



Unschuldige Männer, willige Frauen: MAZURKA PÅ SENGEKANTEN (mit freundlicher Genehmigung des Deutschen Filmmuseums Frankfurt a.M.).

Kathrine Skretting

Filmsex und Filmzensur

Die „Bettkanten“-Filme in Skandinavien 1970-1976

„Familienporno“ schreiben Dinnesen und Kau (1983, 467) abfällig in ihrer dänischen Filmgeschichte und charakterisieren MAZURKA PÅ SENGEKANTEN (MAZURKA IM BETT, auch UNSER PAUKER KANNS [sic!] AM BESTEN IM BETT, Dänemark 1970, John Hilbard), TANDLÆGE PÅ SENGEKANTEN (MUTTI, MUTTI, ER HAT DOCH GEBOHRT, Dänemark 1971, John Hilbard), MOTORVEJ PÅ SENGEKANTEN [wörtlich: Autobahn auf der Bettkante] (Dänemark 1972, John Hilbard) und die fünf übrigen „Bettkanten“-Filme als rein profitorientierte Massenproduktion. Nicht ganz grundlos, denn im Gegensatz zu den meisten anderen dänischen Filmen konnten „Familien pornos“ durchaus im Ausland abgesetzt werden (ibid., 468). Im Herbst 1971 kursierten Kopien von MAZURKA PÅ SENGEKANTEN in ganz Europa, in weiten Teilen der USA sowie in Süd- und Mittelamerika und in Australien (*Århus Stiftstidende* v. 29.8.1971), wodurch der Produktionsfirma Palladium große Einnahmen sicher waren.

In diesem Artikel sollen die „Sengekanten“-Filme indes nicht in erster Linie als Exportschlager diskutiert werden. Massenproduktion oder nicht: Die „Bettkanten“-Serie lockte in ganz Skandinavien ein außergewöhnlich breites Publikum in die Kinosäle, und neben den Besucherzahlen dokumentieren auch Leserbriefe und Zeitungsberichte das große Vergnügen, daß die Zuschauer offenbar bei der Vorführung dieser Art Unterhaltung empfanden. Wie kann dieser Erfolg erklärt werden? Ich möchte diese Frage beantworten, indem ich die skandinavische Filmzensur und die hiesige Tradition hinsichtlich der Repräsentationsweisen von Sex im Film sowie die Filme selbst und ihre historische Rezeption untersuche.

Filmzensur

In Norwegen wurde eine Filmzensur 1913, in Dänemark 1914 eingeführt. Das norwegische Lichtspielgesetz forderte, daß Filme vor der Aufführung behördlich geprüft werden mußten. Filme, die gegen das Gesetz verstießen oder die Menschenwürde verletzten, die eine verrohende oder moralisch zersetzende Wirkung auszuüben vermochten, wurden nicht zugelassen. Im dänischen Zensurgesetz galten vor allem die drei letzten Kriterien als zentrale Verbotsgünde.

Gerieten Filme in Konfrontation mit der norwegischen Gesetzespraxis, dann zumeist, weil sie gegen die Pornographiebestimmungen des Strafgesetzes verstießen. Die norwegische Gesetzgebung beurteilt die Verletzung der Menschenwürde gemäß Lichtspielgesetz strenger als den Pornographieparagrafen, wodurch Nacktheit, auch wenn sie nicht pornographisch erscheint, verboten werden kann. Das Kriterium der Verrohung kommt in der Regel gegenüber expliziten Gewaltdarstellungen zur Anwendung, während eine zersetzende Wirkung in bezug auf die Sexualmoral, aber auch im Falle „unmoralischer“ Darstellungen von Ordnungshütern konstatiert wird. Zeigen Filme Polizisten, die brutal und unrechtmäßig handeln, so sind diese Filme stärkeren Zensureingriffen ausgesetzt als solche, die brutale Verbrecher darstellen (vgl. Jacobsen 1994).

In den Anfangsjahren beschied die norwegische Zensurinstanz nur positiv oder negativ über Zulassungsanträge. Eine Unterscheidung zwischen Freigaben für Kinder und Erwachsene wurde erst 1921 eingeführt, und in den sechziger Jahren legte eine Gesetzesnovelle das Mindestalter der Kinozuschauer einheitlich auf sieben Jahre fest. Filme wurden entweder für Kinder (7 Jahre), Jugendliche (12 Jahre) oder Erwachsene (16 Jahre) zugelassen; auch in Dänemark galt man, was das Kino betrifft, mit sechzehn als mündig.

In Schweden richteten die Behörden schon 1911 eine zentrale Filmprüfstelle ein. Die schwedischen, dänischen und norwegischen Zensurvorschriften ähneln sich in den Grundzügen, allerdings mit einigen Abweichungen im schwedischen Fall. Dort galt das Publikum bereits mit fünfzehn als erwachsen, und mentalhygienische Erwägungen prägten die Verbotspraxis. Bilder, die als verrohend oder „auf schädigende Weise erregend“ wirken konnten, durften nicht aufgeführt werden. Im Blick auf den unmündigen Teil des Publikums war ein möglicher „psychischer Schaden“ das Zentralkriterium für Verbot oder Zulassung.

Der Kampf gegen die Zensur

In den sechziger Jahren fegte eine stürmische Zensurdebatte über ganz Skandinavien hinweg. Die modernistischen Filme dieses Jahrzehnts bewirkten eine stärkere Anerkennung des Kinos als künstlerisches Medium, und die jungen Filmenthusiasten, die nach dem Verlust des Familienpublikums ans Fernsehen einen wichtigen Teil der Zuschauerschaft ausmachten, hatten wenig Verständnis dafür, daß Kunst zensiert werden sollte.

In den Jahren 1963 bis 1967 verbot die norwegische Filmprüfstelle insgesamt 22 Filme, doch die Gegner der Zensur beschränkten sich in ihrem Protest auf *TYSTNADEN* (DAS SCHWEIGEN, Schweden 1963, Ingmar Bergman), 491 (Schweden 1964, Vilgot Sjöman), *JAG ÄR NYFIKEN – GUL* (ICH BIN NEUGIERIG – GELB,

Schweden 1968, Vilgot Sjöman) und *BONNIE AND CLYDE* (*BONNIE UND CLYDE*, USA 1967, Arthur Penn) (vgl. Malm 1994). Was *TYSTNADEN* betrifft, so wurde der Film zwar nicht verboten, aber eine Masturbationsszene mit einer der weiblichen Hauptfiguren mußte entfernt und zwei Beischlafszene gekürzt werden, bevor die Behörde die Aufführung vor Erwachsenen über 16 Jahren gestattete. Für die norwegischen Anhänger modernistischer Filmkunst schien dies schon deshalb inakzeptabel, weil die Zensur ihrer Ansicht nach dem Grundrecht auf Meinungsfreiheit und künstlerischem Ausdruck widersprach. In Schweden hatte der Film die Zensur ungeschnitten passiert, und in Norwegen sollte die Kunst nicht weniger geachtet werden.

Die schwedische Prüfstelle hatte neben *TYSTNADEN* auch Bergmans *JUNGFRUKÄLLAN* (*DIE JUNGFRAUENQUELLE*, Schweden 1960) mit seiner brutalen Vergewaltigungsszene ungekürzt zugelassen, so daß die dortigen Fürsprecher der Filmkunst bereits auf eine Lockerung der Zensurauflagen hofften, als 1964 Sjömans 491 verboten wurde. Dieses Verbot brachte die Behörde nicht nur als überlebte Institution in die Kritik, sondern ließ ihre Gegner auch eine Aufhebung der gesetzlichen Zensurbestimmungen für Erwachsene fordern. Dies rief schließlich auch die Befürworter der Filmprüfung auf den Plan: 140 Ärzte veröffentlichten im gleichen Jahr einen Appell, der sich gegen die „Übersexualisierung“ der Gesellschaft richtete und für eine strengere Zensurpraxis aussprach (vgl. Furhammer 1991, 288).

In Dänemark wurde das Verbot schriftlicher Pornographie 1967 aufgehoben, was auch die Filmbranche zu größerer Kühnheit in Sachen sexueller Darstellungen anspornte. Erik Nørgaard (1971) bewertet die realistischen Ambitionen der Filmemacher dabei als wichtiges Argument im Kampf gegen die Zensur. Dem Kino sollte es möglich sein, ein Bild des wirklichen Lebens zu vermitteln, zu dem neben sexuellen auch aggressive Beziehungen gehören. Die filmische Wirklichkeit jener Jahre war indes häufig eine aus subjektiver Perspektive erzählte, was ein Grund dafür ist, warum sich viele der damaligen Filme als „modernistisch“ bezeichnen lassen. Allerdings gehörten Produktionen, die die Grenzen hinsichtlich sexueller Darstellungen verschoben, in der Mehrzahl nicht zu dieser Gruppe. Schon 1965 realisierte Palladium *SYTTEN* (*SIEBZEHN – VIER MÄDCHEN MACHEN EINEN MANN*, Dänemark, Annelise Meineche), basierend auf Soyas gleichnamigem Roman, der bei seinem Erscheinen 1953 Empörung wegen seiner erotischen Schilderungen hervorgerufen hatte. Dennoch galt Soya in Dänemark als anerkannter Autor, so daß die offensive Werbung mit seinem Buch dazu beitrug, das Interesse für den Film zu erhöhen. Dieser entpuppte sich als Publikumserfolg und brachte Palladium einen Rekordgewinn von drei Millionen Kronen ein (Nissen 1997, 155). Erzählt wird die Geschichte eines jun-

gen Arztsohnes, der während eines Ferientaufenthaltes bei einer Familie in der Provinz seine erste sexuelle Begegnung hat. Ole Søltoft, der spätere Star der „Bettkanten“-Filme, debütierte in der Hauptrolle. Die erotische Handlung wird teilweise von schönen Sommeraufnahmen dänischer Dörfer kaschiert, und der Film erregte 1965 kaum ein Gemüt.

Als Reaktion auf die Zensurdebatte richteten die Behörden in Schweden (1964), Norwegen und Dänemark (1967) Ausschüsse ein, die eine mögliche Änderung der jeweiligen Lichtspielgesetze zu erwägen hatten. Die Schweden gingen dieser Frage sehr penibel nach und kamen nach viereinhalb Jahren zu dem Schluß, daß die Zensur für Erwachsene aufzuheben sei. Die öffentliche Meinung hatte sich in Schweden derweil bereits zugunsten der Zensur verändert, wohl auch, weil nun nicht mehr die Darstellung von Sexualität, sondern von Gewalt im Brennpunkt der Diskussionen stand. Viele Zuschauer nahmen Anstoß an der erhöhten Brutalität, nicht zuletzt in italienischen Spaghetti-Western. Die schwedische Prüfstelle entschied sich also dafür, alle Filme wie bisher einer Vorprüfung zu unterziehen, auch solche für Erwachsene.

In Norwegen hatte der Ausschuß ausdrücklich die Aufgabe, die Einrichtung einer Beschwerdeinstanz für Zensurenentscheidungen zu erörtern. Seine Mitglieder waren indes der Ansicht, daß eine über 16 Jahre heraufgesetzte Altersgrenze diesen Schritt überflüssig machen würde. Der Ausschuß verwies auf die steigende Tendenz von expliziter Gewalt im Filmangebot, deren Darstellung er aus entwicklungspsychologischer Perspektive schädlich für sechzehnjährige Jugendliche hielt, stimmte jedoch darin überein, daß Filme mit solchen Effekten durchaus von hoher künstlerischer Qualität sein konnten. Und da es nicht angemessen schien, erwachsenen Norwegern das Erlebnis wertvoller Filme vorzuenthalten, wurde die Altersgrenze auf 18 Jahre heraufgesetzt. Die übrigen Verbotskriterien blieben im Wortlaut von 1913 erhalten. Der Sozialist Sigurd Evensmo, einer der Zensoren bei der staatlichen Filmaufsichtsbehörde, zeigte sich schwer enttäuscht darüber, daß die Formulierungen „moralisch zersetzend“ und „Verletzung der Menschenwürde“ im Gesetz von 1969 beibehalten wurden. Er hätte ein Modell ähnlich dem schwedischen bevorzugt, das mentalhygienische Erwägungen in den Mittelpunkt rückte (vgl. Dahl et al. 1996, 340).

Der dänische Ausschuß kam zu der Schlußfolgerung, daß die Zensur von Filmen für Erwachsene abgeschafft werden mußte. Dieser Entscheidung lag insbesondere die Rücksichtnahme auf die Meinungsfreiheit zugrunde, aber die Kommission sah es auch nicht als ausreichend belegt an, daß Filme Erwachsene negativ beeinflussen sollten. Negative Wirkungen waren zwar beobachtet worden, jedoch nur bei Einzelpersonen, die schon zuvor psychische Probleme gehabt hatten. Das *Folketing* [Parlament] unterstützte den Vorschlag des Ausschusses,

und Dänemark schaffte die Filmzensur für Erwachsene 1969 ab; das Verbot von Bildpornographie wurde bereits einige Monate zuvor aufgehoben. Ein Jahr später lag mit MAZURKA PÅ SENGEKANTEN der erste „Bettkantens“-Film vor, „frei nach Soya“, wie es im Presse-material hieß.

Zur Tradition filmischer Sexdarstellungen

Sigurd Evensmo war die zentrale Figur in der norwegischen Debatte um Filmzensur, Sex und Gewalt, arbeitete er doch nicht nur als Filmzensor, sondern auch als Autor, darunter von sechs Drehbüchern, einem Standardwerk der norwegischen Filmgeschichte (*Det store Tivoli* [Der große Rummelplatz], 1963) und verschiedenen Fachbüchern zu Filmfragen, etwa *Den nakne sannheten. Sex i filmene* ([Die nackte Wahrheit. Sex im Film] 1971). In letztgenanntem Buch verfolgte Evensmo die seiner Meinung nach wichtige Aufgabe, für „Sexualrealismus“ im Film zu kämpfen, betrachtete er diesen doch als vitalen Bestandteil der Filmkunst. In einem „sexualrealistischen“ Film seien Sexdarstellungen in die Erzählung integriert. Sie würden nicht wie spekulative oder sensationelle Verlockungen wirken, die in den Film aus ökonomischen Gründen eingebettet werden. Evensmo äußerte auch explizit die Ansicht, daß ein „sexualrealistischer“ Film nicht an den Voyeur im Zuschauer appelliere, sondern glaubwürdige, komplexe Figuren schildere. Besonders wichtig war ihm die Bemerkung, daß Frauen als Persönlichkeiten dargestellt werden und nicht als Objekte des männlichen Blicks (1971, 152ff.).

In *Den nakne sannheten* stellte Evensmo den Beginn der „sexualrealistischen“ Tradition in der Nachkriegszeit anhand von Filmen wie HIROSHIMA MON AMOUR (Frankreich/Japan 1959, Alain Resnais), ROOM AT THE TOP (WEG NACH OBEN, Großbritannien 1959, Jack Clayton), TYSTNADEN und JAG ÄR NYFIKEN – GUL dar. Als problematischer Zug der von Evensmo als „sexualrealistisch“ bezeichneten Filme erscheint, daß deren Gestaltung sexueller Beziehungen viel Tragik und wenig Fröhlichkeit aufweist: Die zunehmende Offenheit gegenüber sexuellen Themen beginnt also mit der Hervorhebung ihrer eher dunklen Seiten – Vergewaltigung und Prostitution, Betrug, unerwünschte Schwangerschaft, Tod (vgl. 1971, 127).

Auch wenn Evensmo Darstellungen von Sexualität untersuchte, die integraler Bestandteil von Filmerzählungen sind, war er sich doch darüber im klaren, daß große Teile des Publikums seit den sechziger Jahren Sexdarstellungen auch außerhalb des thematischen Kontextes der Filme rezipierten. 1967 reisten Studenten aus Trondheim ohne nachweisliches filmkünstlerisches Interesse 300 Kilometer über die Grenze ins schwedische Östersund, um die Sexszenen in JAG ÄR NYFIKEN – GUL

zu sehen. 1963 wurden Busreisen von Norwegen nach Schweden organisiert, wo die ungeschnittene Version von *TYSTNADEN* lief. Evensmo zufolge erlitt Bergman damals „das ungerechtfertigte Schicksal, das drei kurze, narrativ begründete und vollkommen integrierte Sexszenen ein gewaltiges Publikum von Inhalt und Bedeutung der Tragödie ablenkten“ (1971, 164). Wir wollen der Frage, ob Bergman dies als ungerechtfertigtes Schicksal betrachtete oder nicht, hier einmal beiseite lassen; entscheidend ist die Tatsache, daß die an Sex im Film interessierten Zuschauer seit den sechziger Jahren zunahmen und die Zensur es der Kinobranche erschwerte, diesem Interesse nachzukommen. Dabei war es zunächst vor allem das von den „sexualrealistischen“ Filmen verbreitete Bild einer dunklen und problematischen Geschlechtlichkeit, das die Prüfstellen in ihrem Selbstverständnis provozierte. Die „Bettkanten“-Filme begegneten den Wünschen des Publikums auf ganz andere Weise. Als die Dänen das Verbot der Bildpornographie und die Zensur von Filmen für Erwachsene aufhoben, Norwegen die neue Altersgrenze ab 18 einführte und die schwedische Behörde neben der Legalisierung der Bildpornographie den Zensurschwerpunkt auf Gewaltdarstellungen verlagerte, öffnete sich ein großer Markt, den Palladium mit Zahnärzten, Direktoren, Autobahnen, Mazurka und mehr auf der Bettkante versorgte.

Die „Bettkanten“-Filme

Die „Sengekanten“-Serie besteht insgesamt aus acht Filmen, die John Hillbard für Palladium inszenierte. Dabei handelte es sich neben den bereits erwähnten noch um *REKTOR PÅ SENGEKANTEN* (*STUDENTENFUTTER*, Dänemark 1972), *ROMANTIK PÅ SENGEKANTEN* ([wörtlich: Romantik auf der Bettkante] Dänemark 1973), *DER MÅ VÆRE EN SENGEKANT* ([Es war einmal eine Bettkante] Dänemark 1975), *HOPLA PÅ SENGEKANTEN* ([Fit auf der Bettkante] Dänemark 1976), *SØMÆND PÅ SENGEKANTEN* ([Matrosen auf der Bettkante] Dänemark 1976). Werbematerial, Kinoprogramme, Zeitungsannoncen und Plakate verdeutlichen, daß es sich bei diesen Filmen um *Lustspiele* handelt. Dies wird zusätzlich mit häufig gebrauchten Begriffen wie „spaßig“ und „vergnülich“ unterstrichen. Das Plakat für *REKTOR PÅ SENGEKANTEN* listet die Attraktionen des Films auf: „Ulkige Situationen, verrückte Einfälle, fröhliche Erotik, komische Szenen, bloße Brüste, freche Popos, alles Farbe.“ Das Wort „frech“ [*fræk*] taucht in den Werbeunterlagen besonders häufig auf, wohl um die Streifen als auf der Kante zum Unzulässigen zu beschreiben. Die „Bettkanten“-Filme werden als ein Erlebnis charakterisiert, das die üblichen Grenzen des guten Geschmacks etwas überdehnt, aber auf spaßige und vergnügliche Weise. Worin bestand nun der Spaß? Wie verhalten sich die Filme zu ihrem Thema?

Komische Verkehrungen

Als Lustspiele bezwecken es die „Sengekanten“-Filme, das Publikum zu amüsieren. Ihre Figuren und deren Probleme laden zu freundlich-fröhlicher Teilnahme, nicht zu einem tiefergehenden emotionalem Engagement ein. Der Zuschauer kann sich auf die Konventionen des Genres verlassen, er weiß, daß die Figuren von keiner ernsthaften Krise bedroht sind und die Geschichte ein gutes Ende nehmen wird. Der Literaturtheoretiker Howard Mayer Abrams hebt auf diese kognitive Seite des Humors ab, wenn er das von einer humoristischen Äußerung oder Handlung hervorgerufene Gelächter aus der „plötzlichen Erfüllung einer Erwartung, die wir nicht erwarteten“, herleitet (Abrams 1993, 219). Erwartungen gegenüber einem Text basieren auf Wissen, nicht zuletzt um herrschende Normen und Regeln einer bestimmten Kultur oder bestimmter sozialer Schichten. Die humoristischen Effekte der Komödie beruhen oftmals darauf, daß diese Erwartungen auf eine ‚verkehrte‘ Weise überrumpelt werden, die sich dann aber doch als passend erweist. Damit eine solche Form von Kommunikation gelingen kann, ist kulturelles Wissen erforderlich; Humor ist in den meisten Fällen an Kultur, Ort und Zeit gebunden, macht also in unterschiedlichen sozialen Kontexten nicht unbedingt denselben Sinn. Wie ist nun die Komik der „Bettkanten“-Filme angelegt?

Auch hier werden Erwartungen überrumpelt, u.a. durch die Darstellung der männlichen Hauptperson. Viele Filme, insbesondere *MAZURKA PÅ SENGEKANTEN* und *REKTOR PÅ SENGEKANTEN* präsentieren mit dem Dozenten Max Mikkelsen (Ole Søtoft) eher das Gegenteil des traditionellen erfahrenen Heldentypus. Der junge ‚Pauker‘ ist auf sexuellem Gebiet vollkommen unschuldig. Er gilt als aussichtsreicher Kandidat für den Rektorenposten des Jungeninternats, an dem er angestellt ist, muß als Rektor jedoch verheiratet sein. Die männlichen Schüler des Lehrinstitutes unternehmen es, Mikkelsens Augen für die Freuden sexueller Erfahrungen mit dem anderen Geschlecht zu öffnen. Eine komische Verkehrung – die Schüler sind weitaus erfahrener und selbstsicherer als die unbeholfene, naive und wenig hellsichtige Lehrerschaft. Da Mikkelsen den Zöglingen dennoch als beste Wahl für den Rektorenposten erscheint, suchen sie seine sexuellen Interessen durch eine Stripperin zu wecken, die sie in seiner Wohnung plazieren. In die Pflicht genommen wird er dann allerdings erst während eines Tanzfestes von der Ehefrau des scheidenden Pensionatsleiters. Am Ende verliebt er sich in die hübsche Tochter (Birte Tove) des Schulratsvorsitzenden und heiratet sie. Auch in den späteren „Sengekanten“-Filmen binden sich die komischen Effekte an Männer, die nicht wollen oder können. Impotenz ist ein zentrales Motiv in *REKTOR PÅ SENGEKANTEN*, und dem Publikum wird

nahegelegt, den Humor darin zu sehen, daß die armen Männer von schönen und sexuell aktiven Frauen herausgefordert werden.

Die Komik hat also ebenso mit den Frauen zu tun. Die „Bettkanten“-Frauen entsprechen nicht den traditionellen zurückhaltenden Heldinnen des Kinos, die sich nur in echter und tief empfundener Liebe hingeben. Sie haben eine positive und unkomplizierte Einstellung zu geschlechtlicher Aktivität und wünschen Sex mit wem auch immer aus freiem Willen, Lust und Lebensfreude. Erscheinen sie mitunter frustriert und launisch, ist dies meist fehlendem Sex geschuldet. Sex gilt in den „Bettkanten“-Filmen nicht als Ausdruck tieferer gefühlsmäßiger Beziehungen, sondern als unverbindliches Spiel, aber auch als Tauschmittel, das Vorteile auf anderen Gebieten verschaffen kann. In *MOTORVEJ PÅ SENGEKANTEN* planen die Behörden die Anlage einer Autobahn mitten durch ein idyllisches dänisches Dorf hindurch, ohne sich um die Zustimmung der Einwohner zu kümmern, die gegen den Plan sind. Die von Søren Strømberg verkörperte Hauptperson (Ole Søtoft war zu diesem Zeitpunkt krank) erhält den Auftrag, in das Dorf zu reisen und die Genehmigung einzuholen. Die Frauen des Dorfes haben jedoch entschieden, einen Skandal um den Funktionär der Bauabteilung anzustiften, indem sie ihn als sexverrückt darstellen. Im Dienst der guten Sache werden sie sexuell aktiv, und als sich der Funktionär verführen läßt, wird er der Vergewaltigung bezichtigt. Am Ende verliebt er sich dann noch in die junge Lehrerin, gespielt von Birte Tove, der „Bettkanten“-Heldin par excellence. „Sechs wollen vergewaltigt werden, Birte Tove will geliebt werden“, heißt es im Filmprogramm. In Übereinstimmung mit den Bedingungen des Genres endet auch dieser Film gut, und zwar nicht nur mit Liebesglück, sondern überdies mit dem Bau einer anderen Autobahntrasse.

In *TANDLÆGE PÅ SENGEKANTEN* erbt die wieder von Søtoft gespielte Figur das Vermögen einer Tante, die ihr Erbe allerdings nur demjenigen vermachen möchte, der den gleichen Sinn für sexuelle Freuden empfindet wie sie. Und auch wenn sich viele Frauen zum Beweis Søtoft anbieten, gewinnt schließlich doch wieder die von Tove verkörperte Figur seine Liebe.

Neben den Rollenverkehrungen sind die Filme auch deshalb komisch, weil in ihnen viele der beliebtesten dänischen Schauspieler in Nebenrollen mitwirken, darunter Karl Stegger, Paul Hagen, Artur Jensen und Axel Strøbye. Hagen und Jensen waren u.a. aus der erfolgreichen Fernsehserie *HUSET PÅ CHRISTIANSHAVN* [Das Haus in Christianshavn] bekannt. Stegger spielte in über 150 Filmen mit, darunter in zahlreichen Volkskomödien [*folkekomedier*] der sechziger und siebziger Jahre, Strøbye ist als Kriminalinspektor Jensen aus *OLSENBANDEN* (*DIE OLSENBANDE*, Dänemark 1968-1999, Erik Balling) bekannt. In den „Bettkanten“-Filmen treten diese populären Darsteller in ver-

schiedenen traditionellen Komödiensituationen auf: Sie stolpern und fallen, trinken zu viel und liefern witzige Repliken, die wesentlich dazu beitragen, daß die Filme als „Familienunterhaltung“ besprochen werden – „Sex-Vergnügen für fast die ganze Familie“, wie die Zeitung *Berlingske Tidende* in ihrer Kritik zu *HOPLA PÅ SENGEKANTEN* schrieb (28.1.1976).

Ein Film teilt diese Charakteristik indes nicht: *DER MÅ VÆRE EN SENGEKANT*. „Endlich einmal echter Sex auf der Bettkante“, heißt es im Filmprogramm, doch die Zeitung *Randers Dagblad* widersprach dem „endlich“: „Diesmal hat John Hilbard einen lauen Porno gedreht, und das sollte er nicht, wenn er seine Serie weiterhin als ‘Familienunterhaltung’ bezeichnet sehen will“ (4.3.1975). Der sechste „Sengekanten“-Beitrag wirft die Frage nach der Grenze zur Pornographie auf.

Die Grenze zum Porno

Die ersten fünf „Bettkanten“-Streifen waren ökonomisch erfolgreich. *MAZURKA PÅ SENGEKANTEN* hatte sogar brauchbare Kritiken bekommen, die Stockholmer Zeitung *Dagens Nyheter* etwa nannte den Film eine „lustige dänische Frechheit“ (27.12.1970). *TANDLÆGE PÅ SENGEKANTEN* stieß auch noch bei einigen Blättern auf positiven Widerhall, aber schon bei *REKTOR PÅ SENGEKANTEN* sahen die meisten Kritiker das Thema überreizt. *ROMANTIK PÅ SENGEKANTEN* rief in der Presse wenig Wohlwollen hervor, und obwohl die Zuschauerzahlen in Skandinavien weiterhin recht hoch blieben, stellt sich doch die Frage, ob sich Palladium vor Beginn der sechsten Produktion nicht veranlaßt sah, ein neues Konzept zu entwickeln. *DER MÅ VÆRE EN SENGEKANT* bewegt sich ins Terrain reiner Pornographie. Der Unterschied zu den anderen Exemplaren des Genres besteht vor allem in den Nahaufnahmen sexueller Aktivität: Alle „Bettkanten“-Filme zeigen nackte Männer und Frauen, die Frauen dabei in den unterschiedlichsten Posen *full frontal nudity*, während die Männer meist von hinten zu sehen sind. Zudem finden sich in allen Filmen Darstellungen von Geschlechtsverkehr, allerdings wird dies in den ersten fünf nur angedeutet. Der Mann liegt auf der Frau oder steht hinter ihr und bewegt sich oder ähnliches, aber es wird ganz deutlich, daß der Geschlechtsakt als Realität auf der *story*-Ebene keine Entsprechung in der Produktionswirklichkeit hat. *DER MÅ VÆRE EN SENGEKANT* enthält hingegen Nahaufnahmen von Geschlechtsorganen in sexueller Aktivität und erfüllt die Genrebedingungen des Pornos auch insofern, als er eine gewöhnliche Beischlafszene, eine Gruppensex- und eine lesbische Szene enthält (vgl. Skrede 1995, 78). Als Porno ist er indes als gelungen zu bezeichnen, verfügt er doch über eine stärker zusammenhängende Geschichte und bessere Darsteller als sonst in diesem Genre üblich. Zwei Handlungsstränge laufen parallel

und sind teilweise miteinander verwoben: Ein jungvermähltes Paar trennt sich, weil sie seinem Wunsch nach einer Erweiterung des sexuellen Repertoires nicht nachkommen möchte. Er versucht sein Glück mit weiblichen Zufallsbekanntschaften, findet am Ende aber zu seiner Ehefrau zurück, die in der Zwischenzeit ihre Neigung zu sexuellen Varianten entdeckt hat, u.a. durch eine lesbische Erfahrung. Der zweite Erzählstrang handelt von zwei männlichen Nachbarn, die einen Partnertausch befürworten, aber davon ausgehen, daß ihre Frauen dagegen sind. Sie entwickeln einen Schlachtplan und haben Sex mit der jeweils anderen Partnerin und in größter Heimlichkeit (wie sie meinen). Es zeigt sich jedoch, daß die Ehefrauen nicht das geringste gegen den Plan einzuwenden haben, und der Film schließt mit drei vergnügten Paaren.

DER MÅ VÆRE EN SENGEKANT wurde von der norwegischen Zensur nach dem Import im Mai 1975 verboten. Bereits im Juni wurde er allerdings zur Neuzensur eingereicht, nachdem der Verleiher selbst 142 Meter geschnitten hatte. Die Zensurbehörde entfernte ihrerseits 43 Meter, darunter die lesbischen Szenen und verschiedene Geschlechtsakte, bevor sie die Aufführung des Films vor Erwachsenen über 16 Jahren gestattete.

Die Presse stand dieser „Bettkanten“-Variante größtenteils negativ gegenüber, und der folgende Film, HOPLA PÅ SENGEKANTEN, enthielt denn auch keine expliziten Sexdarstellungen mehr. Palladium verfeinerte das Konzept 1973 bis 1978 mit den „Sternzeichen“-Filmen [*stjernetegn-filmene*]. I JOMFRUENS TEGN ([Im Zeichen der Jungfrau] Dänemark 1973, Finn Karlsson), I TYRENS TEGN ([Im Zeichen des Stiers] Dänemark 1974, Werner Hedman), I TVILLINGENES TEGN ([Im Zeichen der Zwillinge] Dänemark 1975, Werner Hedman) und die drei anderen Filme der Serie enthalten alle explizite Sexszenen und humoristische Elemente. Viele der Darsteller aus den „Bettkanten“-Filmen wirken auch hier wieder mit. Die „Sternzeichen“-Filme wurden in Norwegen jedoch nicht zur Aufführung zugelassen.

Zur Rezeption

Die nach Norwegen importierten und dort für das Kino vertriebenen Filme werden von unterschiedlichen Personengruppen rezipiert. Die größte Gruppe ist natürlich das Kinopublikum, aber bevor die Filme diesem zugute kommen, werden sie von der Prüfstelle bewertet. Die Filmkritiker machen einen weiteren besonderen Rezipientenblock aus, im Forschungszusammenhang schon deshalb, weil ihre Rezeptionserfahrungen Spuren in den Zeitungen und somit eine Quellenbasis hinterlassen. Neben den Kritikern meldet sich aber auch das breite Publikum mit Leserbriefen zu Wort, und gelegentlich entbrennen gar Debatten

zu Filmfragen. In diesem erweiterten Sinne soll die historische Rezeption der „Bettkanten“-Filme nun erörtert werden.

Was das Zuschauerinteresse betrifft, so habe ich bereits auf die Erfolge einiger Filme der Serie hingewiesen. Tatsächlich war MAZURKA PÅ SENGEKANTEN 1971 der meistgesehene Film Norwegens. Das *sequel* TANDLÆGE PÅ SENGEKANTEN erreichte 1972 auf der Liste der Besucherzahlen den zehnten Platz, um Längen geschlagen von REKTOR PÅ SENGEKANTEN, der auf Platz zwei der in diesem Jahr bestbesuchten Filme rangierte; MOTORVEJ PÅ SENGEKANTEN kam 1975 immerhin auf Rang fünf (Dahl et al. 1996, 431). In Schweden erreichte MAZURKA PÅ SENGEKANTEN mehr Zuschauer als THE SOUND OF MUSIC (MEINE LIEDER – MEINE TRÄUME, USA 1964, Robert Wise) (*Århus Stiftstidende* v. 29.8.1971).

Was die norwegischen Zuschauer von den dänischen „Bettkanten“-Filmen zu sehen bekamen, war jedoch nicht identisch mit der Fassung, die bei Palladium hergestellt wurde. Keiner der Streifen durchlief die norwegische Zensur ungekürzt. MAZURKA PÅ SENGEKANTEN wurde nach Veränderungen ab 18 freigegeben, einige Monate später zur Neuzensur eingereicht und nach weiteren Kürzungen für 16 Jahre zugelassen. Geschnitten wurde u.a. eine Szene, in der Dozent Mikkelsen ein Fachgeschäft für Sexartikel aufsucht, um seine Suche nach einer Ehefrau etwas zu beschleunigen. Er wird von einer jungen Dame mit nacktem Oberkörper bedient, die ihm Pornomagazine, Vibratoren, Handschellen und anderes Sexspielzeug vorführt.

HOPLA PÅ SENGEKANTEN erzählt von einer Ehefrau, die sich von ihrem schwer beschäftigten Gatten vernachlässigt fühlt. Um sich die Zeit zu vertreiben, nimmt sie eine Arbeit als Prostituierte an. Sie wird zu einer Abendgesellschaft eingeladen, unter deren Gästen sich auch ihr Mann befindet, doch alles endet gut: Das Paar findet wieder zueinander, und der Ehemann gelobt, seine Frau in Zukunft über die Arbeit zu stellen. Eine Sexszene dieses Films wurde um sechs Meter gekürzt, nachdem die Produzenten selbst bereits 106 Meter entfernt hatten.

Die Zensurkarten zeigen, daß es vor allem Szenen mit Geschlechtsverkehr waren, die in Norwegen geschnitten werden mußten. Offenbar sollten die Kürzungen die Darstellungen weniger explizit erscheinen lassen, doch einmal abgesehen von DER MÅ VÆRE EN SENGEKANT sind Sexszenen für die Serie weniger charakteristisch, auch wenn sie hauptsächlich von sexuellen Beziehungen handelt. Vermutlich wurden in den norwegischen Fassungen nur die Szenen belassen, die für den Zuschauer notwendig waren, um erschließen zu können, daß Geschlechtsverkehr stattgefunden hatte. In den dänischen Versionen verfügen die Sex-Szenen hingegen über einen größeren Eigenwert, sie werden ausführlicher gezeigt und über längere Zeit entwickelt, als es von Seiten der *story* erforderlich wäre.

Pressereaktionen

Die Meinungen der Presse zu den „Bettkanten“-Filmen variierte in hohem Maße. Zwar beurteilten dänische, norwegische und schwedische Kritiker die Filme größtenteils als lustig, insbesondere MAZURKA PÅ SENGEKANTEN und TANDLÆGE PÅ SENGEKANTEN. Es zeigt sich jedoch, daß die Zeitungen unterschiedlichen Bedarf danach hatten, Distanz gegenüber der ‚kulturell niedrigen‘ Komödienform zu signalisieren, für die die Filme standen. Großstadtzeitungen wie *Dagens Nyheter* waren dabei kritischer als die Provinzblätter. „Verschonен Sie sich“, mahnte *Aalborg Avis* in einer Kritik zu ROMANTIK PÅ SENGEKANTEN (4.9.1973), während die Dorfzeitung *Herning Folkeblad* zwar einige Schönheitsfehler am selben Film bemängelte, aber meinte: „[...] diese werden völlig von zahlreichen lustigen Einfällen aufgewogen, die nicht nur mit Erotik zu tun haben“ (4.9.1973). Die Tatsache, daß führende Zeitungen negativ eingestellt waren, während das Publikum in die Kinosäle strömte, wurde auch in der Presse reflektiert: „Der platteste Film des Jahres‘ ist spitze, sagt das Publikum“, heißt es in *Aalborg Avis* (14.12.1971) in einer Reportage zu TANDLÆGE PÅ SENGEKANTEN. Der Autor stellt darin die Frage, ob die Filmkritik in dem Versuch, ihre Zugehörigkeit zur Elitekultur zu markieren, auf dem volkstümlichen Geschmack des Publikums herumtrampelte. Ambitionierte Kritiker nahmen prinzipiell Abstand von einer Massenunterhaltung, wie sie in Form der „Bettkanten“-Filme vorlag. Auch Evensmo hatte nur Verachtung übrig für die komischen Sexdarstellungen in MAZURKA PÅ SENGEKANTEN, waren diese von seinem „sexualrealistischen“ Ideal doch weit entfernt; „pubertär“ ist das Adjektiv, dessen er sich zu ihrer Charakterisierung bediente (1971, 177).

Ein Merkmal der „Sengekanten“-Serie begeisterte jedoch die (meist männlichen) Kritiker, und das waren die ‚hübschen Mädchen‘. *Jydske Tidende* schrieb über TANDLÆGE PÅ SENGEKANTEN, „so schlimm war es dann doch nicht, denn natürlich konnte man sich amüsieren und zugleich an den schönen Mädchen erfreuen, denen die Gnadengabe der Freizügigkeit gegeben war, nach der so viele streben“ (4.9.1971). Es scheint kaum nötig zu erwähnen, daß die männlichen Darsteller mit keinen vergleichbaren Kommentaren bezüglich ihres Aussehens bedacht wurden.

Selbst wenn sich die ausgewiesenen Anhänger der Filmkultur in der Kritiker-gemeinde nicht grundsätzlich von den Sexszenen distanzieren, sondern eher von der Form und dem Stellenwert, den sie im Gefüge der „Bettkanten“-Erzählungen einnahmen, war diese Unterscheidung zumindest für Teile des norwegischen Kinopublikums offenbar irrelevant. Im November 1973 äußerten sich norwegische Priester in der Presse und verlangten nach einer Verschärfung der

Zensur gegenüber „Sexfilmen“, wobei MAZURKA PÅ SENGEKANTEN in einem Atemzug mit LE DERNIER TANGO À PARIS / L'ULTIMO TANGO A PARIGI (DER LETZTE TANGO IN PARIS, Frankreich/Italien 1972, Bernardo Bertolucci) genannt wurde. Die Priester verurteilten Sexdarstellungen, ohne eine Differenzierung bezüglich des Zusammenhangs zu treffen, in den sie integriert waren, was Evensmo als enorme Provokation erlebte:

Den deutlichsten Ausdruck für die Verwirrung sehen wir darin, wie der Begriff Sexfilm von den Filmschreibern, der Werbung und dem Publikum gebraucht wird. Er ist dabei, zur Bezeichnung aller Filme mit starkem Bezug auf Sexualität in Wort, Bild und ausgestellter Nacktheit erhoben zu werden. Mit diesen Kriterien entsteht eine seltsame Klassifizierung. [...] Die höchste Filmkunst landet in derselben Ecke wie die dilettantischste Spekulation [...] (1971, 176f).

Das priesterliche Vorgehen erscheint im Kontext der übrigen Debatte in Norwegen um 1973 tatsächlich als äußerst konservativ, denn zu diesem Zeitpunkt wurden wie in Schweden vor allem Gewaltdarstellungen beanstandet. Es scheint indes eine allgemeine Tendenz gewesen zu sein, Gewalt und Sex in eine Reihe zu stellen, wenn es um negative Aspekte der Filmkultur ging. Else Germeten, Leiterin der norwegischen Filmprüfstelle Statens filmkontroll [Staatliche Filmkontrolle], vollzog diese Unterscheidung in einer Äußerung in der Presse jedenfalls nicht, als sie davon sprach, „Filmspekulationen in Sachen Sex und Gewalt eckeln uns [die Filmzensoren, K.S.] an“ (*Fredrikstad Blad* v. 24.9.1974). Zu einem Kommentar bezüglich Sexszenen im Film befragt, antwortete sie, daß „es nicht bewiesen ist, daß Sexfilme schädlich sind, aber sie können wohl abstumpfend wirken“ (ibid.).

Ideologie

Ich habe den positiven und spielerischen Umgang mit Sexualität in den „Sengekanten“-Filmen bereits erwähnt und ihn als einen der Gründe bezeichnet, warum die Filme ein so großes Publikum gewinnen konnten. Es sind in mehrerer Hinsicht ‚freizügige‘ Filme, von denen hier die Rede ist. Ob lesbischer oder Gruppensex, Hilfsmittel oder Partnertausch: Alles, was freiwillig und lustvoll geschieht, wird bejaht. Diese Freizügigkeit schließt indes männliche Homosexualität aus. Hierbei handelt es sich eindeutig um ein Thema, das in den Sexkomödien der frühen siebziger Jahre ausgeklammert wurde, weil es für ein Massenpublikum ungeeignet schien. Ebenso gilt es zu beachten, daß die Freizügigkeit begrenzt ist, was den Subjektstatus der Frauen betrifft: Diese werden als

Objekte der Betrachtung in einer selbstverständlichen Art präsentiert, die heute altmodisch und politisch unkorrekt erscheint. Die Frauen posieren, die Kamera verweilt auf ihrem Körper, die Handlungen wird in klassisch fetischisierenden Szenen unterbrochen. Wenn wir mit Mulvey (1992 [1975], 750ff) drei Blicke auf die Frau unterscheiden – den des Publikums im Kino, den Kamerablick und den der männlichen Hauptfiguren –, wird jedoch deutlich, daß diese nicht alle in einem Blickwinkel zusammenfallen, wie Mulvey mit ihrer Kritik behauptet. Der Kamerablick stellt die Frauen vor dem Publikum aus, aber auf der *story*-Ebene treten sie als aktive Subjekte den oftmals ängstlichen oder impotenten Männern mit eigenen Plänen entgegen. Diese Pläne kreisen indes meist um sexuelle Handlungen. Auch muß konstatiert werden, daß sie trotz der Darstellung von Sex als Tauschmittel und Spiel für keins der beiden Geschlechter dekonstruiert werden; zentrales Ziel der Filmfiguren bleibt es, in einer von Liebe und Sexualität erfüllten Ehe zusammenzufinden resp. diese zu erhalten.

Interessant ist im übrigen auch der Bezug der als reine Unterhaltung angelegten Lustspiele auf aktuelle politische und soziale Fragen. In *MAZURKA PÅ SENGEKANTEN* ist die von Birte Tove verkörperte Tochter des Schulratsvorsitzenden Mitglied einer radikalen Studentengruppe. Sie demonstriert und bewirft die Polizei mit altem Gemüse, woraufhin sie festgenommen wird. Bei *MOTORVEJ PÅ SENGEKANTEN* steht der basisdemokratische Widerstand gegen ein von zentraler Stelle verordnetes Verkehrsprojekt im Mittelpunkt der Handlung. Der Grund, warum in *MAZURKA PÅ SENGEKANTEN* die Schüler des Internats Max Mikkelsen als Kandidaten für den Rektorenposten unterstützen, liegt darin, daß er für eine gemischte Schule plädiert und eine reine Jungenschule als altmodisch betrachtet, ein Thema, das in *REKTOR PÅ SENGEKANTEN* ausgebreitet wird. Und auch die im Kontext der Emanzipationsbewegung debattierte Ungleichheit der Geschlechter wird in mehreren Filmen angesprochen, am deutlichsten in *SØMÆND PÅ SENGEKANTEN*: Hier kündigt der Chef eines Geschäfts für Seemannskleidung der weiblichen Hauptfigur, weil sie sich auf kein Verhältnis mit ihm einläßt. Nach dem sexuellen Intermezzo mit einem Matrosen, der krank wird, entschließt sie sich, dessen Platz an Bord einzunehmen. Sie verkleidet sich als Mann und äußert Sätze wie diesen: „In Sexfragen haben uns die Männer immer ein schlechtes Gewissen angehängt. Deshalb werden wir das ganze Leben lang von ihrer Macht, ihrem Geld, ihren Gedichten vergewaltigt.“ Die meisten Zeitungen erkannten den feministischen Aspekt dieser Aussage, so beschrieb *Berlingske Tidende* den Film in ihrer Kritik zwar als Farce und Lustspiel, „aber aus moralischer Perspektive geht er dem männlichen Chauvinismus an den Kragen“ (8.10.1976).

Dan Nissen hat im Rahmen eines breiten Überblicks zum dänischen Kino über den Sexfilm der siebziger Jahre geschrieben:

Und selbst wenn es vermessen wäre zu sagen, daß die Sexfilme der siebziger Jahre größere filmkünstlerische Qualitäten aufweisen, stehen sie doch in gewissem Rahmen für eine antiautoritäre Freizügigkeit, eine Auseinandersetzung mit der bürgerlich-christlichen Moral. Auch wenn es sich um durchschnittliches populäres Kino handelt, ist dieses somit Ausdruck zeitgenössischen Widerstands gegen Konventionen und traditionelle Normen (Nissen 1997, 180).

Resümee

Unter den führenden Filmkünstlern und Kritikern der siebziger Jahre ist Enttäuschung über die Ergebnisse der freieren Zensurpraxis zu beobachten. Dänemark hatte die Zensur von Filmen für Erwachsene abgeschafft, und auch Norwegen und Schweden öffneten sich für filmische Darstellungen von Sexualität, aber die Kritiker mußten feststellen, daß dies nicht eine Zunahme filmkünstlerischer Werke bewirkte, in denen Sex offen als integrierter Teil des Lebens und der Wirklichkeit geschildert wird. Stattdessen entstand eine Strömung spekulativer Filme, in denen sexuelle Aktivität und Nacktheit aus Profitgründen gezeigt werden.

In der Rückschau scheint es, daß die damals führenden Filmkritiker das allgemeine Interesse an sexuellen Repräsentationen im Film unterbewertet haben. Nach Jahren strenger Zensur galt Sex im Film als etwas Neues, als etwas, worauf das Massenpublikum neugierig war. Dieses Publikum hatte früher mit komplizierten und schwerfälligen Kunstfilmen Vorlieb nehmen müssen, so es sein Interesse decken wollte, konnte dies seit den siebziger Jahren aber auch mit fröhlichen Lustspielen aus Dänemark tun. Die Kritiker beklagten, daß die Zuschauer Sexdarstellungen als von der übrigen Erzählung isolierte Sensationen wahrnahmen, doch es war nicht nur das Massenpublikum, das diesen Zugriff nahm. Selbst Vertreter von Norwegens staatlicher Filmprüfstelle und andere Teile der öffentlichen Meinung nutzten den Ausdruck „Sexfilm“ als übergeordnete Kategorie für Filmkunst und populäre Unterhaltung. Somit sind Teile der filmkulturellen Institutionen mit an der Konstruktion von Filmsex als etwas ganz Speziellem, als einem für die Filme konstitutivem Element beteiligt. Mitte der siebziger Jahre konnte der Weg deshalb lang erscheinen hin zu jenem „Sexualrealismus“, von dem sich Sigurd Evensmo soviel für die Erneuerung der Filmkunst versprach.

Aus dem Norwegischen von Patrick Vonderau

Literatur

- Abrams, Howard Mayer (1993) *A Glossary of Literary Terms*. 6. Aufl. New York: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers.
- Dahl, Hans Fredrik / Gripsrud, Jostein / Iversen, Gunnar / Skretting, Kathrine / Sørensen, Bjørn (1996) *Kinoens mørke, fjernsynets lys. Levende bilder i Norge gjennom 100 år* [Dunkel des Kinos, Licht des Fernsehens. 100 Jahre bewegte Bilder in Norwegen]. Oslo: Gyldendal.
- Dinnesen, Nils Jørgen / Kau, Edvin (1983) *Filmen i Danmark* [Der Film in Dänemark]. Kopenhagen: Akademisk forlag.
- Evensmo, Sigurd (1967) *Det store Tivoli. Film og kino i Norge gjennom 70år* [Der große Rummelplatz. 70 Jahre Film und Kino in Norwegen]. Oslo: Gyldendal.
- Evensmo, Sigurd (1971) *Den nakne sannheten. Sex i filmene* [Die nackte Wahrheit. Sex im Film]. Oslo: Gyldendal.
- Furhammer, Leif (1991) *Filmen i Sverige* [Der Film in Schweden]. Höganäs: AB Wiken.
- Jacobsen, Beate (1994) *Film- og videogramrett* [Film- und Videorecht]. Oslo: Tano.
- Malm, Terje (1994) *Filmsensurdebatten i Norge på 1960-tallet – en historisk gjennomgang med hovedvekt på Foreningen Fri Films virksomhet*. Hovedfagsoppgave i filmvitenskap. Universitetet i Trondheim: Institutt for drama, film og teater [Die norwegische Filmzensurdebatte der 60er Jahre – ein historischer Überblick mit Schwerpunkt auf der Tätigkeit des Vereins Freier Film. Hauptseminararbeit im Fach Filmwissenschaft. Universität Trondheim: Institut für Drama, Film und Theater].
- Mulvey, Laura (1992) *Visual Pleasures and Narrative Cinema* [1975]. In: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. 4. Aufl. Hrsg. v. Gerald Mast, Marshall Cohen & Leo Braudy. New York/Oxford: Oxford University Press, S. 746-757.
- Nissen, Dan (1997) *Filmens moderne gennembrud* [Der „moderne Durchbruch“ des Films]. In: *Kosmorama*, 220 (Themenheft „100 års dansk film“ [100 Jahre dänischer Film]), S. 134-162.
- Nørgaard, Erik (1971) *Levende billeder i Danmark* [Bewegte Bilder in Dänemark]. Kopenhagen: Munksgaard.
- Skrede, Sønnev (1995) *Pornofilmen: Fenomen. Form. Fiksjon?* Hovedoppgave i filmvitenskap. Universitetet i Trondheim: Institutt for drama, film og teater [Der Pornofilm: Phänomen. Form. Fiktion? Hauptseminararbeit im Fach Filmwissenschaft. Universität Trondheim: Institut für Drama, Film und Theater].