

Die vom Plot befreite Adaption: Über *porn parodies*

WIELAND SCHWANEBECK

Ein idyllischer Sommerabend am Strand eines amerikanischen Ferienorts. Eine Gruppe von Studenten sitzt um ein Lagerfeuer, unterhält sich, trinkt etwas. Aus der Gruppe lösen sich ein Mädchen und ein Junge, die erst Blickkontakt aufnehmen, dann offensiver flirten. Schnell ist ein Entschluss gefasst: Sie laufen über eine Düne ans Ufer, übermütig wird Kleidung abgeworfen. Beide ahnen noch nicht, dass unter der Wasseroberfläche eine Gefahr lauert, die gleich gewaltsam in die Filmhandlung eingreifen wird – doch bevor das Untier aus der Meerestiefe zuschlagen kann, zieht sich das Paar zunächst in eine Strandhütte zurück, um dort ausgiebig Sex zu haben.

Kenner von Steven Spielbergs *Jaws* (1975) dürften an dieser Stelle stutzig werden: Zum Geschlechtsverkehr kommt es dort gar nicht, weil der junge Mann am Strand einschläft, bevor er seiner Freundin ins Wasser folgen kann, wo diese von einem Hai angegriffen und getötet wird. Dies ist aber nicht *Jaws* – *This Ain't Jaws XXX* (Stuart Canterbury, 2012) lautet der programmatische Titel der *porn parody* zum Filmklassiker, in der sich zwar bekannte Charaktere wie Polizeichef Brody oder der Jäger Quint tummeln, deren *re-enactments* ikonischer Filmmomente allerdings von Sexszenen unterbrochen werden, die die Jagd auf den Weißen Hai immer wieder in den Hintergrund drängen. Noch bunter treibt es *Gums* (Robert J. Kaplan, 1976), eine unmittelbar auf Spielbergs Film folgende Parodie: Hier ist der junge Mann überhaupt nicht an der Frau interessiert, sondern masturbiert lieber am Strand und geht dann selbst schwimmen, nur um von einer nymphomanischen Meerjungfrau als personifizierter *vagina dentata* zu den Klängen von Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra* den Penis abgebissen zu bekommen.

Der folgende Beitrag möchte das Phänomen der *porn parody*, das sich im Spannungsfeld zwischen Anarcho-Parodie und Exploitation bewegt, detailliert vorstellen, dabei näher auf Fragen der Dramaturgie eingehen und einen abschließenden Appell formulieren, die *porn parody* stärker im Feld der Adaptionforschung zu berücksichtigen, als dies bisher geschehen ist.

1. Was sind *porn parodies*?

Die *porn parody* überführt Handlung, Charaktere und Zeicheninventar eines bekannten Prätexts in einem witzigen Mashup ins Pornografische. Dabei leistet sie Dinge, die wir vom Porno nicht erwarten beziehungsweise ihm gar nicht abverlangen wollen (insoweit sie seine Basiskompetenzen übersteigen), und sie verfügt häufig sogar über ein deutlich höheres Budget und mehr Schauwerte als im Genre üblich. In Chauntelle

Anne Tibbals' Einteilung der Pornos nach *production value* würde man die *porn parody* in der teuersten Kategorie, den aussterbenden *features* (und damit weder im Gonzo- noch im Vignetten-Porno) verorten (Tibbals 2014: 129).

Legt man als Basisdefinition der Parodie Linda Hutcheons Diktum von der ironischen Inversion zugrunde (2000: 6), dann hat jede pornografische Adaption eines Stoffs das Zeug zur *porn parody*, eben weil die zentrale Geste des Pornos darin besteht, auf geradezu Bachtin'sche Art auf die Penetrierbarkeit und Durchlässigkeit des Körpers zu beharren, der – schwitzend, fluchend, koitierend – zum Lachen reizt. Bachtin betont bekanntlich die "Ebene des Unterleibs" beziehungsweise des Leiblich-Materiellen, wo es darum geht, das Erhabene zu degradieren (1995: 352); im Modus der Parodie erweist sich auch der Porno als potenziell groteske Form, die an der Grenze zwischen Leib und Außenwelt "*Akte des Körperdramas*" aufführt (359) und rigide Grenzziehungen überwindet. Das Profän-Obszöne, mit dem ein seriöser Gegenstand gebrochen wird, gehört folglich zum parodistischen Grundinventar, egal ob sich in der berühmt-berüchtigten



Abb. 1: Oscar Wilde als "Wichsvorlage für die gebildeten Stände"

"Disneyland Memorial Orgy" (kurz nach dem Tod Walt Disneys 1967 in einem amerikanischen Satiremagazin veröffentlicht) Minnie Mouse für Mickey prostituieren muss, Peter Pan die Fee Tinkerbell beim Striptease begafft und Schneewittchen von den sieben Zwergen vergewaltigt wird, oder ob das Cartoonisten-Duo Greser & Lenz in der *Titanic* "Wichsvorlagen für die gebildeten Stände" (2008) zeichnet (Abb. 1)¹. Annette von Droste-Hülshoff mit entblößtem Geschlecht; Oscar Wilde mit erigiertem Penis: Die Verschneidung mit dem pornografischen Register ist ein probates Mittel, um klassische Dichterikonographie gekonnt ins Lächerliche zu ziehen.

¹ Die Verwendung der Abbildung erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Achim Greser und Heribert Lenz, denen an dieser Stelle mein herzlicher Dank gilt.

Pornografische Filmadaptionen klassischer Stoffe sind so alt wie das Kino selbst. Für Aufsehen sorgen sie in den 1970ern, als die Pornos im Gefolge von *Deep Throat* (Gerard Damiano, 1973) selbst kurzzeitig bei den Blockbustern mitspielen. Bevor sie wieder aus den Kinos und damit auch aus dem kulturellen Mainstream vertrieben werden, toben sich Hardcore-Filme mit dem anarchischen Eifer der *counter-culture* am Kanon aus: Der neben *Deep Throat* wohl prominenteste Porno dieser Ära, *The Opening of Misty Beethoven* (Radley Metzger, 1976), ist eine Pygmalion-Adaption, die mittlerweile mit *Misty Beethoven: The Musical!* (Veronica Hart, 2004) auch ihr eigenes *My Fair Lady* hervorgebracht hat; noch prominenter annonciieren Filme wie *Alice in Wonderland: An X-Rated Musical Comedy & Fantasy* (Bud Townsend, 1976), die Maupassant-Adaption *Bel-Ami: L'Emprise des Caresses* (Mac Ahlberg, 1976) oder eben *Gums* ihre Prätexte – letzterer wurde unter deutlichem Rekurs auf *Jaws* mit dem Slogan "Guaranteed to get you back into the water!" beworben.²

Das *porn parody*-Phänomen der Gegenwart – Tibbals spricht von einem "full-blown parody craze" (2014: 129) – arbeitet sich dagegen beinahe ausschließlich an erfolgreichen Kinofilmen und TV-Serien, kaum noch an Literatur ab. Vorreiter dieses Trends, der sich v.a. seit den späten 1980er-Jahren auf dem florierenden Heimkinomarkt abspielt (Hunter 2006: 318-319), war – wie so häufig – das *Star Trek*-Universum. *Sex Trek* (Scotty Fox, 1990) avancierte schnell zum Kultfilm, nicht zuletzt weil er eine große Liebe zum Detail verrät. So taucht Mr. Spock hier als Mr. Sperm auf, dessen Ohren sich bei Erregung verhärten; auch der bekannte Prolog aus der Serie wird aufgegriffen: "These are the voyages of the starship *Intercourse*. Its five-minute mission: to penetrate into the unknown, to spread the seeds of humanity, to boldly make whoopee where no man has made whoopee before" (*Sex Trek*).

Zwar fallen die visuellen Effekte von *Sex Trek* naturgemäß selbst hinter den trashigen Charme der Originalserie zurück; dennoch wird hier erfolgreich um die Zuneigung der Fans geworben. Dass Nostalgie ein wichtiger Faktor im Kampf um Zuschauer ist, verdeutlicht auch der Text, mit dem Adam & Eve, eine der größten auf *porn parodies* spezialisierten Produktionsfirmen, auf ihrer Webseite informiert:

Remember all those movies and televisions shows [sic!] you loved growing up? Well, they're even better when you add lots of hot, raunchy sex. [...] [A]ll the characters you wanted to get busy with are wide open and ready for some action. Let your fantasies run wild as you watch your favorite characters get down and have wild and crazy sex. [...] Spoof movies are funny too, so you're sure to have even more fun than usual while you're getting off. The perfect supplement to a night in with your partner or a great way to spend some alone time [...]. ('Parodies')

² Im Gegensatz zur zeitgenössischen *porn parody* existiert hier noch mehr Raum für die Spielhandlung und satirische Spitzen gegen den kulturellen Mainstream. Frühe *porn parodies* wie *Flesh Gordon* (Michael Benveniste/Howard Ziehm, 1974) sind daher auch den z.T. surrealen *spoof*-Komödien dieser Zeit wie *Kentucky Fried Movie* (John Landis, 1977) oder *Airplane!* (David Zucker/Jim Abrahams/Jerry Zucker, 1980) vergleichbar.

Abgesehen von den obligatorischen *double entendres* fällt hier v.a. auf, dass die Werbenden eindeutig diejenigen ansprechen, die sich nicht zu den klassischen Pornokonsumenten zählen, sondern die eine emotionale Verbindung zum parodierten Gegenstand haben – nicht zufällig stehen am Anfang des *porn parody*-Booms des neuen Jahrtausends Pornoverionen von *The Brady Bunch* sowie *Happy Days*, den familienfreundlichsten Sitcoms der 1970er-Jahre (Braund 2016: 114). Regisseur Cash Markman argumentiert zudem, der Humor der *porn parodies* helfe, Nervosität zwischen Paaren beim Pornokonsum abzubauen (*Shaving*).

Porn parodies bewegen sich damit näher am konventionellen Spielfilmsegment als andere Pornos.³ Einerseits erleichtert der höhere Anteil an Handlungsszenen die Verbreitung alternativer Softcore-Schnittfassungen, die auch im normalen Kabelfernsehen ausgestrahlt werden können (Smith 2012: 110-117), andererseits wird sogar ähnlich wie beim Blockbuster-Kino Öffentlichkeit produziert. Für das Budget des angeblich teuersten Pornos der Filmgeschichte (Hines 2012: 277), des an die *Pirates of the Caribbean*-Reihe angelehnten *Pirates* (Joone, 2005), taten sich eigens die beiden Studios Digital Playground und Adam & Eve zusammen.⁴ Mit mehr als zwei Stunden Laufzeit und einer üppig ausgestatteten Special-Edition-DVD liegt der mit elf Adult Video News Awards geehrte Film, dessen Erfolgsgeschichte im Pornobetrieb beispiellos ist (Hines 2012: 280-288), deutlich über dem Produktionsniveau der meisten Konkurrenten, jenen "thousands of free, or initially free, adult Web sites offering all manner of amateur sexual poses, performances, and fetishes" (Williams 2008: 314).

Inzwischen mag das Phänomen seinen Zenit überschritten haben – von einzelnen Sensationserfolgen wie der *Star Wars*-Parodie, von der im Zuge des Hypes um J.J. Abrams' Film (*The Force Awakens*, 2015) 700.000 DVDs abgesetzt wurden (Braund 2016: 113), einmal abgesehen –, aber dennoch werden nach wie vor zahlreiche *porn parodies* produziert. Zu unterscheiden ist zwischen Filmen, die lediglich im Titel auf bekannte Prätexte anspielen und damit – wie es in der Pornografie gang und gäbe ist – nach "den in der populären Kultur entwickelten semiotischen Anker-Begriffen" greifen (Seeßlen 1990: 47), und denjenigen, die mehr Aufwand betreiben, um einen bekannten Prätext zu 'pornofizieren': "[A]ny film can be 'pornified' insofar as narrative gaps in the original can be filled with sex scenes, and the characters' motivations re-focused on seeking opportunities for them" (Hunter 2015). Dabei reicht das Spektrum

³ Das höhere Prestige von *porn parodies* ist dagegen innerhalb einer Qualitätsdebatte kein entscheidender Faktor. Zur Diskussion des 'guten' (d.h. weniger frauenfeindlichen und stereotypen) Pornos vgl. Hilkens 2010: 178-186.

⁴ Zum Zeitpunkt der Premiere von *Pirates* befand sich der DVD-Porno bereits inmitten einer durch das Internet begünstigten Rezession. Der Versuch zweier Studios, zu genau diesem Zeitpunkt durch Bündelung ihrer Ressourcen einen Prestigefilm zu produzieren, erinnert an das vom 'Old Hollywood' produzierte Spektakelkino der 1970er-Jahre. Damals entstand u.a. mit *The Towering Inferno* (John Guillermin, 1974) ein nostalgischer Katastrophenfilm, für den sich Warner Brothers und Fox zusammentaten, um das immense Budget zu stemmen und ihre größten Stars zusammenzubringen.

auf diesem immens ausdifferenzierten Markt,⁵ der schnell zu produzieren pflegt und damit aktuelle populärkulturelle Trends ausschachtet,⁶ vom Filmklassiker bis hin zu Musicals, beinhaltet Arthaus- und Kultfilme ebenso wie aktuelle Blockbuster, wie eine arbiträre Auswahl erfolgreicher Titel belegt: Mühelos lassen sich die Vorlagen von *E3: The Extra Testicle* (Ron Jeremy, 1985), *T2: The Penetrator* (Orgie Georgie, 1991) *Vagina Town* (Cash Markman, 1999), *Raiders of the Lost Arse* (Chris Ward, 2001) oder *SpiderBabe* (Johnny Crash, 2003) identifizieren;⁷ pragmatischer (und ärmer an Wortspielen) benennen Adam & Eve Pictures oder Hustler ihre Titel, indem sie entweder die Disclaimer-Formel (beispielsweise *This Isn't Mad Men* [Tom Moore, 2010]) oder den Titelzusatz *An XXX Parody* verwenden, was sie juristisch absichert.⁸

In der Regel werden Kostüme und Kulissen des Originalfilms nachgeahmt, Darsteller aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit den Stars des Originals besetzt, bekannte Dialoge in identischer oder leicht abgewandelter Form übernommen ("Just like the classics that inspired them", heißt es in der *porn parody*-Dokumentation *Shaving Ryan's Privates* [Simon George, 2003] mit einiger Ironie, "these films contain scenes of *dialogue*"). *This Ain't Jaws* führt dies mustergültig vor: Dem Betrachter werden zahlreiche ikonische Szenen und bekannte Sätze aus Spielbergs Film serviert, wobei sowohl die Dramaturgie als auch die Dialoge deutlich den Erfordernissen des Pornos unterworfen werden: Beispielsweise erklingt an Bord der Orca anstelle des Seemanns-Shantys "Show me the way to go home" in Richtung von Dr. Hooper (hier weiblich): "Hooper, we wanna get blown!"

Ihr Humor ist ein wichtiges Alleinstellungsmerkmal der *porn parodies*, er gefährdet aber zugleich die pragmatische Agenda des Pornos, denn für diesen gelten Momente der (Selbst-)Reflexivität, wie sie durch Ironie und Humor ins Spiel kommen, als dem Genuss potenziell abträglich (Koschorke 1997: 66). Als Segment der Komödie mag die *porn parody* im wahrsten Sinn des Wortes ein 'Lust'-Spiel sein, doch ein klassischer Porno darf eigentlich keinen Sinn für Humor besitzen, weil er dann "unter dem Ballast seines Beiwerkes nicht mehr zu erkennen ist" (Seeblen 1990: 72). Es ist das "catch-22" des Genres (Smith 2012: 118) – weil er nur auf sexuelle Erregung aus ist, wird der Porno gescholten; leistet er hingegen mehr, kann er in dieser Logik kein Por-

⁵ Zu den Marktanteilen der *porn parodies* und ihrer Sonderrolle innerhalb der Gattung (Meikle 2015: 127-129).

⁶ Wie die tabellarische Übersicht von Smith (2012: 113) belegt, folgen *porn parodies* in der Regel nur wenige Monate nach dem Kinostart der Vorlage; in einigen Fällen waren sie sogar schneller auf dem Markt.

⁷ Mehr Einblick in die Titelvielfalt bieten die Online-Kataloge der Produktionsfirmen, aber auch die Internet Adult Film Database ([ww.iafd.com](http://www.iafd.com)) oder der Blog "There's a Porno for that!" (<http://parodypornrus.tumblr.com/>).

⁸ George Lucas versuchte inmitten der Arbeit an den *Star Wars*-Prequels erfolglos, eine *porn parody* seines Werks gerichtlich zu stoppen: Die Richter entschieden, dass keine Gefahr der Verwechslung des Animationsfilms *Star Ballz* (David Penava, 2001) mit Lucas' Epos bestünde.

no mehr sein –, und es bewahrheitet sich v.a. in den anarchischen *porn spoofs* der 1970er-Jahre: Wenn in *Gums* Einstellungen kopulierender Hunde zwischen die Sex-szenen geschnitten, Comic-Schriftzüge ins Bild gerückt, Darsteller während des Films vom Produzenten gefeuert und durch Handpuppen ersetzt werden, wenn statt der Hai-fischflosse eine Erektion die Wasseroberfläche durchschneidet und im Finale gar eine Musical-Einlage aufgeführt wird (Abb. 2 und 3), dann bekräftigt der Film seine Ambi-tion, mehr als 'nur' Porno sein zu wollen, und nimmt sowohl Illusionsbrüche als auch den Kollaps der Erregungs-dramaturgie in Kauf.



Abb. 2 und 3: Visueller Humor in *Gums*

Nicht nur hinsichtlich ihres häufig brachialen Humors empfehlen sich *porn parodies* für eine eingehende Diskussion. Weshalb sie – gerade im Feld der Erzählwissenschaften – von dieser jedoch häufig ausgeschlossen werden, lässt sich anhand der Frage nach der Pornodramaturgie nachzeichnen.

2. "Was wäre ein Porno mit Handlung?"

Bei der eingangs beschriebenen Szene, die den Auftakt von *Jaws* bildet, handelt es sich um ein Minidrama – eine abgeschlossene *short story* mit einer garstigen Pointe, wie sie typisch für die Gattung ist. Dabei wird eine Erwartungshaltung aufgebaut und dann enttäuscht, denn statt der sexuellen Klimax gibt es ein (wortwörtliches) Blutbad – keinen *petit mort*, sondern den tatsächlichen Tod. Zugleich fungiert in dieser Geschichte der Todeskampf als Zerrbild des Geschlechtsakts, wie schon die frühe feministische Kritik von *Jaws* herausarbeitet, die den Hai u.a. als einen aus dem Hinterhalt zuschlagenden Vergewaltiger interpretiert.⁹ Aus dem Flirt am Strand entspinnt sich eine erotische Szene, und im Wasser demonstriert der Hai ein geradezu sexualisiertes Verhalten, das er im weiteren Filmverlauf (in dem er nur noch männliche Opfer verschlingt) unterlassen wird, denn er spielt mit seiner weiblichen Beute, stupst sie aus der Tiefe an und schleudert sie wild hin und her. Dass das schmerzverzerrte Gesicht der Darstellerin Susan Backlinie der angestrengten mimischen Ekstase der Pornodarstellerinnen beim Geschlechtsakt ähnelt (Abb. 4-6), unterstützt diesen Eindruck.



Abb. 4-6: Schmerz und Ekstase: *Jaws*-Darstellerin Susan Backlinie, *This Ain't Jaws*-Darstellerinnen Lily LaBeau, Phoenix Marie (jeweils Detailausschnitt)

Gerade durch ihre Parallelen zum Geschlechtsakt empfiehlt sich die Auftaktzene von *Jaws* nicht nur zur parodistischen Verwertung in pornografischen Adaptionen, sondern auch als Mikromodell des Erzählens an sich. Immerhin handelt es sich, wie die psychoanalytische Erzähltheorie argumentiert, beim Geschlechtsakt selbst um eine in sich abgeschlossene Geschichte, und ist der klassische Filmplot analog zum Begehren strukturiert: "Narratives both tell of desire – typically present some story of desire – and arouse and make use of desire as dynamic of signification" (Brooks 1992: 37). Im Zuge dieser Begehrendynamik wird der Rezipient in einen Erregungszustand versetzt

⁹ Griselda Pollocks Kritik von *Jaws* wirkte hier wegbereitend: Sie eruiert das paradoxe Erscheinungsbild des Hais als *vagina dentata* einerseits und spitz zulaufender Phallus-Ersatz andererseits (Pollock 1976: 41-42).

und durch repetitive Bewegungen allmählich zum Höhepunkt geführt; am Ende steht die als angenehm empfundene Entladung der gebündelten "[t]extual energy" (ebd.: 101). Diese Steigerungs-dramaturgie liegt den meisten *screenwriting manuals* zugrunde, die das klassische Hollywood-Erzählen auf eine Formel zu bringen versprechen. Die bekannteste dürfte das Drei-Akt-Paradigma von Syd Field sein, das innerhalb von 120 Filmminuten fünf zentrale Plotmomente (den auslösenden Vorfall, den *plot point* 1, den *mid-point*, den *plot point* 2 sowie die klimaktische Auseinandersetzung) vorsieht. In *Jaws* lassen sich diesen Schlüsselmomenten fünf Haiangriffe zuordnen, die sukzessive (und gemäß Striptease-Dramaturgie) mehr vom Hai enthüllen (Abb. 7). Die intensivste, spektakulärste Auseinandersetzung ist für den Schluss reserviert; anschließend wird dem Zuschauer (durch den Epilog) noch eine kurze, postkoitale Kuschelphase mit dem Film eingeräumt.

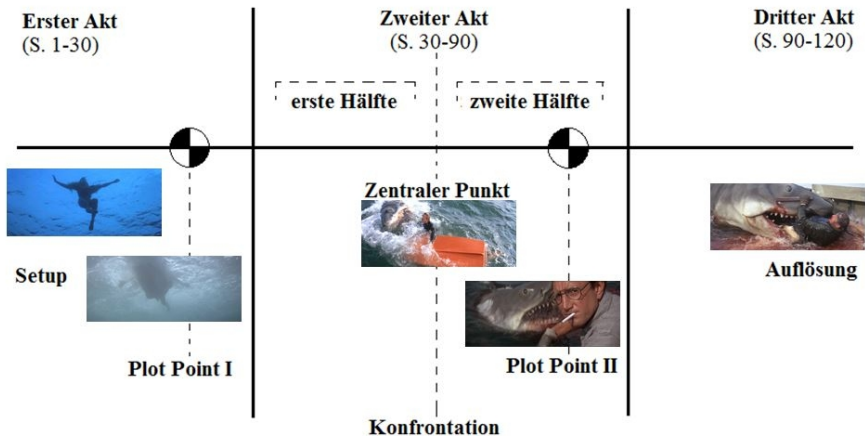


Abb. 7: Die Striptease-Dramaturgie von *Jaws* (Schema nach Field 1993: 142).

Plots sind damit analog zum Geschlechtsverkehr strukturiert, wie auch umgekehrt der Geschlechtsakt seine eigene Plotdramaturgie besitzt. Für den Porno heißt das, dass jede individuelle 'Nummer' als ein in sich geschlossenes Mini-Drama "of arousal, excitement, climax, and (usually) satisfaction" angelegt ist, "permit[ting] both the (male) characters *in* the film and the (usually male) viewers *of* the film to 'withdraw satisfied' after getting first into and then back out of the picture" (Williams 1989: 72). Paradox mutet dabei freilich an, dass der Porno selbst, der diese Miniaturdramen aneinanderreihet, uns insgesamt *keine* ebensolche Befriedigung bieten kann – gemeinhin gelten Pornos als handlungsfreie Nummern-Revuen ohne Spannungskurve. Eine *porn parody* wie *This Ain't Jaws XXX* mag zwar im wörtlichen Sinne ein Fünf-Akt-Schema bieten (insofern hier fünf individuelle Sexakte durch eine lose Handlung verknüpft werden), aber diese sind keiner Steigerungslogik unterworfen – die letzte Nummer ist nicht spektakulärer als die zweite oder vierte. Zudem wird der *Jaws*-Plot allenfalls nominell

gewährt, weshalb auch kein echter *suspense* entsteht. Dies kann selbstverständlich keine legitime Kritik an *This Ain't Jaws XXX* sein, denn auch die Fans des Originalfilms erwarten von seiner *porn parody* natürlich kein konventionelles Remake. Als der Medienpädagoge Andreas von Hören im Zuge eines Videoprojekts Jugendliche zu ihrem Medien- und speziell Pornokonsum interviewte, antwortete einer der Probanden auf die Frage nach den Eigenschaften eines echten Pornos: "Halt ohne Handlung, aber was wäre ein Porno mit Handlung?" (von Hören 2012: 325). Diese pragmatische Antwort sei lediglich in einem Punkt modifiziert: Dass Pornos *keinerlei* Handlung besäßen, lässt sich nicht behaupten; zumindest nicht, wenn man E.M. Forsters einschlägig bekannte Unterscheidung von *story* und *plot* zugrunde legt: "'The king died and then the queen died' is a story," heißt es in Forsters Vorlesungen über den Roman. "'The king died, and then the queen died of grief' is a plot. [...] If it is in a story we say: 'And then?' If it is in a plot we ask: 'Why?'" (2005: 87).

Genaugenommen muss man also sagen, dass Pornos sehr wohl eine *story* haben, insofern es hier zu einer Handlungssequenz kommt. Woran es dagegen mangelt, ist *plot*, also eine kausale Sequenz, die schon Aristoteles für die gelungene Tragödie einfordert. Prüft man den Porno auf Aristoteles' Forderung, die einzelnen Geschehnisse müssten "so zusammengefügt sein, daß sich das Ganze verändert und durcheinander gerät, wenn irgendein Teil umgestellt oder weggenommen wird" (§8), dann besteht er diese Prüfung nicht, denn der Sex ergibt sich kaum zwingend aus den Situationen und Charakteren, sondern nur aus den Maßgaben des Genres. Laut Slavoj Žižek ist dies die Tragödie, die der Pornografie stets innewohnt – weshalb die Autoren der Pornofilme auch gar nicht "so stupid" sein können, ein "narrative which justifies sexual activity" anzubieten (*Pervert's Guide*).

Neben der Hommage ans Original lautet die einzige dramaturgische Anforderung in *This Ain't Jaws* daher, *tags* bereitzustellen, um in die Sexszenen überzuleiten: Dafür genügt es etwa, dass Brody von Quint aufgefordert wird, sich vor der Jagd noch einmal richtig von seiner Frau zu 'verabschieden', oder dass die Bürgermeisterin Dr. Hooper einer genauen Tauglichkeitsprüfung unterziehen möchte. Ebenso wenig wird *innerhalb* der Sexszenen logisch oder plausibel darüber befunden, was zu tun ist – der heterosexuelle Mainstream-Porno zeigt eine drei bis vier Positionen umfassende Mann-Frau-Interaktion mit gelegentlichen Zooms auf anatomische Details, die bei aller Bandbreite im Genre letztlich eine "Gleichzeitigkeit von sexueller Formenvielfalt und sexueller Unterkomplexität" (Lewandowski 2012: 94) bestätigt: Immer wieder dieselben makellosen Körper in immer wieder denselben Positionen. Motiviert wird dies durch Konvention, nicht durch dramaturgische Notwendigkeit – von der Privilegierung *männlicher* Lust (die den Sex allein von der klimaktischen Ejakulation her denkt und strukturiert) einmal ganz zu schweigen.

Angesichts dieser überschaubaren dramaturgischen Komplexität verwundert es wenig, dass der Porno vor der Filmkritik keine Chance hat. Diese führt jedenfalls häufig das Plotargument ins Feld, um die Gattung als zweitklassig und schäbig zu denunzieren:

Pornos hangelten sich "from one sex scene to another, often all but dispensing with plot", kritisiert etwa Edward Buscombe (2004: 27), während *Pirates* für Linda Williams allenfalls eine "imitation of an old-fashioned movie" ist (2008: 316) und Georg Seeßlen Zweifel anmeldet, ob man "überhaupt [von Erzählkunst] innerhalb des Genres reden kann" (1990: 237). Da drängt sich der Verdacht auf, hier werde eine Stellvertreterdebatte geführt, die den Porno ob seiner Nicht-Dramaturgie lächerlich macht, um moralische Einwände gegen ihn zu camouflieren.¹⁰

Vermittels Plotkritik erhebt sich auch das sog. 'normale' Hollywood über den Porno, dem es doch eigentlich in einem uneingestandenem Dependenzverhältnis verbunden ist.¹¹ Setzen sich Hollywoodfilme einmal mit dem Pornomilieu auseinander, dann nähern sie sich ihm mit einer eigentümlichen Mischung aus voyeuristischer Neugier und kritisch-aufklärerischem Impetus und bedienen dabei Plot-zentrierte Genres wie den Detektivfilm oder das Biopic. Dabei mokieren sich Mainstreamfilme ganz nebenbei über die Plotarmut der *adult movies*. Nicht zufällig sind viele dieser Milieustudien – beispielsweise *Boogie Nights* (Paul Thomas Anderson, 1997), *Auto Focus* (Paul Schrader, 2002) oder *Lovelace* (Rob Epstein/Jeffrey Friedman, 2013) – am Übergang der 1970er zu den 1980er-Jahren angesiedelt, als der kurzzeitig im Mainstream angekommene, z.T. experimentelle Porno den Billigprodukten der Video- und Amateurkultur weichen muss. Hollywood erzählt dies kaum als leuchtendes Beispiel medialer Demokratisierung, sondern beinah ausschließlich als Verfallsgeschichte; in *Boogie Nights* muss der Regisseur Jack Horner (Burt Reynolds) mit seinem utopischen Traum vom Porno "where the story just sucks them in [...] [and where] they can't move until they find out how the story ends" deswegen auch eine tragikomische Gestalt sein.¹² Zu fragen wäre freilich, wieso seine relative Plotarmut unbedingt *gegen* den Porno sprechen muss. Was als Handlungsarmut kritisiert wird, fällt dramaturgisch gesehen unter das Spektakel-Prinzip, das im Englischen mit dem Begriff *eye candy* geadelt wird: Naschwerk fürs Auge, d.h. nicht nahrhaft, aber vielleicht gerade deshalb beim Publikum beliebt. *Eye candy* ist freilich kein Alleinstellungsmerkmal des Pornos: Action-

¹⁰ Sven Lewandowski weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass ein neutraler Blick aufs Phänomen innerhalb des zutiefst normierten Pornodiskurses kaum möglich ist (2012: 7). Seeßlen unterlässt aus diesem Grund gar eine Definition des in seinen Augen stets "eine bestimmte Geste aus Abwehr, Faszination, Erregung und Empörung" provozierenden Phänomens (ebd.: 13).

¹¹ *Porn parodies* fungieren auch als akzeptable Übergangszone, in der beide Parteien einander anerkennen – so gilt es unter prominenten Darstellern mittlerweile als chic, die Existenz der *porn parody* amüsiert zur Kenntnis zu nehmen, um nicht als prüde zu gelten. In Talkshows sitzt dann die *Downton Abbey*-Darstellerin und vergleicht sich mit ihrem Pendant in der Parodie *Down on Abby* (Gazzman, 2014).

¹² Ein weiterer Running Gag in *Boogie Nights* besteht im Mangel eines Skripts und Drehbuchautors in der Porno-Crew. Die Wortwahl des Regisseurs ("I'll sit at the typewriter, see what comes out.") mutet so lapidar wie masturbatorisch an.

Blockbuster und Musicals funktionieren genauso, ohne dass jemand auf die Idee käme, diesen Gattungen ernsthaft ihren Status als 'richtige' Filme abzusprechen.¹³

Craig Fischer hat in diesem Zusammenhang Seymour Chatmans Unterscheidung von narrativen, beschreibenden und argumentierenden Texten nutzbar gemacht – während wir von Erzähltexten erwarten, dass sie die aristotelischen Kausalitätsgebote wahren, kämen wir in anderen Fällen überhaupt nicht auf die Idee, dies einzufordern. Zwar privilegiert Film durch seine vorgegebene zeitliche Sequenzierung automatisch den erzählenden Modus, doch er ist (beispielsweise in ruhenden Einstellungen) ebenso zur Konzentration auf Objekte fähig und kann den Rezipienten animieren, sich ihm wie einem Gemälde zu nähern (Fischer 1992: 19). Eine Überbetonung der Deskription würde im klassischen Erzählfilm zu einem Illusionsbruch und einem Kollaps der Dramaturgie führen; im Porno dagegen – dessen Sexszenen häufig in einer einzigen Einstellung, ohne Schnitte und mit wenig Kamerabewegung gefilmt sind – stellt sie den Normalfall dar: "The moments which define pornography as a genre are descriptive moments, independent of plot but concerned with rendering 'the properties of things,' in this case, the properties of the human body, for voyeuristic purposes" (ebd.: 20).

Damit lässt sich der Porno rehabilitieren, denn er mag seinem Publikum kein komplexes Erzählangebot unterbreiten, aber das muss er auch gar nicht. Sein Wert bemisst sich daran, wie gut er hinsichtlich "description" funktioniert und ob er – im Sinne des dem Genre inhärenten Masturbationsappells (Hunter 2012, 133-134) – *user-friendly* ist. Pornografie wird als "Gebrauchskunst" rezipiert (Koschorke 1997: 66), und das klar definierte Ziel besteht im Orgasmus: "in filmic terms, the goal is ejaculation, that is, visible coming" (Dyer 1985). Damit muss die Narratologie mit ihrem erprobten Handwerkszeug am Porno scheitern – dass dennoch eine kritisch-produktive Auseinandersetzung mit dem Genre möglich ist, lässt sich aus Sicht der Adaptation Studies demonstrieren.

3. Was die Adaptionforschung von der *porn parody* lernen kann

Vorbehalte innerhalb der v.a. im angloamerikanischen Raum verbreiteten Adaptionforschung gegenüber dem Porno mögen einerseits mit einer dem Fach inhärenten Prüderie zusammenhängen, die erst in den vergangenen Jahren allmählich überwunden wurde, indem Forscher begannen, sich auch in den "Adaptation Underground" (Meikle 2015: 133) zu begeben und statt kanonischen Literaturklassikern und deren Verfilmungen auch andere Medien (beispielsweise Videospiele), alternative Adaptionrichtungen (d.h. nicht nur die klassische Buch-zu-Film-Adaption) und Gattungen jenseits des Höhenkamms einzubeziehen. Andererseits musste aber auch die Plotarmut des Pornos Vertretern jener Disziplin, die sich häufig im Zeichen der reinen Werktreuekri-

¹³ Einen detaillierten Vergleich der 'Nummern'-Struktur von Porno und Musical liefert Williams 1989, 132-134.

tik an Struktur- und Plotvergleichen abarbeitet, suspekt erscheinen; hinzukommen die bekannten akademischen Berührungsängste gegenüber pornografischem Material.

In seinem Buch *Film Adaptation and Its Discontents* (2007) skizziert Tom Leitch zehn verschiedene intertextuelle Beziehungen zwischen Original und Adaption, wobei die Übergänge – wie er selbst zugibt – "embarrassingly fluid" ausfallen (2007: 123). Dies hält Leitch nicht davon ab, die einzelnen Kategorien mit prototypischen Beispielen zu versehen, wobei er die *porn parodies* als Paradebeispiel für "colonizations" zitiert (ebd.: 109-111). Letztere werden von Leitch mit regelrechter *body snatcher*-Metaphorik charakterisiert, "[as they] empty their stories of their original meaning in order to use them as a narrative framework for the sex scenes that are their raison d'être" (ebd.: 110). Völlig gerecht ist dies natürlich nicht, denn implizit trifft hier die *porn parody* ein Vorwurf, der genauso gut auf *sämtliche* Adaptionen gemünzt sein könnte, haftet diesen doch als 'parasitäres', sekundäres Phänomen innerhalb einer originalitäts-hörigen, zudem die Lese- und Schriftkultur nach wie vor höher bewertenden medialen Umgebung tendenziell das Stigma der Vulgarisierung und Epigonalität an.¹⁴

Legt man diese Reputation zugrunde, sollte es eigentlich naheliegen, in Pornos und Adaptionen keinesfalls Kontrahenten oder gar unvereinbare Gegensätze zu vermuten, sondern sie eigentlich – *no pun intended* – als geeignete *bed-fellows* zu betrachten. Ungeachtet des Gemeinplatzes, dass Filmgeschichte immer auch als Sozialgeschichte des Kinos, d.h. mit Blick auf Zuschauerzahlen und Budgets erzählt werden muss (und dass das Unterhaltungskino immer im Verbund mit seiner ökonomischen Agenda zu denken ist), gilt auch die dem Exploitation-Kino zuzurechnende *porn parody* als kommerzialisierte, hässliche Begleiterscheinung einer an sich hehren Idee. Erst spät wurden auch die ökonomischen Strukturen innerhalb der "Adaptation Industry" (Murray) stärker berücksichtigt und stießen pornografische Filme im Fach auf mehr Interesse – häufiger besinnt man sich mittlerweile auf die Darwin'schen Konnotationen des Begriffs Adaption im Sinne einer Überlebensstrategie: "like genes, [stories] adapt to those new [material and cultural] environments by virtue of mutation – in their 'offspring' or their adaptations. And the fittest do more than survive; they flourish" (Hutcheon 2006: 32).

Denkt man dies weiter, wird klar, dass *porn parodies* nicht – wie Leitchs Darstellung suggeriert – den Wirtstext seiner Lebenskraft berauben, sondern dass sie v.a. seine Stärke dokumentieren und seine Haltbarkeit erhöhen. Da sie ihre Herkunft zudem nicht verbergen, sondern offensiv herausstellen, sind sie auch keine untypischen, sondern im Gegenteil sehr typische Adaptionen, die zu einem Vergleich mit der Quelle einladen. Darin unterscheiden sie sich nicht von der Verfilmung eines kanonischen Klassikers, wiewohl ihnen verwehrt bleibt, was den erfolgreichsten Adaptionen ge-

¹⁴ Robert Stam listet in seiner Übersicht gängiger Vorurteile gegenüber Adaptionen Begriffe wie "betrayal", "deformation", "violation" und "bastardization" (3).

lingt, nämlich den Prätext mit der eigenen Signatur zu überschreiben.¹⁵ Ferner übersieht Leitch, dass die *porn parody* auch eine Vielzahl der anderen Adaptionenmodi bedient (Leitch 2007: 93-126), u.a. den der zitierfreudigen "Allusion", der humorvollen "Parody/Pastiche", der "Celebration" (denn hier wird das kulturelle Erbe der Vorlage respektvoll kuratiert; durch das im Vergleich offensichtliche *production value*-Defizit kann auch die Aura des Originals nur umso heller erstrahlen), und sogar der kritischen "Revision": *Porn parodies* sind weit davon entfernt, genderkritische oder gar feministische Subversion zu leisten, doch sie erfüllen durchaus Butlers Diktum vom Potenzial der *gender parody*, "[to deprive] hegemonic culture and its critics of the claim to naturalized or essentialist gender identities" (2008: 188). Das absolut-gesetzte, normativ wirkende 'Original' enthüllt im Licht seiner Parodie nicht nur sein fragiles Naturell, sondern Brüche. So macht die *porn parody* deutlich, wie sehr Mainstream-Unterhaltung häufig den Unterleib negiert, der im Porno energisch bejaht wird.¹⁶

Im Unterschied zu seiner literarischen Quelle zeichnet Steven Spielbergs *Jaws* ein versöhnlich-restauratives Gesellschaftsbild, aus dem alle Ehebrecher, Mafiosi und Querulanten der Romanvorlage von Peter Benchley getilgt worden sind. Chief Brody stellt als aufrechter Sheriff auf hoher See wieder Ordnung her, während seine Frau – die vor dem Eintritt ins maritime Abenteuer der zweiten Filmhälfte von einem homosozialen Kriegerbund aus dem Film vertrieben wird – daheim wartet. Sowohl *Gums* als auch *This Ain't Jaws* holen Elemente wieder an die Oberfläche, die in Spielbergs vieldeutigem Film (Schwanebeck 2015: 14-16) einfach abtauchen wie der mysteriöse Hai. Versagt sich *Jaws* jegliche Partizipation an der sexuellen Utopie der 1960er-Jahre und ihrer Libertinage, wie sie im Roman noch auflebt, überführt der Porno sie einfach in seine dominante Phantasie – die jederzeitige Verfügbarkeit sexueller Zerstreuung in diversen sozialen Kontexten und Alltagssituationen. Nicht nur, dass die *porn parodies* sexuelle Szenarien ausmalen (am Strand, im Büro, auf See, daheim), sie verdeutlichen auch, auf was für einen phallisch-zentrierten, stramm patriarchalen Wertekanon *Jaws* eingeschworen ist.¹⁷ *Gums* trägt diese Kritik drastisch vor, indem er den Chief-Brody-Wiedergänger gleich im Cowboy-Hut und den Bürgermeister mit Zigarre und einem ebenso wenig subtilen, meterlangen Schlips auftreten lässt, doch auch *This Ain't Jaws*

¹⁵ So wird beispielsweise *Jaws*, der auf einem zeitgenössischen Bestseller von Peter Benchley basiert und dessen Ruhm überdauert hat, kaum von Rezipienten als Adaption wahrgenommen. E.L. James' Bestseller-Trilogie *50 Shades of Grey* (2011-2012) entstand selbst als *erotic fan fiction* zu Stephenie Meyers *Twilight*-Reihe, d.h. in einem der *porn parody* verwandten Modus. Vor der Buchveröffentlichung distanzierte sich James allerdings von ihrem Prätext und benannte ihre Hauptfiguren kurzerhand um (Meikle 2015: 125).

¹⁶ Vgl. Hunters Beobachtung, wonach *porn parodies* "unlock, in a spirit of post-Freudian knowingness, the repressed sexual implications of the original films" (2015).

¹⁷ Einen detaillierten Vergleich beider *Jaws*-Parodien liefert Hunter 2015, der allerdings der generischen Parodie *This Ain't Jaws* keinerlei kritisches Potenzial zugesteht. Inwiefern der Werktreuediskurs im gesamten Feld der Adaptation Studies selbst gegendert ist und implizit patriarchale Ideologie reproduziert, arbeitet Shelley Cobb im Detail heraus.

setzt Akzente: Chief Brodys klimaktischer, tödlicher Schuss auf den Hai ist im Licht der vorangehenden Sexszene der *porn parody* noch deutlicher als eine symbolisch-straftende, Kastrationsängste kompensierende Ejakulation in den Schlund der *vagina dentata* lesbar (Pollock 1976: 42),¹⁸ und die berühmte Verbrüderungsszene auf See, in der sich die Männer ihre Narben zeigen, wird mit Hufabdrücken nachgestellt (Hooper berichtet von einer außer Kontrolle geratenen *bestiality*-Show in Tijuana) – auch die Verbindung zum wortwörtlichen *cock fight* liegt nahe (Abb. 8 und 9).



Abb. 8 und 9: Zwei Narbenvergleiche (*Jaws* und *This Ain't Jaws*)

Noch derber gehen beide Parodien mit der Figur des Jägers Quint um, der im Film die Arbeiterklasse und die Vätergeneration vertritt. Quint wird am Schluss von *Jaws* zwar als überholtes Männlichkeitsmodell entsorgt, aber zugleich leben seine archaischen Normen in der Generation der Söhne weiter: Hooper und Brody arbeiten sich an seiner aggressiven Hypermaskulinität ab und wären ohne seine Ausrüstung im Kampf chan-

¹⁸¹⁸ Dieses Motiv deutet sich bereits vorher an, wenn die Jäger sowohl in Spielbergs Film als auch in der Parodie darüber beraten, "[to] pump the shark full of poison."

cenlos. *Gums* arbeitet das faschistoide Element der Figur deutlich heraus, indem es ihn als deutschstämmigen Captain Clitoris (gespielt von dem Anarcho-Komiker Brother Theodore) in einer SS-Uniform auf die Jagd schickt (Abb. 10); auch *This Ain't Jaws*, der stärker auf Nachahmung eingeschworen bleibt, karikiert treffend Quints Hypermaskulinität, wenn dieser etwa seine Jagdstrategie so schildert: "When he does [attack the boat], I'll reach in my trousers, pull out my big worm, and I'll dangle it out there!" Als *punchline* der Szene darf Hooper kurz darauf den berühmtesten Satz aus *Jaws* abwandeln, nachdem der Hai sich das erste Mal seinen Verfolgern gezeigt hat, und damit zugleich Quint seine Grenzen aufzeigen: "I think you're gonna need a bigger dick!"

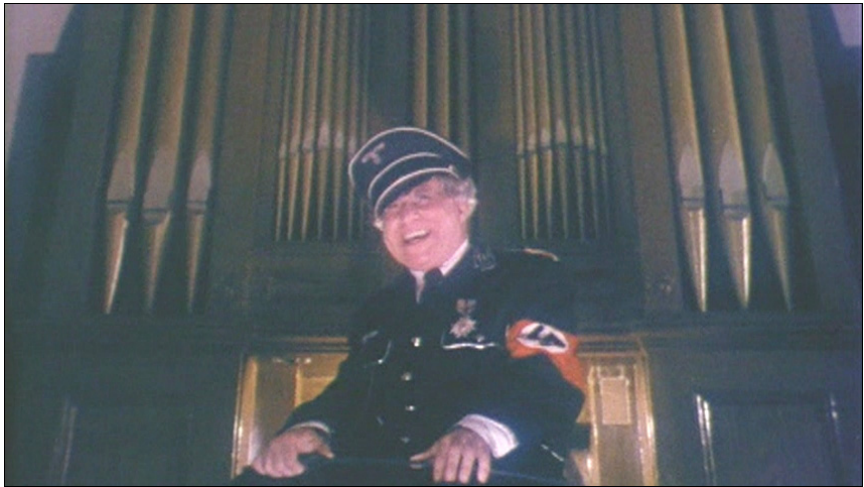


Abb. 10: Brother Theodore als Haijäger Captain Clitoris (*Gums*)

Insgesamt dürfte damit deutlich geworden sein, dass sich *porn parodies* nicht nur durch die Brille der Adaptionforschung lesen lassen, sondern dass auch Adaptionforscher von der *porn parody*, dieser "least respectable and admired" Form der Adaption (Hunter 2015), lernen können, wie sich *bessere* Adaptionforschung betreiben lässt. So bieten uns pornografische Filme gerade aufgrund ihres vermeintlichen Plotdefizits eine Chance, Adaption jenseits der Handlungsebene, d.h. auch jenseits des Werktreueparadigmas, zu diskutieren; sie führen uns am (literarischen) Kanon und damit auch an den rigiden Werturteilen und -hierarchien der etablierten Forschung vorbei; sie ermutigen zum Blick auf ökonomische Strukturen und Absatzmärkte, die in der Vergangenheit allzu häufig nivelliert wurden; und sie halten auch der kritischen Überprüfung stand, da sie nicht bloß das Gerüst eines Prätextes borgen und mit Sexszenen anreichern, sondern sich sehr wohl kritisch mit ihm auseinandersetzen.

Filme

Gums (1976). Regie: Robert J. Kaplan.

Jaws (1975). Regie: Steven Spielberg.

The Pervert's Guide to Cinema (2006). Regie: Sophie Fiennes.

Sex Trek (1990). Regie: Scotty Fox.

Shaving Ryan's Privates: A Documentary about Porn Films that Parody Hollywood (2003). Regie: Simon George.

This Aint't Jaws XXX (2012). Regie: Stuart Canterbury.

Literatur

Aristoteles (2002). *Poetik*. Übers. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.

Bachtin, Michail (1995 [1965]). *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Braund, Simon (2016). "Wham! Bam! Thank You Man." *Empire* (Juni), 110-115.

Brooks, Peter (1992). *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge, London: CUP.

Buscombe, Edward (2004). "Generic Overspill: 'A Dirty Western'." *More Dirty Looks: Gender, Pornography and Power*. Ed. Pamela Church Gibson. London: BFI, 27-30.

Butler, Judith (2008 [1990]). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York; London: Routledge.

Cobb, Shelley (2010). "Adaptation, Fidelity, and Gendered Discourses." *Adaptation* 4.1, 28-37.

Dyer, Richard (1985). "Male Gay Porn: Coming to Terms." *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 30, 27-29. <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC30folder/GayPornDyer.html> [letzter Zugriff: 10.11.2015].

Field, Syd (1993). *Das Handbuch zum Drehbuch: Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch*. Frankfurt/M.: Zweitausendeins.

Fischer, Craig (1992). "Beyond the Valley of the Dolls and the Exploitation Genre." *The Velvet Light Trap* 30.2, 18-33.

Forster, E.M. (2005 [1927]). *Aspects of the Novel*. London: Penguin.

Hilkens, Myrthe (2010). *McSex: Die Pornografisierung unserer Gesellschaft*. Übers. Cécile Speelman. Berlin: Orlanda.

Hines, Claire (2012). "Playmates of the Caribbean: Taking Hollywood, Making Hard Core." *Hard to Swallow: Hard-Core Pornography on Screen*. Eds. Claire Hines, Darren Kerr. New York, Chichester: Wallflower Press, 255-292.

Hunter, I.Q. (2006). "Tolkien Dirty." *The Lord of the Rings: Popular Culture in Global Context*. Ed. Ernest Mathijs. London, New York: Wallflower Press, 217-233.

- (2012). "A Clockwork Orgy: A User's Guide." *Peep shows: cult film and the cine-erotic*. Ed. Xavier Mendik. London: Wallflower Press, 126-134.
- (2015). "Stop Playing with Yourself, Hooper. *This Ain't Jaws XXX* and the Contradictions of the Porn Parody." *One+One Filmmakers Journal*. Web. 10.11.2015. <http://www.oneplusonemagazine.com/jaws-xxx-and-the-contradictions-of-the-porn-parody/>.
- Hutcheon, Linda (2000). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Champaign: University of Illinois Press.
- (2006). *A Theory of Adaptation*. New York, London: Routledge.
- Koschorke, Albrecht (1997). "Die zwei Körper der Frau." *Die nackte Wahrheit: Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*. Hg. Barbara Vinken. München: dtv, 66-91.
- Leitch, Thomas (2007). *Film Adaptation and Its Discontents: From 'Gone with the Wind' to 'The Passion of the Christ'*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Lewandowski, Sven (2012). *Die Pornographie der Gesellschaft: Beobachtungen eines populärkulturellen Phänomens*. Bielefeld: transcript.
- Meikle, Kyle (2015). "Pornographic Adaptation: Parody, Fan Fiction and the Limits of Genre." *Journal of Adaptation in Film and Performance* 8.2, 123-140.
- Mendik, Xavier, ed. (2012). *Peep Shows: Cult Film and the Cine-Erotic*. London: Wallflower Press.
- Murray, Simone (2012). *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*. New York, London: Routledge.
- 'Parodies'. *Adam & Eve*. Web. 13.06.2016. <http://www.adameve.com/adult-dvds/parodies-c-1068.aspx>.
- Pollock, Griselda (1976). "Jaws." *Spare Rib* (04.04.1976), 41-42.
- Schwanebeck, Wieland (2015). "Der Haifisch, der hat Zähne: Zur Einführung." *Der Weiße Hai Revisited: Steven Spielbergs 'Jaws' und die Geburt eines amerikanischen Albtraums*. Hg. Wieland Schwanebeck. Berlin: Bertz+Fischer, 9-23.
- Seeßlen, Georg (1990). *Der pornographische Film*. Frankfurt/M., Berlin: Ullstein.
- Smith, Iain Robert (2012). "When Spiderman Became Spider-Babe: Pornographic Appropriation and the Political Economy of the Softcore Parody Genre." *Peep shows: cult film and the cine-erotic*. Ed. Xavier Mendik. London: Wallflower Press, 109-118.
- Stam, Robert (2005). *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Malden: Blackwell.
- Tibbals, Chauntelle Anne (2014). "Gonzo, Trannys, and Teens: Current Trends in US Adult Production, Distribution, and Consumption." *Porn Studies* 1.1-2, 127-135.
- von Hören, Andreas (2012). "Pornos gucken und Sex filmen: Wie Jugendliche mit Sex umgehen." *Pornografisierung von Gesellschaft: Perspektiven aus Theorie, Empirie und Praxis*. Hg. Martina Schuegraf, Angela Tillmann. Konstanz, München: UVK, 323-330.

- Williams, Linda (1989). *Hard Core: Power, Pleasure, and the 'Frenzy of the Visible'*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.
- (2008). *Screening Sex*. Durham; London: Duke University Press.