt die Erotik – als Bestandteil der Sozialgeschichte – einen gesellschaftspolitischen Bereich dar, dessen künstlerische Ausgestaltung im Film nicht zuletzt den jeweiligen Moral- und Zensurbestimmungen und damit den Bedingungen des Marktes einer Epoche unterliegt.

M. S. Kleiner (✉)
SRH Hochschule der populären Künste (hdpk), Berlin, Deutschland
E-Mail: m.kleiner@srh-hdpk.de

S. Reininghaus
Fakultät Kulturwissenschaften, TU Dortmund, Dortmund, Deutschland
E-Mail: sarah.reininghaus@tu-dortmund.de

M. Stiglegger
Berlin Film Institut, DEKRA Hochschule für Medien, Berlin, Deutschland
E-Mail: Marcus.Stiglegger@t-online.de

© Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, ein Teil von Springer Nature 2020

M. Stiglegger (Hrsg.), *Handbuch Filmgenre*,
https://doi.org/10.1007/978-3-658-09017-3_35

Mit den späten 1960er-Jahren etablierte sich der Pornofilm und verzeichnet bis heute einen internationalen Erfolg, wobei sich die Rezeption von der Leinwand auf die Heimmedien (v. a. das Internet) verlagert hat. Gesellschaftlich ist der tabubrechende Pornofilm stark diskutiert. Er wurde und wird von einigen gesellschaftlichen Interessegruppen aktiv bekämpft und als ‚Sexualisierung von Gewalt' diffamiert. Umgekehrt spielte die alternative Pornoproduktion bei der Etablierung queerer Lebensentwürfe eine bedeutende Rolle

Schlüsselwörter

Erotik · Sexfilm · Pornofilm · Pornografie · Sexualität · Erotik · Körpertheorie · Exploitation · Feminismus · Gewalt

1 Der erotische Film: Definition und Diskurs (Sarah Reininghaus)

Ihrer Definition nach umfasst Erotik die Gesamtheit der Erscheinungsformen der den körperlichen und den geistig-seelischen Bereich umfassenden Liebe und damit eine über die körperliche Sexualität hinausreichende Sinnlichkeit. Ebenfalls kann die Ars amatoria der Erotik zugerechnet werden, im Sinne einer ganzheitlichen Liebeskunst, sodass der erotische Film nicht zwangsweise mit einer Aneinanderreihung von Nackt- und Sexszenen gleichzusetzen ist, diese aber selbstverständlich beinhalten kann. Oftmals geht es vielmehr um das Erschaffen einer erotischen Atmosphäre. Dementsprechend kann es sich beim erotischen Film nicht um ein Genre mit festen Regeln handeln, wie beispielsweise der Western eines darstellt. Indem es sich unterschiedlicher Erzählformen (Drama, Komödie, Thriller u. a.) bedienen kann, und dazu Motive sowie Standardsituationen anderer Genres nutzt, die dann auf erotische Elemente hinauslaufen, oder um diese ergänzt und aus diesen auch dramaturgische Spannung zieht, ist das Genre extrem facettenreich und vielfältig gestaltbar. Generell kann unterschieden werden zwischen Filmen, die die Erotik in den Fokus stellen und nur eine rudimentäre Rahmenhandlung anbieten, und jenen, deren andere Genrezugehörigkeit eindeutig erkennbar ist. Dennoch sollte die Erotik eine zentrale Rolle für die Konstitution des Sujets oder Themas einnehmen, um eindeutig von einem erotischen Film sprechen zu können. Der Erotikfilm ist in höchstem Maße potenziell hybrid, so weist z. B. die Literaturadaption *Cruel Intentions* (*Eiskalte Engel* USA 1999, Roger Kumble) sowohl Merkmale des Dramas, der Soap Opera als auch des Slapstick auf. Erotic Comedy, Erotic Adventure, Erotic Prison Thriller u. ä. sind dabei als nur einige Ausformungen zu nennen (Andrews 2006; Hahn 1993; Lenne 1983; Seeßlen und Weil 1978). Damit verbunden stellt sich die Ausgestaltung der erotischen Filme höchst divers dar, denn von erotischen Grundstimmungen und bloßer Sinnlichkeit über (partielle) Nacktheit und die Inszenierung von Geschlechtsverkehr oder gerade dessen Verweigerung bis hin zur Darstellung sexueller Devianz und (vermeintlicher) Perversionen widmet sich das Genre sowohl gesellschaftlich akzeptierten wie auch tabuisierten Themen. Die

Umsetzung erstreckt sich ebenfalls in einem weiten Feld von Möglichkeiten und reicht von offener Zurschaustellung bis hin zur Verwendung tiefgründiger Symboliken. Zahlreiche Filme des Genres beruhen zudem auf literarischen Vorlagen.

Der Versuch einer typologischen Unterscheidung von erotischem Film und Pornografie gestaltet sich als ein schwieriges Unterfangen, behandeln doch beide die menschliche Sexualität (Phelix und Thissen 1983). Seit den Anfängen des Kinos unternimmt der Erotikfilm stetig Versuche, seine Darstellungsmöglichkeiten zu variieren, zu ändern und zu erweitern, sodass innerhalb des Genres zahlreiche Ausprägungen, Subgenres und Hybride entstehen konnten. Zudem stellt die Erotik – als Bestandteil der Sozialgeschichte – einen gesellschaftspolitischen Bereich dar, dessen künstlerische Ausgestaltung im Film nicht zuletzt den jeweiligen Moral- und Zensurbestimmungen und damit den Bedingungen des Marktes einer Epoche unterliegt. Insofern geben die Filme auch immer Auskunft über die gesellschaftlichen Gelüste, Erregungen, Verbote und Ängste ihrer Entstehungszeit, variieren aber demnach auch im Grad ihrer Explizitheit, was die Unterscheidung insbesondere der Werke der letzten Jahre nicht vereinfacht (Forshaw 2015).

Prinzipiell gilt, dass der pornografische Film Geschlechtsmerkmale und sexuelle Handlungen explizit in Szene setzt, indem er diese direkt abbildet. Der gezeigte Verkehr zwischen den Schauspielern ist zudem nicht simuliert. Narrativ muss die sexuelle Handlung hierbei mehr oder weniger schnell in den Mittelpunkt gerückt werden. Zu den der Pornografie zugehörigen Abbildungen zählen z. B. erigierte Penisse und Penetrationen, welche im erotischen Film traditionellerweise keinen Platz finden. Insofern stellt der pornografische Film schon immer einen eigenen Markt dar (Stiglegger 2002a, S. 456).

Der erotische Film hingegen soll primär ästhetische Reize auslösen, dabei wird die sexuelle Handlung häufig nur umkreist oder angedeutet, außerdem ist der gezeigte Sexualakt lediglich ein gespielter und man macht sich die Zeitraffung zunutze. Ist der Erotikfilm weitestgehend salonfähig oder toleriert und kann deshalb in Kinos gezeigt werden, gilt dies nicht für den Porno, der in erster Linie und insbesondere seit dem Sexkino-Sterben der 1980er-Jahre, eingeleitet durch das Aufkommen der Heimmedien und schließlich des Internets, im Privathaushalt geschaut wird (Stiglegger 2002b, S. 552).

Einer anderen Definition zufolge zählen die sogenannten Softcore-Filme/erotischen Filme dennoch zur Pornografie, da sie der Intention nach ebenfalls für sexuelle Erregung des Betrachters sorgen sollen. Dieser Einordnung widerspricht wiederum eine Begriffsbestimmung, derzufolge Pornografie nicht Teil des Mainstream sei, erotische Softcore-Filme aber aufgrund ihrer Jugendfreigaben dies zumindest potenziell immer seien.

Notwendig ist zudem eine Abgrenzung des erotischen Films vom Sexfilm: Weist der erotische Film in aller Regel eine tieferreichende Handlung als der Sexfilm auf, so ist der Sexfilm wesentlich direkter und zeigt seiner Intention nach Sexualität. In den 1970er-Jahren entstanden ist er auch ästhetisch vielmals anspruchsloser (*Schulmädchen-Report: Was Eltern nicht für möglich halten* (Deutschland 1970, Ernst Hofbauer). Gemeinsam ist den beiden jedoch, dass sie wie der Softporno von der Hardcore-Pornografie angegrenzt werden können.

Nicht unüblich ist das Verfahren, von einem Film eine Softcore- und eine Hardcore-Version zu drehen, um diesen dann doppelt vermarkten zu können. Entsprechend finden unterschiedlich platzierte Kameras Verwendung, die als *hot*- und *cold*-Kameras bezeichnet, die expliziten beziehungsweise die weniger eindeutigen Bilder einfangen. Tendenziell rücken die Darstellungen in Softcore-Produktionen seit den 1990er-Jahren immer näher an die Präsentationsweisen des Hardcore heran, sodass zu konstatieren ist, dass zumindest Teile des Aktes (insbesondere der Oralverkehr) auch hier real vollzogen werden. Als weiterhin gültiges Merkmal kann aber das Bildverbot von Genitalien in Close-Ups, von Erektionen oder Penetrationen betrachtet werden. Während die Sexfilm-Branche seit den 1990er-Jahren und dem Erstarken der Pornografie recht klein geworden ist, lebt der erotische Film heute in erster Linie als Hybrid fort, so vor allem als Erotikdrama, Erotikthriller oder erotische Komödie (Williams 2005).

Auf die Tatsache Bezug nehmend, dass etliche Bereiche der Sexualität aus dem öffentlichen Diskurs ausgelagert sind, sind die sexuelle Erfahrung des Zuschauers und die in vielen Filmen dargestellte oftmals kaum miteinander in Deckung zu bringen. Die Unterhaltung durch derartige Filme kann in diesem Sinn unterdrückend oder aber auch kathartisch wirken, denn in der filmischen Fiktion lassen sich Wünsche und Fantasien in einem geschützten Raum genießen, die sich in der Realität nicht oder nur schwierig realisieren lassen und derer man sich in einem gewissen Grade schämen würde. Zugleich aber kann der erotische Film dem Wunsch nach Tabuüberwindung oder Transgression Ausdruck verleihen, sei es nur in deren Darstellungsakt oder aber auch in dem Verlangen danach, dies real ausleben zu wollen.

Wird der Zuschauer – stärker noch als beim Rezipieren von Filmen allgemein – vom erotischen Film in die Rolle des Voyeurs gedrängt, so muss er zumindest für die Dauer des Films diese Rolle annehmen, da dieser Umstand grundlegend für das Seherlebnis des Genres ist (Williams 1989, 1991). Die Nicht-Akzeptanz dieses Zustands bzw. eine zu große Distanz zum Leinwandgeschehen, z. B. verursacht durch sich einstellende Fremdscham, überzogene Darstellung oder unfreiwillige Komik, stellt einen der wichtigsten Gründe für das Scheitern erotischer Filme dar.

Während nur einige Ausprägungen erotischen Films ihre Rezipienten tatsächlich sexuell stimulieren möchten (auf diese Funktion von Film spielt in selbstreflexiver Weise *Matador* (Spanien 1986, Pedro Almodóvar) an, indem ein zu einem Video masturbierender Zuschauer gezeigt wird, der wiederum auf den Zuschauer von *Matador* verweist), kann für die Mehrheit zumindest festgestellt werden, dass zumindest ein erotischer Response beim Zuschauer ausgelöst werden soll, denn das Etikett „erotisch" stellt nicht nur die Zusammenfassung des Inhalts dar, sondern stellt auch das Versprechen eines erotischen Gefühls beim Anschauen in Aussicht (was sich insbesondere bei Filmen Lars von Triers als schwierig erweist, dessen Filme *Antichrist* (Dänemark u. a. 2009 Lars von Trier) und *Nymph()maniac* (Dänemark u. a. 2013 Lars von Trier) oftmals irritierenderweise als erotic dramas etikettiert wurden, jedoch keine erotische Stimmung transportieren) (Seeßlen 2014).

Typische, sich auch innerhalb eines Films oftmals wiederholende Elemente erotischen Films sind (Nah-)Aufnahmen der Körperteile Busen und Beine (der

weiblichen Darstellerinnen), des Pos, des Bauchs, des Mundes sowie der Augen (sowohl bei Männern als auch bei Frauen). Als den Sexualakt vorbereitende Szenarien dienen der Striptease, Dusch- oder Badeszenen und Voyeurismus, seltener weibliche Masturbation oder sexuelle Handlungen zwischen Frauen, denen zumeist und schlussendlich ein Mann beiwohnen darf. Dementsprechend wird der angedeutete Sexualakt dann auch überwiegend dargestellt als eingebettet in die romantische, heterosexuelle Liebe zwischen Mann und Frau und beschränkt sich zumeist auf Vaginalverkehr, wohingegen Oralsex lediglich im Vorspiel zu finden ist.

Zahlreiche Filme präsentieren auch BDSM-Elemente, jedoch beinahe immer in stark verkürzenden und vereinfachenden, bisweilen auch psychopathologisierenden Darstellungsweisen und stets in Andeutungen, sodass die Mainstream-Tauglichkeit des Films nicht gefährdet wird, zumal das Zusammenspiel von Sexualität und Gewalt auch einer verschärften Zensur unterliegt. Als paradigmatisch hierfür sind *9½ Weeks* (9½ Wochen, USA 1986 Adrian Lyne) sowie *Fifty Shades of Grey* (*Fifty Shades of Grey – Geheimes Verlangen* USA 2015 Sam Taylor-Johnson) zu erachten. *9½ Weeks* etwa erreichte seine damalige Akzeptanz dadurch, dass der Großteil seiner Sexszenen nicht BDSM-Inhalte zeigt, sondern der Bestandteil von Dominanz und Submission in der porträtierten Beziehung sich vielmehr in anderen Momenten porträtiert. Der dargestellte Sex blieb somit für ein breites Publikum konsumierbar, erschöpfte seine Extravaganz sich auf die Nutzung von Eiswürfeln, Augenbinden, Voyeurismus sowie Befehlen und sparte hingegen Bilder strapazierter und verletzter Körper aus. Schließlich, so Lehre des Films, handelte es sich bei dieser Art eines Verhältnisses um ein Abenteuer von 9½ Wochen Dauer, welches als nicht alltagstauglich befunden und deshalb beendet wird und ähnelt damit der *Fifty Shades of Grey*-Reihe insofern als eine Normalisierung des anfänglich ‚Anderen' angestrebt wird. Zu den wenigen Ausnahmen tieferreichender Darstellungen sind der viele grafische Darstellungen aussparende und dabei leicht sentimentale *Histoire d'O* (*Geschichte der O* Frankreich 1975, Just Jaeckin; Abb. 1) sowie der pornografische *The Image* (USA/Frankreich 1976 Radley Metzger) zu zählen.

Zudem gibt es neben den Filmen, die von Sex innerhalb der romantischen Liebe oder der obsessiven, alles verzehrenden und gefährdenden *Amour fou* (*Ultimo tango*

Abb. 1 *L'historie d'O* (Film Confect, DVD Screenshot)

a Parigi (*Der letzte Tango in Paris* Italien/Frankreich 1972, Bernardo Bertolucci)) handeln, auch solche, die Sex als Thema behandeln (*Shame* (Vereinigtes Königreich 2011, Steve McQueen)) oder vorgeben, Einblick in das finanzielle Geschäft mit dem Sex gewähren zu wollen (*American Gigolo* (*Ein Mann für gewisse Stunden* USA 1980, Paul Schrader) *oder Showgirls* (USA 1995, Paul Verhoeven)).

Geschlechtsverkehr wird im Mainstream-Erotikfilm als ästhetisierender Hochglanz-Akt inszeniert (z. B. in *Basic Instinct* (USA/Frankreich 1992, Paul Verhoeven)), wesentlich seltener sind nüchtern-abgeklärte Blickweisen wie z. B. *Intimacy* (Frankreich u. a. 2001, Patrice Chéreau) sie ermöglicht. Die für den Erotikfilm übliche Kameraführung verdeckt Körperteile, die der Zuschauer nicht zu sehen bekommen soll bzw. die der Darsteller nicht zeigen möchte und beim Dreh evtl. sogar – für den Zuschauer aber unsichtbar – verhüllt hat. Insgesamt sind mehr Aufnahmen des ganzen Körpers als erotischem Ensemble und Close Ups des Gesichts zu verzeichnen als es beim pornografischen Film der Fall ist. Das erotische Verlangen des Zuschauers wird gesteigert, indem ihm sowohl nur nicht-explizite als auch lediglich kurze erotische Szenen dargeboten werden, welche als nicht ausreichend empfunden werden und den Wunsch nach mehr perpetuieren (Williams 2014).

Zahlreiche Erotikfilme spielen im finanzkräftigen Milieu und präsentieren damit einhergehend luxuriöse Settings, wie Apartments oder Anwesen, aber auch exquisite Autos, erlesene Kleidung und andere Statussymbole (*Basic Instinct* (USA/Frankreich 1992, Paul Verhoeven), *Cruel Intentions*). Das Ausgeben von Geld als sinnlicher Akt des Verschwendung diente bereits in den „Badewannen- und Boudoirromanzen" und Filmen DeMilles der 1920er-Jahre als ein Motiv des erotischen Films. Geld, so scheint es, macht begehrenswerter und schafft Zeit und Raum für Muße und sexuelle Abenteuer. Problematisch erscheint die finanzielle Überlegenheit des dominanten Parts in einigen erotischen Psychodramen mit BDSM-Andeutungen. So wird die Warenförmigkeit von Sexualität ersichtlich, wenn z. B. der erfolgreiche Börsenmakler John in *9½ Weeks* (*9½ Wochen* USA 1986, Adrian Lyne) oder der Milliardär Christian in *Fifty Shades of Grey* (*Fifty Shades of Grey – Geheimes Verlangen* USA 2015, Sam Taylor-Johnson) sich das Einverständnis von Frauen zu erkaufen versuchen und diese, zumindest im zweiten Filmbeispiel, altbekannten Wünschen vom reichen Märchenprinzen verhaften.

Auffällig ist auch die häufige Wahl exotischer Handlungsorte (auch mit Reichtum kombiniert), die oftmals gelöste Urlaubsstimmung, gesteigerte Nacktheit und Lust vermitteln oder ferne Abenteuer in Aussicht stellen möchten, zuweilen aber exotistische Vorstellungen über andere Ethnien transportieren helfen, wie z. B. die Darstellung Laura Gemsers in der *Black-Emanuelle*-Reihe (ab 1975) oder die Voyeurismusszene in *Wild Orchid* (*Wilde Orchidee* USA 1989, Zalman King).

Aus feministischer Position ist es insbesondere die von Laura Mulvey beschriebene „To-be-looked-at-ness" der Frau, die – mehrheitlich Frauen als Sexualobjekte darstellend und von Mulvey auf Darstellungsweisen des Films allgemein bezogen – insbesondere das Erotik-Genre problematisch bis misogyn erscheinen lässt (Mulvey 1975). Ähnlich wie in der Pornografie erscheinen Frauen oft als permanent verfügbare Wesen, über die der Mann die Kontrolle übernehmen kann, wenn es ihm beliebt (Gibson und Gibson 1993).

Seit seiner Entstehungszeit sieht sich der erotische Film einer zumeist kritischen Begutachtung gegenüber. Die Sorge vor einer negativen Beeinflussung und Frühsexualisierung von Minderjährigen entstammt seiner Nähe zur Pornografie, welche aber immerhin als dezidiertes Erwachsenengenre gilt – ein Umstand, den der erotische Film aufgrund seiner häufig zu verzeichnenden Jugendfreigaben zumeist nicht geltend machen kann. Darüber hinaus galten und gelten bestimmte Aspekte von Erotik und Sexualität auch für ein erwachsenes Publikum noch immer als tabuisiert und aus dem öffentlichem Diskurs ausgeschlossen, sodass Filme, die sich diesen Themen widmen, sich dem Vorwurf ausgesetzt sehen, den drohenden Sittenverfall zu befördern und voranzutreiben. Auch wenn Darstellungen von Nacktheit und Sexualität heute weitverbreitet und zu großen Teilen akzeptiert scheinen, so gibt es dennoch weiterhin scheinbar Tabus und (Pseudo)Skandalthemen. Diese weichen von den gesellschaftlich akzeptierten Darstellungsweisen und dem als Normalbereich definierten Mittelwert ab und haben ein Aufbegehren zur Folge. Heutzutage gilt dies insbesondere für die Kombination von Sexualität und Gewalt.

Das Argument, dass oftmals deviante Außenseiterfiguren zu Protagonisten würden, kann damit entkräftet werden, dass erotischer Film nur in ganz wenigen Fällen ernsthaft Kritik am Bestehenden übt und damit gewissermaßen einer Prüderie verhaftet, die er nicht zu haben vorgibt. Zumeist dienen die abweichenden Charaktere der Spannungssteigerung, umgehen aber schließlich bestehende Regeln eher, als dass versucht würde, diese zu ändern. Ein weit verbreitetes Motiv ist auch die Domestizierung des ehemals Devianten mit bisweilen subversivem Potenzial und dessen schlussendliches Eintreten in eine angepasste, ideologiekonforme Sexualität (*Fifty Shades of Grey/Fifty Shades Of Grey – Geheimes Verlangen* USA 2015, Sam Taylor-Johnson).

Auch die Darstellung bzw. Generierung von Geschlechterstereotypen wird diesem Genre insbesondere zur Last gelegt und spätestens mit dem Aufkommen einer feministischen Filmwissenschaft als Zementierung und Fortschreibung des Machtverhältnisses zwischen den Geschlechtern kritisiert. Selbst die erotischen Filme der letzten Jahre vernachlässigen noch immer Homosexuelle. Transsexuelle, Transgender und Intersexuelle finden selten Platz im erotischen Film (Demny und Richling 2010).

Selbst im Bereich der Forschung und Wissenschaft wird der erotische Film oftmals vernachlässigt. Hierzu führen einerseits die noch weit vorherrschende Meinung, dass es sich zumeist um seichte und intellektuell wenig anspruchsvolle Werke handeln müsse, andererseits wurde zumeist der expliziteren und weitaus verfemteren Pornografie der Vorzug gewährt (Klöckner 1984; Seeßlen 1990/1994; Stiglegger 2002a; Williams 1989).

2 Geschichte des erotischen Films

Mit der Genese des Genres einher gehen neben der Inszenierungsweise und den Themen auch immer Konstruktionen von weiblicher Sexualität, weshalb bei einem historischen Abriss auf diese verstärkt zu achten ist. Die Entstehungszeit des eroti-

schen Films liegt in der Stummfilmära, zu dieser Zeit bildet sich bereits die Figur der Femme fatale und des Vamps (*A Fool There Was,* USA 1914, Frank Powell) heraus, die weibliche Erotik mit übernatürlich Phantastischem kombiniert und der Frau eine dämonisch-mystische Gestalt verleiht. Die damalige Furcht vor weiblicher Sexualität manifestiert sich in dieser Rolle, in den Filmen treibt sie Männer stets in den Abgrund bzw. in den Tod. Gleichzeitig löst das fremde, exotische und nicht zuletzt auch leicht morbide Aussehen des Vamps (paradigmatisch verkörpert durch Theda Bara und Pola Negri) einen Trend unter Frauen aus. Die Handlung vieler Filme wird in die schützende Sphäre der Vergangenheit verlagert. Parallel hierzu entstehen Filme, die aktive, temperamentvolle und leidenschaftliche Frauenfiguren zeichnen und durch Schauspielerinnen wie Mae Murray und Gloria Swanson verkörpert werden. Erotik zeigt sich als ein wichtiger Bestandteil von Ehe. Es folgen das It-Girl und das Flapper-Girl (klassisch in dieser Rolle ist Clara Bow), um die sich Narrationen um Sex als gerechtfertigtes Aufstiegsmittel, Promiskuität und nicht zuletzt um Emanzipation sowohl vom Mann als auch von der Ehe an sich entwickeln. Insgesamt kann von einer Epoche weiblichen Empowerments gesprochen werden, welches durch den Ersten Weltkrieg begünstigt wurde. Die Filme dieser Zeit erzeugen Erotik mit Aufnahmen des ganzen weiblichen Körpers und dessen permanenter erotischer Ausstrahlung und benötigen hierzu noch recht wenig Nacktheit oder explizite Einzelszenen, wie beispielsweise *Hula* (USA 1927, Victor Fleming) mit Clara Bow zeigt.

Die 1930er-Jahre können als Zeit der Restauration bezeichnet werden. Nach der Weltwirtschaftskrise sollen Frauen wieder Harmonie schenken sowie familiäre Geborgenheit stiften. Im Falle von erotischer Ausstrahlung handelt es sich bei den Charakteren häufig um ehemalige und geläuterte Prostituierte, sodass die Themenkomplexe weibliche Sexualität und Prostitution immer näher zusammenrücken und sexuell erfahrenen Frauen von da an eine gewisse Verruchtheit anhaftet. Das Motiv des „gefallenen Mädchens" entsteht zeitgleich mit dem Aufkommen einer erhöhten Anzahl von sich prostituierenden Frauen in der Bevölkerung und leitet die Darstellung der Frau als Objekt ein. Musicals als Filme voll erotischer Körperbewegung entstehen und als US-Schönheitsideale der Zeit gelten Jean Harlow, Greta Garbo, Marlene Dietrich und Mae West. Zu dieser Zeit ist der europäische Film bereits wesentlich offener, aber auch künstlerisch ambitionierter und subversiver als der US-amerikanische, so z. B. Renoirs *Amour-fou*-Drama *Toni* (Frankreich 1935, Jean Renoir). Während des Nationalsozialismus avancieren Marika Rökk und Zarah Leander zu Idolen der Soldaten und stellen in ihren Filmen die eigenen Wünsche für den tapferen Mann und das gemeinsame Heim zurück.

Verbunden mit der Berufstätigkeit vieler Frauen zur Zeit des Zweiten Weltkriegs und der Abwesenheit der Männer lassen sich in den 1940er-Jahren in den USA emanzipatorische Tendenzen feststellen, in deren Folge die sogenannten „Pin-Up-Girls" wie Betty Grable und „Busenstars" wie Jane Russell Prominenz erlangen. Es entstehen Filme, die heitere Sexualität auch außerhalb der Institution Ehe möglich erscheinen lassen und mit recht durchschnittlich wirkenden „Mädchen von nebenan" zudem ein Identifikationspotenzial für weibliche Zuschauerinnen bieten. Zu dieser Zeit rücken erotische Close-Up-Aufnahmen des weiblichen Körpers immer weiter in

den Vordergrund der Filme, das romantische Setting ist deutlich reduziert und die Beziehungen erscheinen zwar als unterhaltsam, entsprechen aber nicht mehr dem Motiv der romantischen wahren Liebe. Ab der Mitte der 1940er-Jahre lässt sich mit dem Einsetzen des film noir ein neuer Typ der Frauendarstellung erkennen: Unheilvolle wie untreue Frauen führen ein Leben der Dekadenz, das auf den Untergang zuläuft, zugleich suggeriert die Handlung, dass ihre außergewöhnliche und taktisch eingesetzte erotische Ausstrahlung eine ernst zu nehmende Gefahr für Männer darstellt. Oftmals gelangen sie in ein kriminelles Milieu, sodass es sich bei vielen Filmen der Schwarzen Serie um erotische Kriminalfilme handelt. Als dämonisch anmutende Darstellerinnen erlangen u. a. Bette Davis und Joan Crawford Bekanntheit.

Das europäische Kino der 1950er bis 1970er bietet unterschiedlichste Blickwinkel auf Erotik und Sexualität (Seeßlen und Weil 1978). In der BRD existiert nach dem Zweiten Weltkrieg praktisch kein erotischer Film, das Prostitutionsdrama *Die Sünderin* (Deutschland 1951, Willi Forst) sorgt für moralische Entrüstung. Erst mit dem Aufkommen der Aufklärungsfilme Ende der 1960er-Jahre können unter dem Vorwand, einen wichtigen Beitrag zur medizinischen Aufklärung zu leisten, erotische Szenen entstehen. Ihnen folgen ab 1970 die Reports, wie z. B. die *Schulmädchen-Report*-Reihe und reine Sexfilme zumeist niedriger Qualität wie jene Alois Brummers (u. a. *Graf Porno und seine Mädchen* (Deutschland 1968, Alois Brummer)). Die Rollenverteilung bleibt an traditionellen Mustern verhaftend, dies gilt auch für die danach entstehenden deutschen Sex-Komödien (Phelix und Thissen 1983).

In Italien entwickelt sich ein kontinental folkloristisches Pendant zum US-Pin-Up-Girl, das ebenso optimistisch wie provinziell scheint und dem wenig später die neuen italienischen Diven Gina Lollobrigida und Sophia Loren in ähnlich domestizierter Form folgen. Eine kühle Erotik im italienischen Film verkörpert Anita Ekberg (*La dolce Vita* (*Das süße Leben* Italien/Frankreich 1960, Federico Fellini)). Aufgrund seiner Darstellung einer sadomasochistischen Beziehung zwischen einer ehemaligen KZ-Insassin mit ihrem ehemaligen SS-Aufseher löst Cavanis *Il portiere di notte* (*Der Nachtportier* Italien 1974, Liliana Cavani) einen Skandal um seine Angemessenheit aus, den der Film jedoch für sich entscheiden kann und nicht verboten wird (Stiglegger 2002b, S. 53).

Das französische Kino dieser Jahre widmet sich mit der *Angélique*-Reihe (1964–1968) dem sexuell Anrüchigen und präsentiert unterdrückte wie gefangene weibliche Sexualität und schließlich den Typus der Kindfrau. Mit Jaeckins Start der *Emanuelle*-Reihe (ab 1974) erreicht man ein breites Publikum. Schließlich entsteht 1975 in Frankreich ebenfalls unter Jaeckins Regie der Kunstfilm *Histoire d'O* (*Die Geschichte der O*, Frankreich 1975, Just Jaeckin), dessen sadomasochistische Darstellung die Geschichte einer sich unterwerfenden Frau erzählt und in zahlreichen Ländern Kürzungen und Verbote mit sich bringt (Abb. 1).

Skandinavische FKK-Filme präsentieren Nacktheit in zuvor nicht gekannter Form und Ingmar Bergmans *Tystnaden* (*Das Schweigen* Schweden 1962, Ingmar Bergman) löst aufgrund einer in einer Kirche angesiedelten Sexszene einen Skandal aus, in dessen Folge die Filmzensur erneute Diskussionen erfährt und der Film zu einem Publikumserfolg wird. Das Drama *Junfrukällan* (*Die Jungfrauenquelle*

Schweden 1960, Ingmar Bergman) inszeniert eine Vergewaltigung in bisher ungesehener Intensität und Länge und fordert wie verunsichert damit sein Publikum. Ihm folgen zahlreiche ernsthafte Problemfilme aus Schweden, etwa *Scener ur ett äktenskap* (*Szenen einer Ehe* Schweden 1973, Ingmar Bergman).

In den USA dreht Russ Meyer mit *The Immoral Mr. Teas* (*Der unmoralische Mr. Teas* USA 1959, Russ Meyer) 1958 den ersten der später als „Nudies" oder Sexploitation bekannten günstig produzierten Erotik-Filme, in deren Zentrum Erotik in Form von Nacktheit steht. Der große Busen als das Symbol für weibliche Erotik ist Kennzeichen der Filme Meyers, das Schönheitsideal bilden kurvige Frauen. Die Nudies werden in Europa und Japan kopiert und erweitern insbesondere den japanischen Markt, der weitestgehend von erotischen Problemfilmen (z. B. *Suna no onna/Die Frau in den Dünen* Japan 1964, Hiroshi Teshigahara) beherrscht wird. Der *Pinku eiga* etabliert sich als japanische Variante des Softcore-Films mit Rahmenhandlung und oftmals künstlerischem Anspruch. Zudem exportiert Japan zahlreiche Filme, die Sex oder Unfähigkeit zum Sex mit Gewalt an Frauen verbinden und in den westlichen Ländern zumeist nur in zensierten Fassungen gezeigt werden dürfen. 1976 wird Nagisa Oshimas *Ai no korīda* (*Im Reich der Sinne* Japan 1976, Nagisa Ōshima) veröffentlicht, der ebenfalls aufgrund von pornografisch anmutenden Aufnahmen in Verbindung mit schließlich tödlicher Gewalt einen Skandal sowohl in Japan als auch in anderen Ländern auslöst (Lenne 1983).

Den härteren Darstellungsweisen Japans nacheifernd, entstehen in den USA die sog. „Roughies", in denen u. a. Russ Meyer seine bekannten Nacktszenen mit Handlungen und gewalttätiger Action verbindet und Frauen als Opfer männlicher Gewalt präsentiert, die sich aber oftmals zu wehren wissen und Männer auch physisch attackieren, so z. B. in *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (*Die Satansweiber von Tittfield,* USA 1965, Russ Meyer). Herschell Gordon Lewis, der zunächst für amerikanische FKK-Filme verantwortlich zeichnete und später als Begründer des Splatter- und Gorehorrors gilt, verbindet Horror und Elemente des Sexfilms. Einen Sonderstatus genießen die Filme des US-Amerikaners Metzger, hier insbesondere der aufgrund seiner expliziten Darstellung auch der oftmals der Pornografie zugeschriebene *The Image* (USA/Frankreich 1976, Radley Metzger) (Stiglegger 2002b, S. 53).

Gesteigerte Popularität und Beliebtheit erlangt der erotische Film mit der Entstehung des erotischen Thrillers, der sich bereits in den 1970er- und 1980er-Jahren in den USA entdecken lässt und sich mit *American Gigolo* (*Ein Mann für gewisse Stunden* USA 1980, Paul Schrader) konsolidiert, jedoch zu diesem frühen Zeitpunkt noch nicht unter diesem Etikett firmiert. Dem Film noir und dem Neo noir entstammend, kombiniert er Sexualität mit Intrigen und Kriminalität und zeigt oftmals weibliche Protagonisten, die an die Figur der Femme fatale erinnern, ebenso gibt es Konstellationen der *Amour fou*, nicht selten mit vermeintlichen SM-Elementen verwoben. Er erlebt seine Goldene Ära als umsatzstarke Ausprägung des Thrillers mit Softcore-Sex-Elementen mit Filmen wie De Palmas *Dressed to Kill* (USA 1980, Brian De Palma) und *Jagged Edge* (*Das Messer* USA 1985, Richard Marquand), höchste Popularität genießen bis heute *Fatal Attraction* (*Eine verhängnisvolle Affäre*, USA 1987, Adrian Lyne) sowie Verhoevens *Basic Instinct*. Das Genre findet

mit dem Flop von Verhoevens *Showgirls* (USA 1995, Paul Verhoeven) sein vorläufiges Ende (Martin 2007; Williams 2005).

Der erotische Film differenziert sich ab den 1990ern beständig weiter aus: In den 1990er-Jahren betätigen sich einige Highbrow-Autorenfilmer im Erotikgenre, so z. B. Stanley Kubrick mit dem Erotikdrama *Eyes Wide Shut* (Vereinigtes Königreich/USA 1999, Stanley Kubrick), einer Adaption von Arthur Schnitzlers 1925 erschienener *Traumnovelle*. Einige US-Filme hingegen verschreiben sich zudem einem vorwiegend jungen Publikum mit (spät-)pubertär wirkenden Filmen wie *Wild Things* (USA 1998, John McNaughton) und vor allem *Cruel Intentions*, deren Rollen mit den Jugendidolen der Zeit besetzt werden. 1999 erlangt die Regisseurin Catherine Breillat mit *Romance* (*Romance XXX* Frankreich 1999) einen höheren Bekanntheitsgrad, der die Grenzen von Pornografie und Erotik erneut verwischen lässt. Zu Beginn des neuen Jahrtausends stehen erneut erotische Thriller mit De Palmas *Femme Fatale* (Frankreich 2002, Brian De Palma), einem stark am Film noir und dem Stil Hitchcocks orientierten Film sowie Campions *In the Cut* (USA u. a. 2003, Jane Campion). Einen Film, in dem überwiegend über Sexualität in Form von psychoanalytischen Sitzungen gesprochen wird, stellt hingegen Cronenbergs historisches Filmdrama über C.G. Jung – *A Dangerous Method* (*Eine dunkle Begierde* Kanada u. a. 2011, David Cronenberg) – dar. Der Kassenerfolg von *Fifty Shades of Grey*-Reihe belegt, dass die Massentauglichkeit des Genres ungebrochen ist, macht sich hierfür aber einen publikumswirksamen Pseudo-Skandal zunutze und nutzt eine die Thematik zudem höchst verkürzende, aber um harmlose *kinkiness* bemühte BDSM-Idee. Die rückschrittliche Figurenzeichnung wird dabei ergänzt um ein um Romantik bemühtes Märchen, um eine materialistische Mädchenfantasie in scheinbar neuem Gewand erzählen zu können (Williams 2014, S. 258 ff.).

3 Der pornografische Film: Definition und Diskurs (Marcus S. Kleiner/Marcus Stiglegger)

Porno: diese weltweit etablierte Kurzform für ein bis heute verfemtes und trotz seines internationalen Erfolges marginalisiertes Filmgenre, bezeichnet im Gegensatz zum ‚soften' erotischen Film den pornografischer Film, eine ‚harte' Spielart des inszenierten Sexfilms, der real durchgeführte Geschlechtsakte zum Zwecke der sexuellen Stimulation und erotischen Unterhaltung des Publikums vorführt. Neben einer angedeuteten Dramaturgie, die sich durchaus an gängigen und etablierten Spielfilmgenres orientieren kann – ähnlich wie im erotischen Film, herrscht hier vor allem eine Form der ‚Nummernrevue' vor, eine episodische Abfolge sexueller Begegnungen in Form inszenierter *set pieces*. Die weitergehende Identifikation mit den meist schwach konturierten Figuren spielt eine untergeordnete Rolle und ist meist auf die körperliche Komponente beschränkt (Stiglegger 2002a, S. 456–458).

Man unterscheidet im pornografischen Film zwischen Hardcore- und Softcore-Pornografie: Hardcore zeigt das Geschehen meist in langen Nahaufnahmen der interagierenden Geschlechtspartien, Softcore ersetzt diese Nahaufnahmen durch geschickt aussparende Perspektiven auf den ganzen Körper bzw. die Gesichter,

wodurch die Filme auch in Pay-TV-Programmen vermarktbar werden. Nicht selten werden daher von einem Pornofilm unterschiedliche Versionen hergestellt, eine für die Video/Internet-Vermarktung und eine für die TV-Auswertung. Mit der zunehmenden Bedeutung des Internets verlegte sich auch die Produktion und Vermarktung von Pornofilmen hauptsächlich in dieses Medium, wo sie ganz oder ausschnittweise auch auf kostenlosen Plattformen wie Pornhub oder Youporn zu finden sind. Nach jahrelangem Streit um die Urheberrechte solcher Filmclips werden diese Webseiten nun auch aktiv von Filmproduktionsfirmen genutzt, um ihre Produkte und eigenen Webseiten mit Teasern und Ausschnitten zu bewerben.

Die grundlegende Motivation des Pornofilms ist eine Aktivierung der Schaulust (Scopophilie), sowie des Voyeurismus, wodurch in vielen Fällen eine phallozentrische, auf unterschiedlichste Penetration fixierte Sexualität in den Mittelpunkt gerät. Das Phantasma des omnipotenten Mannes, der von allen Partnerinnen und Partnern, denen er im Laufe des Films begegnet, hemmungslos begehrt wird, lässt den Pornofilm zu einem Medium von Wunsch- und Traumgeschehen werden. Eine unterschwellige Rolle spielen dabei patriarchale Machtstrukturen, die entweder den Mann in der eindeutig dominanten Position zeigen, oder aber die sexuell autonome Frau (*femme fatale*) als (sexuelle) Bedrohung dieser Dominanzposition beschwören. In jedem Fall ist die Minimaldramaturgie des Pornofilms durch Wiederholungsmuster geprägt und stellt in erster Linie den weiblichen Körper als ein „Konsumprodukt" dar, das nach „Gebrauch" ersetzt werden kann und muss. So kommt es seit Verbreitung des Pornofilms auf Heimmedien (erst Video, dann DVD, Internet und Bluray) zu Suchterscheinungen beim Zuschauer, der nach ständigem Ersatz verlangt – neuem, und doch immer gleichem Material. Dieser Suchtfaktor spiegelt sich im narrativen Standard der endlosen Suche des/der Protagonisten/in, welcher in zahlreichen Pornofilmen zu beobachten ist (Seeßlen 1994, S. 71–79).

Ansätze einer Analyse filmischer Sexualität sind bis heute vereinzelt und entsprechen selten einem kompletten Forschungsansatz. Von der Sexualität zu sprechen, trägt offenbar noch immer den Ruf eines „Geständnisses" – als würde man als Analytiker mehr von sich preisgeben als wissenschaftlich gewollt sein kann. Bereits die Kenntnis oder Einschätzung bestimmter Situationen und Praktiken wirft diesen ‚Verdacht' auf. So erscheint die Frage, welches Spiegelbild uns Filme vorhalten, die doch unsere innersten Fantasien und Ängste ausinszenieren. Aber auch hier ist es wichtig, die Vielfalt der Funktion sexueller Inszenierungen nicht aus den Augen zu verlieren, denn inszenierter „Sex" kann durchaus gerade nicht realen Sex bezeichnen. Genau das gilt auch für die akrobatischen Körperinszenierungen des Sex- und Pornofilms.

Historisch gesehen ist der Pornofilm ein verfemtes Filmgenre, das in einigen genretheoretischen Betrachtungen gar keine Beachtung findet. Selbst die groß angelegte Genregeschichte von Georg Seeßlen seit Ende der 1970er-Jahre (erst im Rowohlt, später im Schüren-Verlag) führte zunächst nur einen Band über „die Ästhetik des erotischen Kinos", der später legte der Autor eigenen ganzen Band *Der pornografische Film* (1990/1994) außerhalb der Reihe nach. Während im deutschsprachigen Bereich wissenschaftliche Vorstöße bei der Erforschung pornografischer Filme wie gesagt eher selten blieben, sind die *porn studies* im anglo-

amerikanischen Bereich ein inzwischen fest etabliertes Forschungsfeld zwischen *film studies* und *gender studies*. Ausgehend von Gertrud Kochs instruktivem Aufsatz „Schattenreich der Körper" (1981), etablierte vor allem Linda William die US-*porn studies* mit ihrem Standardwerk *Hard Core. Power, Pleasure and the ‚Frenzy of the Visible'* (1990). Hier wird der Pornofilm wird erstmals als gleichberechtigtes Genre betrachtet und in seiner ästhetischen und historischen Dimension ernst genommen. Williams betont, dass der Pornofilm neben Musical, Melodram und Horror zu den Körpergenres (*body genres*) gehört, die weniger auf epische Narration oder tiefsinnige Dialoge als vielmehr auf die Körper-Performanz und Choreografie bauen. Dabei geht sie von zwei Prämissen aus: Erstens setzt der Pornofilm beim Zuschauer die Neugier auf die Lust des Anderen mittels der Skopophilie (der Lust am Schauen) voraus. Zweitens kann man den Pornofilm weniger als eine Modernisierung der erotischen Literatur begreifen, vielmehr ist er eine Fortsetzung der scientia sexualis mit medialen Mitteln. Auch hier wird der performative Körper mit Klang und Bild erforscht und getestet. Man trug also im englischsprachigen Ausland dem ernormen kommerziellen Erfolg des Pornofilms seit den 1970er-Jahren Rechnung, während der deutschsprachige Diskurs eher zurückhaltend blieb (Klöckner 1984; Seeßlen 1990/1994; Faulstich 1994; Wolf 2008). Enrico Wolf entwickelte 2008 immerhin erstmals eine dezidiert genretheoretische Untersuchung, an die sich anknüpfen lässt.

4 Geschichte des pornografischen Films

Dass gerade der stets präsente Pornofilm eine Marginalisierung im öffentlichen Diskurs erfährt, liegt nicht an seiner Seltenheit im deutschsprachigen Kontext, sondern am akademischen Festhalten an einem konservativen und bürgerlichen Kunstideal, das mit der Darstellung expliziter Sexualität das Tabu des Obszönen verband und verbindet. Tatsächlich in der Pornofilm auch in Deutschland mit der Entstehung des Kinos aufgekommen, fristete jedoch einige Jahrzehnte eine Existenz im Verborgenen (*in the closet*), in der Dämmerung von Herrenklubs, Bordellen und Privatparties. Die frühen expliziten *stagfilms* entsprachen bis in die frühen sechziger Jahre hinein weitgehend einer dürftigen Form: schmalformatig gedreht, schwarzweiß, stumm oder mit asynchronem Ton. Die Einführung des Production Codes in den USA, Hollywoods eigenes Zensursystem. verbannte dort die Existenz dieser Filme vollends ins Halbweltmilieu. John Byrums Drama *Inserts/Nahaufnahme* (1971) zeichnet ein lebendiges Bild dieser Epoche.

Erst die frühen amerikanischen Sexfilme etwa von Russ Meyer, die *nudies*, erlaubten in den fünfziger Jahren wieder einen voyeuristischen Blick auf den nackten Körper. In den skandinavischen Ländern wurden Ende der sechziger Jahre Pornofilme erstmals legalisiert. So konnte sich dieses dezidierte ‚Erwachsenen-Genre' (*adult movies*) auch im Kino ausbreiten. Mit dem großen kommerziellen Erfolg der amerikanischen Porno-Komödie *Deep Throat* (USA 1972) von Gerard Damiano konnte auch dort eine umfassende Pornofilmindustrie entstehen. Weitere einflussreiche Porno-Klassiker sind Damianos makabre Komödie *The Devil in Miss Jones* (USA 1972), das psychedelische Traumspiel *Behind the Green Door* (USA

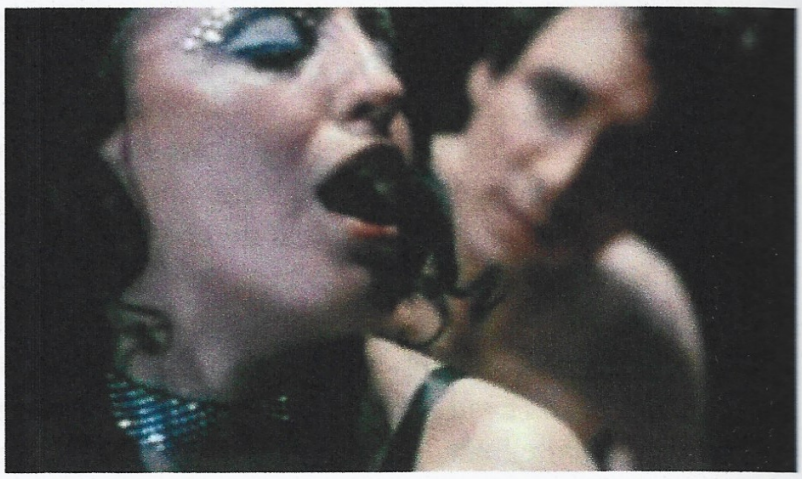

Abb. 2 Story of Joanna (DVD Screenshot)

1973) von den Mitchell-Brüdern sowie das atmosphärische S&M-Drama *The Story of Joanna/Die Story von Joanna* (USA 1975; Abb. 2), ebenfalls von Damiano inszeniert, in dem u. a. der seltene Fall eines homosexuellen Männeraktes in heterosexuellem Umfeld zu sehen ist. Die anhaltende Bekanntheit dieser Filme und ihre erneute Präsenz auf Heimmedien spricht für eine Kanonisierung auch des Pornofilms aus heutiger Sicht (Abb. 2).

In Japan dominieren den sogenannten ‚Pink-Film' (*pinku eiga*) unterdessen von den sechziger Jahren bis in die Gegenwart technisch sauber inszenierte, inhaltlich harte Vergewaltigungspornos (z. B. die *Rapeman*-Serie), historische Folterfilme (die *Tokugawa*-Serie) und Fetischprodukte (die nicht immer realen Sex zeigen). Genitalien werden dort durch Digitalisierung unkenntlich gemacht. Selbst im pornografischen Animationsfilm (*hentai*) finden sich solche drastischen Darstellungen aus dem Bereich des ‚erotisch Grotesken' (*ero guro*).

Hatten sich im amerikanischen Kino bereits früh Pornostars etabliert – etwa Linda Lovelace, Harry Reems, Georgina Spelvin, Marilyn Chambers aus den oben genannten Klassikern des Genres –, machte in Deutschland Beate Uhse mit ihrem Pornoimperium den Pornofilm erst im Kino und schließlich auf dem Heimvideomarkt rentabel. Theresa Orlowski, Sarah Young und Dolly Buster wurden in den 1980er-Jahren zu Ikonen des Pornofilms und zu bekannten Vertreterinnen der ‚gepflegten' Spielart des Genres. Parallel dazu begann auch der Siegeszug billiger Videoproduktionen, die das Filmformat schließlich weitgehend ablösten. Mit dem Ende der 1980er-Jahre verschwanden die größeren Branchenkinos, der Markt verlegte sich auf den privaten Haushalt. Produziert wurde ab dieser Zeit zunächst billig auf Videoformaten, wobei mit der Etablierung hoch auflösender Formate nach der Jahrtausendwende wieder mehr Sorgfalt auf Makeup und Lichtsetzung gelegt werden musste.

In den 1990er-Jahren überschwemmt der Italiener Joe d'Amato den Markt mit Pornoversionen bekannter Stoffe (*Marco Polo*, *Marquis de Sade*, *Scarface* usw.), die er in ausgedienten Filmsets teilweise auf Filmmaterial realisierte. Einer der bekanntesten italienischen Pornostars, u. a. aus d'Amatos Filmen, ist Rocco Siffredi, dem es mit eigenen Produktionen, Filmen, Webpage und einem Magazin gelang, einen Markenartikel aus sich selbst zu machen. Analog zur Öffnung Osteuropas vertrat er jedoch zunehmend die unangenehmste, ausbeuterischste Spielart billig produzier-

ter Videofilme, die genüsslich die sexuelle Okkupation dieser wirtschaftlich schwächeren Länder zelebrieren: in mit der Handkamera in Hotelzimmern schnell gedrehten *gonzo*-Filmen. In den USA, einem professionalisierten Porno-Gewerbe, inszenieren Hochglanz-Auteurs wie Michael Ninn (*Latex*, USA 1995; *Shock*, USA 1995) und Andrew Blake ihre aufwendigen technischen Stilübungen analog zu den betont rüden *gonzo*-Filmen Robert Blakes und John Staglianos, wobei letzterer mit seiner *Fashionistas*-Reihe (USA 2004–2007) noch einmal an die große Zeit der Pornofilme anknüpfte. In *The Fashionistas* versammelte er internationale Genrestars wie Siffredi, Belladonna, Manuel Ferrara und Katsuni und ermöglichte der jungen Sasha Grey im zweiten Teil *Safado* (USA 2006) ihren ersten Auftritt in einem Pornofilm. Der dritte Teil trägt den programmatischen Untertitel *Berlin* (USA 2007) und zehrt vom hedonistischen Ruf der deutschen Haupstadt, der etwa in den fäkal orientierten Filmen des Berliner Kit-Kat-Clubs eine Entsprechung findet. In jedem Fall hat das Spartendenken auch vom Pornogeschäft Besitz ergriffen und sorgt für eine irritierende Vielfalt der Spielarten, die sich sowohl auf den gesellschaftlichen Diskurs auswirken, wie auch auf das Sexualverhalten der nach 1970 geborenen Generationen, die mit der alltäglichen Präsenz pornografischer Darstellungen aufgewachsen sind.

5 Zur Rezeption und Diskussion von Sexualität im Film

Während der Pornofilm der Stummfilmzeit sich außerhalb der Öffentlichkeit abspielte und auch spätere in die Bordelle verlagert war, kann zunächst der simulierte Sexfilm der 1960er-Jahre als gesellschaftlich relevant betrachtet werden. Der Sexfilm strebte kommerziell erfolgreich mit inszenierten, simulierten Sexakten die erotische Stimulation und Unterhaltung des Publikums an. Anders als im Pornofilm stehen im Sexfilm der 1960er-Jahre (z. B. von Russ Meyer oder Radley Matzger) eine narrative Ebene und deutlicher gezeichnete Charaktere im Vordergrund. Oft bedient sich die *mise en scène* dabei der Standardsituationen und Handlungsmotive anderer bekannter Genres, wie des Melodrams, der Komödie, des Thrillers etc., spitzt jedoch die Inszenierung auf die erotischen Momente und Höhepunkte hin zu. So ist eine klare Definition des Sexfilms als Genre schwer, zumal gerade die Zensur oft Filme als solche etikettierte: So galten schon früher Melodramen wie *Sie tanzte nur einen Sommer lang* (Schweden 1951) von Arne Mattson oder *Die Sünderin* (D 1950) von Willi Forst lediglich aufgrund ihrer leidenschaftlichen Verstrickungen und zaghafter Nacktszenen als „Sex-“ und „Skandalwerke“.

Tatsächlich lassen sich Beispiele für erotisch intendierte Nacktszenen bis in die Frühzeit des Films zurück verfolgen, etwa zeigt *Le bain* (F 1896) die Schauspielerin Louise Willy beim Entkleiden. Anzügliche *stagfilms* wurden von 1904 an in beständiger Regelmäßigkeit produziert und begleiteten von da an den offiziellen Filmmarkt unterschwellig. Eingebettet wurden die sexuellen Akt schon damals in minimale Handlungsgerüste. Mit den 1920er-Jahren wurden weibliche wie männliche Stars bewusst als ‚Sexsymbole‘ aufgebaut, z. B. Theda Bara (*Cleopatra*, USA 1917), selbst wenn sie in diesen Filmen nicht vergleichbar sexuell aktiv waren wie ihre späteren Kolleginnen und

Kollegen. Im Deutschland wurde in Richard Oswalds Aufklärungsfilmen ‚Sittengeschehen' inszeniert. Auch die Frank-Wedekind-Verfilmungen *Erdgeist* (D 1923) von Leopold Jessner und *Die Büchse der Pandora* (D 1929) von G. W. Pabst erregen Skandale angesichts ihrer ‚freizügigen' Thematik des tragischen Dirnenschicksals – von Pornografie war das weit entfernt, doch der Diskurs entzündete sich daran auf eine ähnliche Weise in späteren Jahrzehnten am Pornofilm. Während der Sexfilm im Deutschland des Dritten Reiches öffentlich keine Rolle spielt, wacht in den USA der Production Code (*Hays Code* 1934–1967) über den Anstand der Bilder. Die ‚prüden' 1950er-Jahre verhelfen einigen Filmen in Europa zum Skandalerfolg: Mit *Et dieu … creá la femme/Und immer lockt das Weib* (F 1956) gelang es Roger Vadim, Brigitte Bardot zum französischen Sexstar zu stilisieren. Einige Nudistenfilme aus Amerika und Europa tauchen ebenso auf wie Russ Meyers frühe *nudies*.

Mit der liberaleren Zensur kommt es parallel zum kommerziellen Aufstieg des Pornofilms, der zusehends gesellschaftliche Akzeptanz erfuhr. Die ‚sexuelle Revolution' der späten 1960er-Jahre öffnete das Publikum für explizite Sexualität – auch auf der Leinwand. Mit der Einführung der Heimmedien um 1980 versiegte der Bedarf an aufwändig inszenierten, simulierten Sexfilmen im Kino. Seit der umfassenden Verbreitung ‚harter' Pornofilme hat er jedoch seinen wesentlichen Markt verloren. Das Publikum besucht kein Kino mehr, um sich mit Andeutung zufrieden zu geben. Das Feld dominiert die allzeit verfügbare Pornografie der Heimmedien, vornehmlich des Internets. Um daran entzündet sich auch bis heute der gesellschaftliche Diskurs um die Pornografie.

Pornografisierung der Gesellschaft, Pornogesellschaft, Generation Porno, Porno Chic und Porno Pop – das sind einige der medialen Selbstbeschreibungen der Gegenwartsgesellschaft, die in den letzten Jahren und Jahrzehnten im Kontext der Auseinandersetzung mit demonstrativen und devianten Formen der Sexualität in Deutschland diskutiert wurden. Zumeist dominierten hierbei Sensationalisierung, Skandalisierung und Moralisierung, also letztlich Aufmerksamkeitsökonomie. Eine objektiv-gegenstandsorientierte Debatte blieb hingegen zumeist aus. Nicht das Material selbst in seinen vielfältigen Darstellungsformen stand hierbei im Vordergrund, sondern es dominierten zumeist ein Meinungsklima und Vorurteile. Noch heute wird noch gerne das polemische Manifest *Pornografie. Männer beherrschen Frauen* (1988) von Andrea Dworkin herbeizitiert, das jede Form der sexuellen Penetration als einen aggressiven Akt stigmatisiert und Pornografie *sui generis* als ‚Gewaltpornografie' brandmarkt.

Betrachtet man die Phänomenologie seit der Popularisierung von Pornografie seit den 1970er-Jahren genauer, kann diese ‚Gewaltpornografie' vor allem als subkulturelles Derivat der Entwicklung von Pornografie zur populären Medienkultur im Mainstream der Medienunterhaltung betrachtet werden. Diesen Zusammenhang zwischen der medialen Etablierung und (relativen) gesellschaftlichen Akzeptanz von Pornografie als populärer Medienkultur einerseits und der Popularisierung von Gewaltpornografie andererseits vor allem im Kontext audiovisueller Medien zu behandeln erscheint sinnvoll.

Unter Pornografie ist also auch hier die explizite, detaillierte und/oder schwerpunktmäßige (mediale bzw. medialisierte) Inszenierung von nicht simulierten sexu-

ellen Interaktionen – ob im professionellen Feld oder in dem der Medienamateure – zu verstehen. Bei Pornografie dominiert das Prinzip der maximalen Sichtbarkeit: Nahaufnahme interagierender Genitalien. Ziel ist hierbei die Stimulation des Publikums (Schaulust, Voyeurismus, Phallozentrismus). Im Rahmen der in Deutschland geführten „PorNO"-Kampagne der Frauenzeitschrift EMMA wurde dem Pornofilm vorgeworfen, unterschwellig patriarchale Machtstrukturen zu affirmieren und zu verherrlichen und in der Inszenierung und Performanz somit letztlich einer Verherrlichung von Gewalt von Männern gegen Frauen Vorschub zu leisten. In den späten 1990er-Jahren setzte ein kritischer pro-pornografischer Ansatz (u. a. inspiriert vom französischen *pro-porn feminisme* – Ovidie, Virginie Despentes, Catherine Breillat, Coralie Trin-Thi) dagegen, Pornografie als kulturelle Devianz zu verfolgen ähnele der Verfolgung devianter Phänomene an sich und sei daher abzulehnen. Diese Position, die mit den Argumenten von Linda Williams arbeitet, hat jedoch gerade in Deutschland wenig Resonanz (zumal viele der programmatischen Texte nicht auf Deutsch vorliegen), so dass die Zeitschrift EMMA 2008 eine Aktualisierung ihrer Kampagne unternahm. Allerdings ist der gesellschaftliche Einfluss der Zeitschrift heute erheblich geringer als in den 1980er-Jahren.

Im öffentlichen Diskurs wird die explizite Darstellung von Sexualität dennoch oft als eine Form medialer Gewalt diskutiert: als „Gewaltpornografie". Wie dies der radikalfeministische Diskurs im Gefolge von Dworkin und Alice Schwarzer sieht, ist „Gewaltpornografie" die Bezeichnung für pornografische Medien, die gewalttätige Handlungen vor allem nicht-konsensueller Natur zum Inhalt haben. Zu gewalttätigen Handlungen zählen: Körperverletzung, Vergewaltigung, sexuelle Nötigung unter Einsatz von Gewalt, sexuelle Demütigung und ggf. Degradierung mithilfe psychischer Gewalt. In Deutschland gilt Gewaltpornografie als sog. „harte Pornografie". Die Verbreitung von Gewaltpornografie ist gemäß §184a des Strafgesetzbuches (StGB) ein Vergehen, welches mit Freiheitsstrafe bis zu drei Jahren oder Geldstrafe bestraft wird. International unterschiedlich wird der Umstand der ‚Einwilligung des Opfers' bewertet (in Deutschland ist das relevant, in Österreich aber z. B. stellt dieser Umstand keine Relativierung dar). Strittig ist die Zuordnung sadomasochistischer Praktiken zur Gewaltpornografie, sofern die Beteiligten diese als konsensuelles Rollenspiel betreiben (in der Schweiz ist das z. B. straffrei). In Japan ist Hardcore-Pornografie verboten, die Darstellung sexualisierter Gewalt jedoch ist legal, sofern keine Hardcore-Inserts zu sehen sind (zur Not werden sie verpixelt, siehe oben). Japan belegt zugleich, dass es keinen nachweisbaren Zusammenhang zwischen der Verbreitung von medialer Gewaltpornografie und realer Gewalt gibt, denn dort ist diese Verbrechensrate niedriger als in Deutschland oder den USA, die Verbreitung drastischer Pornografie jedoch erheblich.

Der Begriff „Gewaltpornografie" bleibt also sowohl in ideologischer wie auch in juristischer Hinsicht weitgehend diffus und dehnbar in der Definition, denn letztlich dient er vor allem als Reizwort in der Medienwirkungsdebatte, die vor allem politische Ziele verfolgt: Bestimmte Bilder zu verbieten und zu tabuisieren soll in der wahlberechtigten Bevölkerung ein Gefühl der Sicherheit schaffen, denn mit dem Bild wird symbolisch der soziale Missstand realer Gewalt geächtet. Doch auch dieser Zusammenhang ist bislang in seiner Wirksamkeit nicht belegt: Ist eine

Gesellschaft, die Zensur und Bildverbote etabliert und sich schrittweise von der demokratischen Freiheit verabschiedet zugleich eine friedlichere und sicherere Gesellschaft?

Während in anderen Filmtraditionen (Japan, Mexiko) die enge Verflechtung sexueller und gewalttätiger Darstellung bereits in den 1960er-Jahren üblich war, hielt diese Tendenz gegen Ende des Jahrzehnts auch in den westlichen Pornofilm Einzug. Inspiriert von den sogenannten „*roughies*", also brutalen Exploitationfilmen des B-Kinos, die nicht selten um Vergewaltigung, Sklaverei und Tortur kreisten (die Filme von Russ Meyer und Herschell Gordon Lewis), wurden bereits ab 1970 auch pornografische Filme gedreht, die mit den Mitteln des Pornofilms sexualisierte Gewaltakte auf die Leinwand brachten. Darunter waren Genrevarianten wie *A Dirty Western* (USA 1974) oder pornografische Thriller wie *Forced Entry* (USA 1977). Vergewaltigungsszenen waren im amerikanischen Pornofilmen der 1970er-Jahre bald ein Standard und tauchten auch als Beiwerk auf (Abel Ferraras *Nine Lives of a Wet Pussy*, USA 1976; Gail Palmers *Hot Summer in the City*, USA 1978).

Der extremste und langlebigste Mythos der Gewaltpornografie ist bis heute der ‚Snuff-Film', also die filmische Aufzeichnung realer Morde und Folterungen zum Zwecke der Stimulation. Obwohl die bekannten Filme in diesem Kontext nachweislich keine realen Gewaltszenen enthalten (Roberta Findlays *Snuff – The Movie*, USA 1975; Joe d'Amatos *Emmanuelle in America/Black Emmanuelle – Stunden wilder Lust*, I 1976; Paul Schraders *Hardcore*, USA 1978, etc.), wird dieser Mythos bis heute gepflegt und wurde mehrfach zum Sujet von Mainstreamfilmen (Joel Schumachers *8mm*, USA 1999; Nimrod Antals *Vacancy/Motel*, USA 2007). Vor allem im Internetzeitalter spielen vermeintliche und reale Snuff-Clips eine Rolle (konkret etwa im Kosovo-Krieg). Bis heute konnte jedoch keine geheime ‚Snuff-Industrie' nachgewiesen werden, wie sie in zahlreichen Filmen thematisiert wird (siehe hierzu: Jackson et al. 2016).

Mit der Privatisierung der Pornografie durch die Heimmedien begannen auch die devianten Sparten zu florieren und so findet man im Internet eine enorme Bandbreite von gewaltorientierter Pornografie – von realem Sadomasochismus bis hin zu besonders rohen Gangbang- und Gonzo-Videos. Vor allem im Grenzbereich von Hardcore und Spielfilm finden sich immer wieder Meta-Reflexe dieser gewalttätigen Pornografie (z. B. die preisgekrönten Filme *Corruption*, USA 2006, von Bryn Pryor und John Staglianos *Fashionistas 1–3*). Auffällig ist zudem die Präsenz von Spielfilmen mit Snuff- und Porno-Thematik im west- und ost-europäischen Autorenfilm. Später erregten die serbischen Spielfilme *Srpski Film/A Serbian Film* (Serbien 2010, Regie: Srdjan Spasojević) und *Life and Death of a Porno Gang/Leben und Tod einer Pornobande* (Slowenien 2011, Regie: Mladen Đorđević) großes Aufsehen auf internationalen Festivals, in denen Tabus wie Snuff und auch Pädophilie deutlich abgehandelt werden. Gerade der Spielfilm ist also nicht nur das Medium, in dem sich diese extremen Pornografisierungstendenzen reflektieren lassen, sondern zugleich eine Plattform, die jene Mythen von der Gewaltpornografie weiter tragen und letztendlich auch popularisieren.

Pornografie und Gewaltpornografie sind darüber hinaus Medien gesellschaftlicher Selbstbeobachtung und Selbstbeschreibung. Als solche konfrontieren sie den

Nutzer und die Medienkulturgesellschaft mit stigmatisierter Sozialität und Kulturalität und fordern zu einer Auseinandersetzung mit der jeweiligen Sexualmoral der Gegenwart heraus. Pornografie und Gewaltpornografie sind also zugleich medienalltäglich geworden, v. a. im Kontext von DVD- und Internetnutzung, sowie mit Blick auf die Produktionsmöglichkeiten von Medienamateuren (Handy, Video etc.).

Abschließend lässt sich die anhaltende Popularität erotischer und pornografischer Filme durchaus nachvollziehen. Der erotische Film eignet sich auf besondere Weise für ein verführerisches Wechselspiel zwischen Leinwand und Publikum. Eine wichtige Rolle kommt dabei dem Begehren des Verbotenen zu. Das Spiel mit Erfüllung und Verweigerung einer Erfüllung des (Zuschauer-)Begehrens öffnet der filmischen Inszenierung eine Vielzahl von Möglichkeiten. Aus dieser Perspektive betrachtet verwundert es kaum, dass zahlreiche Filme das Betrachterinteresse durch die Thematisierung oder Inszenierung von Grenzüberschreitungen und Tabubrüchen sichern. Oft ist ein solcher Tabubruch der Schlüsselmoment des filmischen Dramas, oft zwingen diese Filme den Zuschauer geradezu, sich mit einem gesellschaftlich und kulturell verankerten Tabu auseinanderzusetzen: Im Bruch des Tabus liegt zugleich der Reiz: die Überschreitung der Tabugrenze zu begehren, um das verbotene „Andere" zu erlangen. Deutlich ist dabei die „Ansteckung" durch das Tabu bzw. den Tabubruch: Wer das Tabu bricht, wird selbst zur tabuisierten Person – ein Mechanismus, der sich sogar in der Bewertung entsprechender Forschung zeigt. So konnten sich bis heute die international etablierten „porn studies" in der deutschen Geisteswissenschaft nicht verankern lassen. Solche Mechanismen greifen in der westlichen Gesellschaft vor allem an der Schnittstelle von Politik und Moral. Wer als Journalist oder Künstler ein zeitgenössisches Tabu bricht, wird umgehend selbst zum Tabu, und es besteht die Gefahr, in der Auseinandersetzung mit der tabuisierten Person selbst „angesteckt" zu werden. Es haben sich gesellschaftliche Rituale und Verhaltensweisen etabliert („Gebote"), wie mit einer bestimmten Thematik zu verfahren ist. Dieser Punkt ist auch für den Film sehr wichtig, erklärt er doch, dass Film in recht konkreter Weise als „Beispiel", also Vorbild empfunden wird und somit scheinbar als „Versuchung" wirken kann. Auf diese vereinfachende Annahme gründen sich u. a. die Thesen der konservativen Gewaltwirkungsforschung. Interessant bleibt an diesem Aspekt jedoch, dass dem tabubrechenden Medium explizit seduktive Qualitäten zugestanden werden: Der Tabubruch, die Grenzüberschreitung (Transgression) selbst, ist seduktiv (Stiglegger 2006, S. 21–26).

Literatur

Andrews, David. 2004. Convention and ideology in the contemporary softcore feature: The sexual architecture of house of love. *The Journal of Popular Culture* 38(1): 5–33.

Andrews, David. 2006. *Soft in the middle. The contemporary softcore feature in its contexts*. Columbus: Ohio State University Press.

Demny, Oliver, und Martin Richling, Hrsg. 2010. *Sex und Subversion. Pornofilme jenseits des Mainstreams*. Berlin: Bertz + Fischer.

Faulstich, Werner. 1994. *Die Kultur der Pornografie. Keine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung*. Bardowick: Wissenschaftsverlag.

Forshaw, Barry. 2015. *Sex and film. The erotic in British, American and World Cinema*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Gibson, Pamela, Church, und Roma Gibson, Hrsg. 1993. *Dirty looks, women, pornography, power*. London: BFI.

Hahn, Ronald M. 1993. *Das Heyne Lexikon des erotischen Films*. München: Heyne.

Jackson, Neil, Shaun Kimber, Johnny Walker, und Thomas Watson, Hrsg. 2016. *Snuff. Real death and screen media*. London/New York: Bloomsbury.

Jahraus, Oliver, und Stefan Neuhaus. 2003. Ent-Hüllung eines Genres: Der erotische Film. In *Der erotische Film. Zur medialen Codierung von Ästhetik, Sexualität und Gewalt*, Hrsg. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus, 7–14. Würzburg: Königshauser & Neumann.

Klöckner, Beate. 1984. *Die wilde Ekstase des Paradieses. Der pornografische Film*. Frankfurt a. M.: Fischer.

Lenne, Gerard. 1983. *Der erotische Film*. München: Heyne.

Martin, Nina K. 2007. *Sexy thrills: Undressing the erotic thriller*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.

Mellen, Joan. 2014 [1974]. Female sexuality in films. In *Film and gender*, Hrsg. Sue Thornham und Niall Richardson, 41–52. London/New York: Routledge.

Mulvey, Laura. 1975. Visual pleasure and narrative cinema. *Screen* 16(3): 6–18.

Phelix, Leo, und Rolf Thissen. 1983. *Pioniere und Prominente des modernen Sexfilms*. München: Goldmann.

Seeßlen, Georg. 1990/1994. *Der pornografische Film*. Frankfurt a. M./Berlin: Ullstein.

Seeßlen, Georg. 2014. *Lars von Trier goes Porno- (Nicht nur) über Nymphomaniac*. Berlin: Bertz + Fischer.

Seeßlen, Georg, und Claudius Weil. 1978. *Ästhetik des erotischen Kinos. Mythologie und Geschichte des erotischen Films*. München: Rowohlt.

Smith, Sharon. 2014 [1972]. The image of women in film. Some suggestions for future research. In *Film and gender*, Hrsg. Sue Thornham und Niall Richardson, 19–24. London/New York: Routledge.

Stiglegger, Marcus. 2002a. Pornographischer Film. In *Reclams Sachlexikon des Films*, Hrsg. Thomas Koebner, 456–458. Stuttgart: Reclam.

Stiglegger, Marcus. 2002b. Sexfilm. In *Reclams Sachlexikon des Films*, Hrsg. Thomas Koebner, 552–554. Stuttgart: Reclam.

Stiglegger, Marcus. 2006. *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel und Sinnlichkeit im Film*. Berlin: Bertz + Fischer.

Williams, Linda. 1989. *Hard core: Power, pleasure and the „Frenzy of the visible"*. Berkeley, dt.: Hardcore. Über pornografischen Film [1990], Basel/Frankfurt a. M. 1992: Stroenfeld.

Williams, Linda. 1991. Film bodies: Gender, genre, and excess. *Film Quarterly* 44(4): 2–13.

Williams, Linda Ruth. 2005. *The erotic thriller in contemporary cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Williams, Linda. 2014 [1996]. When the woman looks. In *Film and Gender*, Hrsg. Sue Thornham und Niall Richardson, 258–273. London/New York: Routledge.

Wolf, Enrico. 2008. *Bewegte Körper – bewegte Bilder. Der pornografische Film: Genrediskussion, Geschichte, Narrativik*. München: Diskurs Film.