
Skandinavische Lust und europäisches Kino

Eine schwedische Filmografie

Mariah Larsson / Olof Hedling

Zwanzig Prozent aller abendfüllenden Filme, die in Schweden im Laufe der 1970er Jahre hergestellt wurden, können als pornografisch bezeichnet werden. Von den rund 200 langen Filmen, die damals in die Kinos kamen, gelten vierzig als «mehr oder weniger pornografisch» (Svensk filmografi 1989).¹ Einige dieser Filme ähnelten eher den amerikanischen Sexploitation-Filmen, andere mischten Soft- mit Hardcore; insgesamt nahm die Einbindung von Hardcore-Szenen zum Ende der Dekade jedoch so deutlich zu, dass die Redeweise von Porno trotz der schillernden Vielfalt des Genres berechtigt ist. Ein Grund für diesen Zuwachs an «unsittlichem» und pornografischem Material war, dass der hierfür im Strafgesetzbuch vorgesehene Paragraf im Jahre 1971 abgeschafft wurde. Filmhistoriker haben sich bislang wenig für diesen Aspekt der schwedischen Produktion interessiert, obwohl diese beim Publikum durchaus erfolgreich war.² Vergessen ist sie nicht; in den letzten Jahren hat die Video- und DVD-Auswertung vielmehr eine Neubewertung ausgelöst (vgl. Sconce 2007, 2), die den Filmen

- 1 Vgl. Furhammar 2002, 328f. Kurzfilme sind in der Filmografie nicht erfasst und Daten über abweichende Vertriebsformate wie 8mm liegen bislang kaum vor. Es hat jedoch den Anschein, als hätte die 35mm-Produktion für den Kinovertrieb dominiert.
- 2 Leif Furhammar und Gösta Werner erwähnen die Porno-Produktion nur in einem Nebensatz, während Tytti Soila ihr gar keine Beachtung schenkt (vgl. Furhammar 2002, 328–329; Werner 1978, 214; Soila/Söderbergh Widding/Iversen 1998).

ebenso gilt wie den in ihnen mitwirkenden Darstellerinnen und Darstellern.³

★ ★ ★

In diesem Aufsatz werden wir uns im Rahmen eines filmografischen Aufrisses mit der Frage auseinandersetzen, was der Bezug der Pornografie zu den Vorstellungen ist, die mit dem Begriff des Schwedischen verbunden sind. Ausgangspunkt hierfür ist Andrew Higsons Anregung, Diskursivierungen des Nationalen im Blick aufs Kino zu hinterfragen ([1989] 2002, 53). So ist es zwar industriell berechtigt, von schwedischen Pornos zu sprechen, wurden die meisten der in Frage stehenden Filme doch von heimischen Firmen oder als Koproduktionen hergestellt. In einem einfachen Sinne «schwedisch» ist die schwedische Pornografie jedoch schon deshalb nicht, weil sie vor oder hinter der Kamera einen international gemischten Stab an Mitarbeitern beschäftigte, oder auch wegen des Absatzes, den die Filme im Ausland hatten, einmal abgesehen davon, dass sie in stofflicher Hinsicht auf Literatur und andere Texte außer-schwedischer Provenienz Bezug nahmen. Für viele der involvierten Darstellerinnen und Darsteller ebnete der Porno im Übrigen den Weg ins internationale Filmgeschäft. Da die Herkunft für dieses spezifische Genre, wie wir sehen werden, gleichwohl eine Rolle spielt, wollen wir mit unserem Beitrag lose an eine von Thomas Elsaesser angestoßene Diskussion zur Identität des europäischen Kinos anknüpfen (2005, 485–511), die unter dem Schlagwort «second cinema» populäre europäische Filme und Stars verhandelt hat. Aufgrund ihrer Auslandserfolge und spezifischen Produktionsbedingungen fallen die schwedischen Pornos nämlich gewissermaßen zwischen das, was bei Elsaesser unter «second» und «first cinema» zu verstehen ist – es handelt sich um ein transnationales populäres Kino (Higson 2006, 19), gewissermaßen um die subkulturelle europäische Variante des Hollywoodfilms.⁴ Ziel dieses knappen Überblicks ist es zu beschreiben, inwiefern dies der Fall ist.

3 Unter dem Titel «Den svenska synden: Schweden Film Special!» («Die schwedische Sünde: Schwedenfilm spezial!») widmete sich die Zeitschrift *Magasin Defekt* 1996 dieser Seite der nationalen Kinematografie, wobei sie im Titel zugleich plakativ auf die Bedeutung verwies, die dem Porno für das Schwedenbild im Ausland zukommt.

4 Der Begriff «transnational» ist nicht unproblematisch in seiner ideologischen Aufladung (vgl. Ezra/Rowden 2006, 1–12).

Heterostereotype nationaler Zugehörigkeit

Zum Ruf schwedischer Sündhaftigkeit unterhielten der schwedische Porno und die pornografischen Printmedien naturgemäß ein enges Verhältnis. Begründet hatten diesen Ruf indes zwei Kinospielefilme der fünfziger Jahre, Arne Mattsons *HON DANSADE EN SOMMAR* (*SIE TANZTE NUR EINEN SOMMER*, S 1951) und Bergmans *SOMMAREN MED MONIKA* (*DIE ZEIT MIT MONIKA*, S 1953), sowie der Sexualkundeunterricht, der 1955 an schwedischen Schulen obligatorisch wurde (Lennerhed 1994,



Harriet Andersson in *SOMMAREN MED MONIKA* (1953)



Marie Liljedahl
in JAG – EN OSKULD
(1968)

89-98). Die internationalen Skandale um die Sexszenen in *TYSTNADEN* (*DAS SCHWEIGEN*, Ingmar Bergman, S 1963) und *JAG ÄR NYFIKEN – GUL* (*ICH BIN NEUGIERIG*, Vilgot Sjöman, S 1967) trugen im Zusammenspiel mit reißerischen Aufklärungsfilmen über Schweden wie *SVEZIA*, *INFERNO E PARADISE* (*SCHWEDEN, HÖLLE ODER PARADIES?*, Luigi Scattini, I 1968) das Ihre zu diesem Eindruck bei. In diesem Sinne machte bald allein schon das Herkunftsland Reklame für den schwedischen Film. Schwedische Pornos hatten einen nicht zu unterschätzenden Effekt auf den Tourismus; neugierige Besucher wollten die «schwedische Sünde» mit eigenen Augen sehen. Im Reichstag führte diese frühe Form einer filminduzierten Reisewelle zu einer heftigen Debatte über Schwedens Ansehen im Ausland (Arnberg 2007, 36).

Die Auslandsproduktion reagierte auf die «schwedische Sünde» in zweierlei Form. Die eine bestand in vorgeblicher Entrüstung. Deutlich wird diese Perspektive in *SVEZIA*, *INFERNO E PARADISE*, wo die vermeintlich schwedische Promiskuität als Symptom der gottlosen Haltung im Lande in Szene gesetzt ist. In der Argumentation des Films erscheint Promiskuität als Konsequenz einer von den Behörden betriebenen Entmystifizierung von Liebe und Erotik. Gefühllose Sexualkontakte und Respektlosigkeit gegenüber dem Tempel des Körpers erscheinen, ebenso wie Drogenmissbrauch, Alkoholismus oder Selbstmord, als Fol-



Joseph P. Sarnos
BIBI – SÜNDIG UND
SÜSS (1976)

ge der schwedischen Gesellschaft. Gleichwohl lässt es sich der Film nicht entgehen, junge, barbusige Frauen zu zeigen. SVEZIA, INFERNO E PARADISE aktualisiert (und erotisiert) damit die politische Kritik an Schweden aus den fünfziger Jahren, die sich teils gegen die Sexualaufklärung in der Schule, teils gegen deren sozialstaatlichen, verordneten Charakter richtete (vgl. Lennerhed 1994, 95).

Die andere Haltung bestand in einer überschwänglichen Gleichsetzung von Sexualität, Natur und Natürlichkeit mit dem schwedischen Sommer. Auch wenn er sich dem Nachbarland Dänemark widmete, ist der amerikanische Dokumentarfilm SEXUAL FREEDOM IN DENMARK (John Lamb, USA 1970) symptomatisch für diese Umwertung skandinavischer Sexualität im Rahmen der «sexuellen Revolution» und in scharfer Abgrenzung zu anderen, früheren nationalen Konnotationen von Sexualität wie der französischen, die mit parfümierter Raffinesse assoziiert war (Schaefer 2005). Im Kielwasser dieser neuen Welle produzierte der amerikanische Sexploitation-Regisseur Joseph W. Sarno seinen ersten Film in Schweden, JAG – EN OSKULD (INGA – ICH HABE LUST, S/US 1968), der ein weltweiter Exporterfolg wurde. Als Handlungs- und Sehnsuchtsort wird «Schweden» dabei nicht nur durch Landschaftsaufnahmen und Städtebilder angezeigt. Der Film beginnt mit der ausgelassenen Feier einiger depravierter Jugendlicher, die da-

mit endet, das eine noch unschuldige junge Frau namens Inga, gespielt von der kaum 18jährigen Marie Liljedahl, vor den Augen aller und im Stil eines Gerichtsprozesses zum Geschlechtsverkehr gezwungen wird. Kaum zufällig galt Sarno als der «Ingmar Bergman of 42nd Street» (Särnefält 2007), spielte er doch narrativ ebenso wie im nüchternen Schwarzweiß der Fotografie, den Bildkompositionen und der Maske auf «Schweden» auch in diesem Sinne an. Während der 1970er Jahre arbeitete Sarno abwechselnd in den USA, Schweden und Westdeutschland, wobei er bei seinen amerikanischen Produktionen oftmals ein schwedisch klingendes Pseudonym gebrauchte, Karl Andersson. Bei einigen seiner Filme handelte es sich um Koproduktionen, etwa zwischen der schwedischen Firma Sagafilm und der westdeutschen Monarex im Falle von *VILD PÅ SEX* (*BIBI – SÜNDIG UND SÜSS/BABY LOVE*, Joseph W. Sarno, S/D 1976); überdies inszenierte er den wohl «schwedischsten» aller schwedischen Pornos der 1970er Jahre, *FÄBODJÄNTAN* (Joseph W. Sarno, S 1978) (Björkin 2005, 165–173), der jedoch erst zum Ende der schwedischen Sexwelle herauskam und keinen den anderen Filmen vergleichbaren Exporterfolg aufwies.

Qualitätspornografie

In den Debatten und Anhörungen, die dazu führten, dass der das Pornografieverbot regelnde Paragraph gestrichen wurde, ist eine utopische Vision spürbar, was gute Pornografie und allgemein eine Kunst ermöglichen würde, die in ihren Lebensschilderungen nichts auslassen müsste (Larsson 2007). Diese Diskussion trug dazu bei, dass ein Großteil der in den Folgejahren hergestellten Pornos von den Produktionswerten aufwendig und ambitiös waren. Die «Qualitätspornos» bemühten sich darum, ästhetisch ansprechend zu sein und die Sexszenen in eine Geschichte zu integrieren. Zu dieser Kategorie gehören *FLOSSIE* (S 1974), *JUSTINE OCH JULIETTE* (S 1975), *BEL AMI – DEN STORA ÖVERRASKNINGEN* (*SKANDINAVISKE LUST*, S/F 1976) und *MOLLY – FAMILJEFLICKAN* (*KOMMT HER, IHR WILDEN SCHWEDINNEN*, S/F 1977), alle produziert von Inge Ivarson und inszeniert von Mac Ahlberg, der später als Kameramann für Renny Harlin und John Landis in Hollywood arbeiten sollte. Zugleich bereiteten diese Pornos die internationale Exportstrategie späterer Filme vor, für die sowohl die Besetzung als auch stoffliche Bezüge charakteristisch waren. So handelte es sich bei *Flossie – A Venus of Fifteen* (1897) um einen anonymen erotischen Roman aus Großbritannien, während *JUSTINE OCH JULIETTE* entfernt an de Sades *Juliette* (1797–1801) und *Justine* (1791) anknüpfte; *BEL AMI* basierte auf Guy de Mau-

passants zweitem Roman von 1885, derweil MOLLY Daniel Defoes *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* (1722) zur Vorlage hatte. Es ging mit diesen freien Adaptionen indes vor allem darum, die Titel der als erotisch bekannten Romane zu Zwecken der Produktdifferenzierung einzusetzen. Interessant ist zudem die Besetzung mit Marie Forså (bekannt auch als Maria Lynn) in allen vier Filmen, die ebenso wie ihre Kollegin Christina Lindberg nie in expliziten Sexdarstellungen agierte; für solche Szenen wurden Stand-Ins aus dem Showgewerbe eingesetzt. Ergänzt wurde der Cast um international bekannte Darsteller wie die Dänin Anne Bie Warburg, die Französin Jacqueline Laurent und Harry Reems, bekannt aus *DEEP THROAT* (USA 1972). Die Besetzung war also ebenfalls Teil der Marketingstrategie, indem sie verdeutlichte, dass die Filme auch außerhalb Schwedens für ihr Genre wichtig waren, während Darstellerinnen wie Christina Lindberg, Marie Forså, Marie Ekorre, Diana Kjaer oder Marie Liljedahl zugleich den «schwedischen» Charakter der Produktionen unterstrichen. Die Strategie hatte also einen doppelten, vertikal wie horizontal differenzierenden Effekt: die schwedische Herkunft machte die Darstellerinnen erotischer, während ihre Erotik zugleich das Bild des Produktionslandes als besonderen Ort williger, schöner Frauen ausschmückte. Betrachtet man hingegen die Rollenbiografien, so wird deutlich, dass die Arbeit nicht innerhalb von Landesgrenzen verlief: Marie Forså spielte unter anderem in schwedisch-deutschen Koproduktionen, einem französischen Film und einem schwedischen Porno, Christina Lindbergs Filmografie weist schwedische, tunesische, deutsche, japanische Titel auf, und Marie Ekorre drehte fünf Filme in Schweden, einen in Dänemark

links

Marie Forså in
LIFTERSKAN (1975)

rechts

Schwedische
Freizügigkeit in
LIFTERSKAN



und fünf in Deutschland, von denen *GEH, ZIEH DEIN DIRNDL AUS* (Siggi Götz, D 1973) wohl der bekannteste ist.⁵

Mit dem Porno bildete sich produktionsseitig also eine transnationale Starkultur heraus, wobei im Falle der aus Skandinavien beteiligten Frauen das Herkunftsland begründend für ihren Starstatus gewesen zu sein scheint. Zugleich bemühten sich sowohl die Produzenten als auch die Darstellerinnen, die weltweiten Vertriebschancen ihrer Filme zu verbessern, indem sie das Image der Stars mit einem Schleier traditioneller Keuschheit versahen. Die Information, dass Hauptdarstellerinnen wie Liljedahl oder Lindberg sich in Hardcore-Szenen doublen ließen, gehörte auch zu diesem Bild: Indem der Diskurs um den schwedischen Pornostar die Frage nach der Echtheit des Geschlechtsaktes offen ließ, stellte er es seinem Publikum frei, den jeweiligen Star als Unschuld von nebenan oder erprobte Sexdarstellerin zu imaginieren.

Ein pornografisches «First Cinema»

Der schwedische Filmhistoriker Leif Furhammar hat behauptet, die heimische Porno-Produktion sei ausschließlich für den Auslandsmarkt gedacht gewesen (2002, 329). Diese Behauptung ist ebenso moralisierend wie herabsetzend: einerseits unterstellt sie, dass Schweden selbst nicht in dem Ausmaß am Genre interessiert waren, wie es das Produktionsvolumen andeutet. Andererseits wird unterstellt, dass es keine Kunst sei, für den Export zu produzieren. Im Sinne von Higsons Kritik an einer nationalen Filmhistoriografie kann man in solchen Äußerungen den Versuch erkennen, den Porno aus der Geschichte des schwedischen Kinos herauszuschreiben. Nun nahm allerdings die Ausfuhr nicht-pornografischer Filme im gleichen Zeitraum ab, in dem jene der Pornografie anstieg, während sich, wie in anderen europäischen Ländern auch, Hollywoods Dominanz auf dem heimischen Markt stabilisierte.

Obwohl der schwedische Film in Schweden selbst einen Marktanteil von knapp zwanzig Prozent erzielte, wurde es schwierig, ihn in andere europäische Länder abzusetzen – eine Situation, die im Wesentlichen bis heute unverändert geblieben ist und in der Diskussion verschiedenster Förderansätze resultierte (Hedling 2009, 256–258). Der Porno allerdings war in den 1970er Jahren von diesem Trend ausgenommen (vgl. Skretting 2000). Soweit die spärlich vorhandenen Zahlen dies er-

5 Der Film lockte mehr als 370.000 Besucher in die schwedischen Kinos, was eine vergleichsweise hohe Zahl ist.

kennen lassen, verfügte die schwedische Soft- und Hardcore-Branche über ein stabiles Produktionsvolumen und ein wiederkehrendes Publikum. Um die spezifischen Strategien zu verstehen, die diese Filme gegenüber der nicht-pornografischen Produktion so erfolgreich machten, empfiehlt sich ein Vergleich mit Italien, das damals im Blick auf Markt- und Exportanteile erfolgreichste Produktionsland Europas. Der amerikanische Spielfilm verfügte in Italien zu Beginn der 1950er Jahre über mehr als fünfzig Prozent der Marktanteile, 1972 aber nur noch über 15,1 Prozent der Einnahmen an der Kinokasse. Dies ging mit einer Stärkung der italienischen Produktion einher, die 1958 nur 31 Prozent, 1972 hingegen bereits 62,2 Prozent der Gewinne an der Kinokasse verzeichnen konnte (Bondanella 2002, 143). Italienische Filme wurden mit Erfolg in ganz Europa, aber auch in Nordafrika, dem Mittleren Osten, Südamerika und Teilen Asiens vertrieben (Eleftheriotis 2001, 106). Die Eigenproduktion Italiens überstieg damals sogar die der USA, rechnet man die zahlreichen Gemeinschaftsproduktionen mit ein (*Statistics on film and cinema 1955–1977* 1981, 30–35).

Statt sich der Förderansätze zu bedienen, die mit dem europäischen Kunstkino oder dem «second cinema» der Nachkriegszeit verbunden worden sind (vgl. Elsaesser 2005, 499), bedienten sich die italienischen Filmemacher ähnlich wie Schwedens Pornografen einer Reihe von Strategien, um ihre Produktion im Ausland attraktiv zu machen. So knüpften sie an populäre Erzählformen wie den Western, den Sandalen- und Horrorfilm oder Serien wie James Bond an, anglifizierten die Namen von Cast und Crew, vertrieben die Filme auf Englisch oder synchronisierten sie sogleich für den Auslandsmarkt. Cinecittà bediente sich international gangbarer Stars aus Europa und versuchte, der Eigenproduktion mithilfe von amerikanischen Schauspielern wie Clint Eastwood oder Henry Fonda zusätzlichen Glanz zu verleihen. Genau wie die Schweden arbeiteten italienische Produzenten der «fünften Generation» (Sorlin 1996, 146) gezielt an einem Klischee des «Italienischen», auch insofern die Filme gewalttätiger waren als etwa die englischen Genreproduktionen der Zeit.

Kurz gesagt beruhte die schwedische Porno-Produktion der 1970er Jahre also auf einer Reihe von Internationalisierungsstrategien, die damals in den erfolgreichsten Filmindustrien Europas verbreitet waren. Aus hier nicht ausführlicher zu diskutierenden Gründen ließen die Hersteller italienischer Genre-Spielfilme und schwedischer Pornos von dieser Strategie jedoch bald wieder ab. Gleichwohl sind ähnliche Vorgehensweisen noch heute in Gebrauch, so vor allem die Anglizisierung, die sich in den Pseudonymen europäischer Porno-Darstellerin-

nen und Darsteller niederschlägt oder im spärlichen, grammatisch oft unkorrekten Dialog.⁶ Auch wenn dies nicht die einzige Ursache ist, trägt die Zugänglichkeit von Namen und Dialogen mit dazu bei, dass Pornos in weiteren Kreisen distribuiert und konsumiert werden als der traditionelle Spielfilm.⁷

Der Porno der 1970er Jahre stellte somit eine nationale Produktion dar, die sich in vielerlei Hinsicht nach Außen richtete – in ihren kulturellen Verweisen und Konventionen wie auch in ihren Absatz- und Herstellungsstrategien. Ein Vergleich zwischen Hollywoods «first cinema» und dem europäischen «second cinema» mag in diesem Kontext nicht unbedingt auf der Hand liegen, doch verdeutlicht er, dass die schwedische Pornoproduktion auf eine Weise kommerziell erfolgreich war, die gemeinhin eher mit der US-amerikanischen Filmindustrie assoziiert wird. Ein wenig paradox mutet es dabei an, dass ausgerechnet der schwedische Porno in den 1970er Jahren jene Vision einlöste, die Harry Schein, der Gründer von Svensk Filminstitut (dem Schwedischen Filminstitut) 1963 im Blick auf das heimische Kino artikuliert hatte. Für Schein bestand die Lektion der weltweiten Erfolge Ingmar Bergmans darin, dass der internationale Absatz für die Begrenztheit des eigenen Filmmarkts kompensieren könnte (Schein 1962, 54). Die Lösung, so Schein, müsse entsprechend darin bestehen, mithilfe der Filmpolitik künstlerisch ambitionöse Filme zu fördern, die international den Ruf Schwedens zu begründen in der Lage wären (Åberg 2001, 86; Larsson 2006, 75). Weniger als zehn Jahre später hat der schwedische Qualitätsporno dieses Exportpotenzial für sich zu nutzen gewusst.

Aus dem Schwedischen von Patrick Vonderau

Literatur

- Åberg, Anders (2001) *Tabu: Filmaren Vilgot Sjöman*. Lund: Filmhäftet.
 Åhlander, Lars (Hg.) (1989) *Svensk filmografi. Bd. 7: 1970–1979*. Stockholm: Norstedt.

- 6 Gelegentlich bedienen sie sich wie Joseph Sarno schwedischer Pseudonyme, so etwa «Nikky Andresson» (Szoveryf/Milter/Slade 2005, 185).
 7 Der (wenn auch spärlichen) Forschung zu den ökonomischen Bedingungen des Porno-Genres zufolge ist die europäische Pornoproduktion, und insbesondere die im Ballungsraum Budapest, weitaus stärker durchindustrialisiert als die europäische Spielfilmherstellung (Szoveryf/Milter/Slade 2005, 176).

- Arnberg, Klara (2007) *En ohejdad kommersialism? Den pornografiska pressen och regleringen av pornografi i Sverige 1950-2000*. Lizensiatsarbeit. Umeå: Umeå University.
- Björkin, Mats (2005) *Fäbodjäsentan – Communication and Cultural Heritage*. In: Frispel: festskrift till Olle Edström. Hg. v. Alf Björnberg. Göteborg: Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet, S. 165–173.
- Bondanella, Peter (2002) *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*. 3. Aufl. New York/London: Continuum.
- Eleftheriotis, Dimitris (2001) *Popular Cinemas of Europe: Studies of Texts, Contexts and Frameworks*. New York: Continuum.
- Elsaesser, Thomas (2005) *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Ezra, Elizabeth/Rowden, Terry (2006) General Introduction: What is Transnational Cinema. In: *Transnational Cinema: The Film Reader*. London/New York: Routledge, S. 1–12.
- Furhammar, Leif (2002) *Filmen i Sverige: en historia i tio kapitel och en fortsättning*. Höganäs: Wiken.
- Hedling, Olof (2009) Possibilities of Stardom in European Cinema Culture. In: *Stellar encounters: Stardom in Popular European Cinema*. Hg. v. Tytti Soila. Eastleigh: John Libbey, S. 254–264.
- Higson, Andrew (2002) The Concept of National Cinema [1989]. In: *Film and Nationalism*. Hg. v. Alan Williams. New Brunswick, NJ/London: Rutgers University Press, S. 52–67.
- Higson, Andrew (2006) The Limiting Imagination of National Cinema. In: *Transnational Cinema: The Film Reader*. Hg. v. Elizabeth Ezra & Terry Rowden. London/New York: Routledge, S. 15–25.
- Larsson, Mariah (2006) *Skenet som bedrog: Mai Zetterling och det svenska samhället*. Lund: Sekel.
- Larsson, Mariah (2007) Drömmen om den goda pornografen: Om sextio- och sjuttiotalsfilmen och gränsen mellan konst och pornografi. In: *Tidskrift för genusvetenskap*, 1–2, S. 93–111.
- Lennerhed, Lena (1994) *Frihet att njuta: Sexualdebatten i Sverige på 1960-talet*. Stockholm: Norstedt.
- Särnefält, Stefan (2007) «Bergman of 42nd Street» – *RysarNytt* möter Joe Sarno [Interview mit Joseph W. Sarno]. www.rysarnytt.se/sarno.htm (zuletzt gesehen am 18.11.2009).
- Schaefer, Eric (2005) I'll Take Sweden: The Shifting Discourse of the «Sexy Nation» in 1960s Sexploitation Films. Vortrag, gehalten auf der SCMS Konferenz in London 2005 (unveröff. Ms).
- Sconce, Jeffrey (2007) *Sleaze Artists. Cinema at the Margins of Taste, Style, and Politics*. Durham, NC: Duke University Press.

- Schein, Harry (1962) *Har vi råd med kultur? Kulturpolitiska skisser*. Stockholm: Bonniers.
- Soila, Tytti/Söderbergh Widding, Astrid/Iversen, Gunnar (1998) *Nordic National Cinemas*. London/New York: Routledge.
- Skretting, Kathrine (2000) Filmsex und Filmzensur. Die "Bettkanten"-Filme in Skandinavien 1970–1976. In: *Montage AV* 9,1, S. 47–62.
- Szoverfy Milter, Katalin/Slade, Joseph W. (2005) Global Traffic in Pornography – The Hungarian Example. In: *International Exposure – Perspectives on Modern European Pornography*. Hg. v. Lisa Z. Sigel. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, S. 173–204.
- Statistics on Film and Cinema 1955-1977* (1981) Paris: Division of Statistics on Culture and Communication/Office of statistics, UNESCO.
- Werner, Gösta (1978) *Den svenska filmens historia: en översikt*. Stockholm: Norstedt.