

Zeitschrift: Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires

Herausgeber: Empirische Kulturwissenschaft Schweiz

Band: 105 (2009)

Heft: 2

Artikel: Abenteuerkonzepte im Hollywood-Piratenfilm

Autor: Holzen, Aleta-Amirée von

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-118273>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 22.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Abenteurerkonzepte im Hollywood-Piratenfilm*

Aleta-Amirée von Holzen

Abstract

Piraten werden in einem breit gefächerten Spektrum literarisch porträtiert und gehören wohl zu den schillerndsten Figuren unserer populären Kultur. Alle Variationen aber ziehen einen grundlegenden Teil ihrer Faszination daraus, dass ihre Tollkühnheit sie vor der Kulisse des weiten Ozeans ein Leben voller Abenteuer führen lässt. Anhand von 27 Piratenfilmen aus den Jahren 1926 bis 2007 wird untersucht, welche Abenteurerkonzepte in Hollywood-Filmen präsentiert werden. Die Filme bieten in der Regel einen Piraten der edlen Art als Identifikationsfigur. Dies geschieht in einem relativ engen Schema. Die filmischen Bearbeitungen des Piratenmythos der letzten 25 Jahre weisen aber durchgängig eine Modifizierung dieses Schemas auf. Nach wie vor entsprechen sie dem Abenteuer auf konzeptueller Ebene, lassen aber auf eine Verschiebung in dessen gesellschaftlicher Wertung schliessen.

Das Genre des Piratenfilms, wie es sich in Hollywood-Produktionen präsentiert, blickt auf eine wechselvolle Geschichte zurück. Nachdem es sich in den 1930er- und 40er-Jahren etabliert hatte, folgte Anfang der 50er-Jahre eine kurze Blütezeit, in der in vier Jahren rund 25 Filme mit Piratenmotiven gedreht wurden. Nach 1954 galt das Genre als gestorben, was durch die vereinzelten Wiederbelebungsversuche, die an den Kinokassen allesamt mehr oder weniger kapital scheiterten, besiegelt schien. Erst die *Pirates of the Caribbean*-Trilogie¹ (2003–2007), die den Piratenfilm so grosszügig mit phantastischen Elementen anreicherte, dass man von einer Genremischung sprechen kann, vermochte bei Publikum wie Filmkritik ein überragender Erfolg zu werden. Verglichen mit anderen Subgenres des Abenteuerfilms ist «der Piratenfilm» daher sehr überschaubar. Die bis 1976 entstandenen Produktionen werden im Folgenden als «klassische», die sieben seit 1983 hergestellten Filme als «neuere»² Piratenfilme bezeichnet.

Das offensichtlichste Merkmal des Genres ist seine Inspiration aus einem konkreten historischen Phänomen, den Piraten der Karibik, die während gut anderthalb Jahrhunderten mit ihrer Lebensweise und ihren (Un-)Taten für Sensationsstoff sorgten. Obwohl Piratenfilme in der Regel von Abenteuern mit frei erfundenen Figuren erzählen und die klingenden Namen dieser Epoche meist nur am Rande vorkommen, steckt diese schillernde Welt den Rahmen ab, in dem sich die Geschichten abspielen.

Die historische karibische Piraterie des 16. bis 18. Jahrhunderts bietet ein nahezu unerschöpfliches Reservoir für die fiktionale Gestaltung der verschiedensten Piratenfiguren.³ In der Piratenwelt der Karibik kreuzten sich in einem verworrenen Geflecht ständig wechselnder Abhängigkeiten die verschiedensten wirtschaftlichen und politischen Interessen. Die Geschichte der Karibikpiraterie wird daher häufig anhand von herausragenden Einzelschicksalen geschildert. Das Spektrum der historischen Persönlichkeiten, deren Namen durch piratische Aktivitäten Berühmtheit erlangten, reicht von Kaperfahrern mit Staatsauftrag und Nationalhelden wie

Francis Drake (gest. 1596) oder Jean Bart (gest. 1702) über Henry Morgan (gest. 1688), der es vom Bukanieranführer zum Gouverneursleutnant in Port Royal brachte, bis zum grausamen Peiniger vom Format eines Edward Low (mutmasslich gest. 1724) auf dem traurigen Höhepunkt der Piratenblütezeit um 1720. Neben dem Nachhall des historischen Phänomens wurden die karibischen Piraten durch die Gestaltung in Büchern und später in Filmen zu einem populären Mythos, der stark mit der Verheissung von Abenteuern verbunden ist.

Abenteuer müssen von jemandem erlebt werden. Deshalb steht im Zentrum des Abenteuers in der Literatur der Abenteurer⁴. Er kann ähnlich wie der Held als ein (abstrahiertes) Konzept des Erzählers verstanden werden, welches in den einzelnen Werken in konkreten Figuren «aktualisiert» wird. Diesen «Aktualisierungen» liegt oft nicht nur dieses übergeordnete Konzept zugrunde, sondern sie können zudem einer Unterform angehören, die spezifische Eigenschaften aufweist, etwa was Ort und Zeit der Handlung oder den Beruf der Hauptfigur betrifft. Solche Subtypen sind beispielsweise der Archäologen-Abenteurer, der Musketier, der Entdecker, der (filmische) Meisterdieb, der Waldläufer oder eben der Pirat.

Felix Hofmann hat nach den radikalen Vorbildern der Geschichte ein Extremkonzept des Piraten beschrieben: Grausam und gewalttätig, zugleich beutegierig und genussüchtig, ist er eine anarchische Figur, die nichts als ihren eigenen Willen als Gesetz anerkennt.⁵ In seiner masslosen Lebensweise wird die Idee der absoluten Freiheit des Individuums auf die Spitze getrieben. Im Piraten werden einige der Merkmale des Abenteurers in eine so überspitzte Form gebracht, dass er ins Negative kippt. Als fiktionale Figuren können Piraten als eine zeitlich und räumlich gebundene Unterform des Abenteurers verstanden werden, die zugleich dessen Überzeichnung darstellt.

Dem von Hofmann erarbeiteten Extremkonzept des Piraten entsprechen in den Hollywoodfilmen⁶ (wie in der Literatur im Allgemeinen) üblicherweise nur die «bösen» Piraten, welche die Rolle des Antagonisten einnehmen. Mit der Ausnahme von *Captain Kidd* (1945) und *Blackbeard the Pirate* (1952), die historische Figuren in den Mittelpunkt stellen, sowie allenfalls der beiden Parodien *Yellowbeard* (1983) und *Pirates* (1986), ist die Protagonistenrolle meist einem «guten» Piraten vorbehalten, umso mehr als Piratenfilme nicht nur von einem letztlich im Kampf auszutragenden Zwist, sondern immer auch eine Liebesgeschichte erzählen. Die positiv konnotierten Piraten verdanken einen Teil ihrer Faszination ebenfalls zumindest einem Hauch des Extremkonzepts. Dadurch scheint der positive Pirat oberflächlich die Dichotomie von Gut und Böse zu verwischen. Er oszilliert zwischen der Grundform des Abenteurers und deren ins Negative gewendeten Übertreibung. Dies gilt jedoch nur für Protagonisten, die tatsächlich Piraten sind – auf die sich dieser Beitrag konzentriert. Nicht der Fall ist dies bei «Agenten», die nur vorgeben, Piraten zu sein, und teilweise bei den staatlich legitimierten Kaperkapitänen (*The Black Pirate*, 1926, *Pirates of Tortuga*, 1961, *The Sea-Hawk*, 1940, *The Golden Hawk*, 1952, *Against All Flags*, 1952, *Anne of the Indies*, 1951, wobei in den letzten beiden Filmen die Frauenfigur des Films eine Piratin ist.)

Das Abenteuer als Erlebnis

Die Grundvoraussetzung für ein Abenteuer ist Unsicherheit, die es vom voraussehbaren, eintönigen Alltag abhebt und so zum aussergewöhnlichen Ereignis macht.⁷ Diese Unsicherheit bzw. Unberechenbarkeit beinhaltet für den Abenteurer drei Aspekte: «wann sie [die Abenteuer] eintreffen, welche Ausmasse sie annehmen, und wie sie für ihn ausgehen»⁸. Denn das Unberechenbare birgt das Risiko des Scheiterns gleichermaßen wie die Chance des Gelingens.⁹ Im Genre ist das Abenteuer positiv konnotiert, nimmt es doch für den wagemutig handelnden Abenteurer nur selten einen negativen Ausgang. In der hier betrachteten Filmauswahl gibt es gerade mal ein Beispiel, in dem die positive Hauptfigur, eine Piratin, am Ende stirbt (*Anne of the Indies*, 1951). Das Abenteuer in der Literatur lässt sich als «gewagtes Beginnen mit zunächst unsicher scheinendem, letztlich meist glücklichem Ausgang» umschreiben.¹⁰

Der Philosoph Georg Simmel hat 1911 eine nähere Bestimmung des Abenteuers vorgenommen, die noch immer bestechend zutreffend ist. Nach Simmel ist das Abenteuer nicht einfach ein bestimmtes erlebtes Ereignis, z.B. eine Seefahrt. Ein solches erhält erst dadurch die Qualität eines Abenteuers, dass es formal vom Rest des Lebens isoliert scheint und zeitlich klar nach vorher und nachher abgegrenzt ist, aber dennoch «eine Notwendigkeit und einen Sinn»¹¹ in Bezug auf das ganze Leben beinhaltet. Was das Abenteuer nach Simmel ausmacht, ist die damit zusammenhängende «Form des Erlebens» als aussergewöhnliche Intensität.¹² Diese ergibt sich daraus, dass das Abenteuer auf einer besonderen Kombination basiert, für Simmel ist es «eine Form der Synthese» zwischen äusserem Zufall und innerer Notwendigkeit.¹³ Simmels «Synthese» scheint geeignet, um die auf den Handlungsablauf bezogenen Schemata der Abenteuerliteratur zu erfassen. Der Zufall kann immer wieder anders sein, doch sind am Ende höchstwahrscheinlich die Bösen besiegt und die Guten glücklich – die notwendigen Genrekrisches sind erfüllt, der Zufall sorgt für die Variation des Schemas.

Die von Simmel genannte Notwendigkeit ist bei literarischen Abenteuern nicht zwangsläufig von Anfang an klar, sondern muss vom Ende der Geschichte her gedacht werden.¹⁴ Was zu Beginn als Zufall erscheint, erweist sich am Schluss als Notwendigkeit für das Zustandekommen des Handlungsgerüstes. Beispielsweise strandet im Stummfilm *The Black Pirate* von 1926 – übrigens dem ersten abendfüllenden Film im Technicolor-Verfahren – der Protagonist Arnaldo ausgerechnet auf jener Insel, auf welcher die Piratenbande, die für den Tod seines Vaters verantwortlich ist, gerade einen Schatz vergräbt. Arnaldo ergreift die Gelegenheit und fordert den Häuptling zum Zweikampf. Ohne diesen «Zufall», der sich im Nachhinein als Notwendigkeit erweist – man könnte auch von Schicksal sprechen –, würde die Handlung in sich zusammenfallen. Arnaldo hätte nicht nur keine Gelegenheit, sich zu rächen, sondern würde auch die Prinzessin nicht kennenlernen, deren Herz er bei fortschreitender Handlung gewinnt. Dass das Abenteuer von jemandem erlebt werden muss, dürfte mit ein Grund für die starke Konzentration der Abenteuerliteratur auf eine handlungstragende Figur sein.¹⁵

Aktivität und Passivität

Das Wesen des Abenteurers wird von zwei auf den ersten Blick gegensätzlichen Komponenten bestimmt: Aktivität und Passivität. Ein Abenteurer zeichnet sich durch Initiative und Aktivität aus. Zugleich hat er ein Moment der Passivität, da er die Unsicherheit bzw. die Zufälligkeit des Abenteuers nicht selbst verursachen kann. Er ist auf eine Gelegenheit zum Abenteuer angewiesen, die er wiederum aktiv ergreifen muss. Beispielsweise könnte sich die gelangweilte Gouverneurstochter Elizabeth Swann in *Pirates of the Caribbean – The Curse of the Black Pearl* (2003) ihrer sozialen Position gemäss beim Piratenüberfall in Port Royal töten lassen – stattdessen verlangt sie den Piratenkapitän zu sprechen und ergreift so ihre Chance auf ein Abenteuer. Obwohl sie in diesem ersten Teil der Reihe für die männlichen Figuren lange als *maiden-in-distress* fungiert, wartet sie selbst nicht auf Rettung, sondern handelt stets selbst oder versucht es zumindest. Innerhalb des Abenteuers ist der Abenteurer zudem auf sich bietende Möglichkeiten angewiesen, um es erfolgreich bestehen zu können.

Die dauernde Aktivität des Abenteurers bedeutet, dass der Abenteurer gewissensmassen nie ankommt. Solange er nur in der Abenteuerwelt lebt, «verharrt er in Bewegung»¹⁶. Simmel hat den «professionellen Abenteurer» deshalb als absolutes Gegenwartswesen verstanden, das von keiner Vergangenheit oder Zukunft bestimmt wird und «aus der Systemlosigkeit seines Lebens ein Lebenssystem macht».¹⁷ Wer aber folgt einem systemloseren Lebenswandel als der zügellose Pirat? Ist der Abenteurer ein auf die Gegenwart und damit das Erleben bezogenes Wesen, äussert sich dies beim Piraten in ungezügelter Genusssucht und Gewalt. Beim Piraten wird die Gegenwartsbezogenheit des Abenteurers zu einem zyklischen Leben: Da er sich nur auf die Gegenwart stürzt, wird ihm Zeitlosigkeit inhärent. Dies widerspiegelt auch der Ozean als sein Element, als Symbol von steter Bewegung und damit stetem Stillstand.¹⁸

Gerade in den neueren Piratenfilmen, welche sich allgemein stärker als die klassischen Filme durch bewusste Intertextualität auszeichnen, finden sich Elemente, die diese Zyklizität des Piratenlebens explizit ansprechen. Die eindrücklichste Verdeutlichung bietet wohl Polanskis *Pirates* (1986), wo Captain Red und sein Schiffsjunge Frosch in der letzten wie der ersten Szene mitten im Ozean von Haien umkreist auf einem kleinen Floss treiben, wenn auch um einen Goldthron reicher. In der *Pirates of the Caribbean*-Trilogie (2003–2007) weist das Piratenlied, welches die räuberischen Seiten des Piratenlebens preist, auf diese Zyklizität hin: Verschiedene Personen singen es sowohl am Anfang als auch am Ende des ersten Films und nochmals ganz am Schluss des dritten Films; ferner sind einige Figuren am Schluss der Reihe wieder in einer ähnlichen Situation dargestellt, wie man sie im Laufe des ersten Films angetroffen hat.

Selbstbewusstsein zwischen Genialität und Wahnsinn

Das Extremkonzept des Piraten nach Hofmann konstituiert sich unter anderem durch die Absolutsetzung des eigenen Wesens und die prinzipielle Weigerung, sich unterzuordnen. Dieses Element korrespondiert mit der zentralen Charaktereigenschaft des Abenteurers – seinem Selbstbewusstsein, in dem seine Aktivität gründet. Dieses Selbstbewusstsein beruht auf einer oft sehr genauen Kenntnis seiner Fähigkeiten, und im Vertrauen darauf, dass er diese einsetzen und sich bietende Möglichkeiten nutzen kann, vollbringt er seine aussergewöhnlichen Taten. Nach Simmel «lebt der geniale Abenteurer [...] an dem Punkt, wo der Weltlauf und das individuelle Schicksal sich sozusagen noch nicht voneinander differenziert haben»¹⁹, d.h. er glaubt daran, mit seinen Taten das Schicksal beeinflussen zu können. Indem er wagemutig handelt, vollbringt er das unwahrscheinlich Scheinende. Denn der Abenteurer verhält sich dem Unberechenbaren gegenüber so, als ob es berechenbar sei – «[...] darum erscheint dem nüchternen Menschen das abenteuerliche Tun oft als Wahnsinn, weil es, um einen Sinn zu haben, vorauszusetzen scheint, dass das Unwissbare gewusst werde».²⁰ Im Piratenfilm erhält jeder positive Protagonist früher oder später das Lob oder die Kritik, er sei verrückt, was auf die Aussergewöhnlichkeit und Unwahrscheinlichkeit seiner Taten aufmerksam macht. Sei dies, wenn er heiraten will, sein eigenes Schiff versenkt, um die Hafeneinfahrt zu sperren, oder einen leichten Wahnsinn wie Jack Sparrow in *Pirates of the Caribbean* als Charaktereigenschaft geradezu inszeniert. Als dieser etwa mit dem jungen Schmied Will Turner im ersten Teil der Reihe ein umgekehrtes kleines Boot als Deckung benutzt, um unbemerkt auf das zu kapernde Schiff zu gelangen, bemerkt Will: «This is either madness – or brilliance.» Und Jack gibt vielsagend zurück: «It's remarkable, how often those two traits coincide.» Jack Sparrow benutzt auch mehrmals seine Identität als «Captain Jack Sparrow» zur Erklärung für die unwahrscheinlichen Dinge, die er vollbringt. Sein teilweise bewusstes Schwanken zwischen Wahnsinn (auch als Größenwahn) und Genialität wird konstant weiterverfolgt, im dritten Teil gipfelt es unter anderem in der Antwort auf den Ausruf Lord Becketts «You're mad!»: «Thank goodness I am, cause if I wasn't, this would probably never work.» Nicht ohne Grund wirkt Jack Sparrow wie ein (stellenweise überzeichnetes) Inbild des Abenteuerkonzepts.

Die Genialität wie der Wahnsinn des Abenteurers finden ihren Ausdruck in seinem Markenzeichen, seinem selbstbewussten Lachen oder Lächeln, das er auch in der grössten Gefahr nicht verliert. Es kann eher auf seine Unbekümmertheit oder, je nach Ausprägung, auch auf einen gewissen Skeptizismus der Welt gegenüber hindeuten. Dieses Lachen findet sich (manchmal verzerrt und mit einem bitteren Unterton) häufig auch beim bösen Piraten wieder, der einen Abenteurer in negativer Ausprägung verkörpert.

Der *Merchant Adventurer*

Michael Nerlich, Otto Best und Hans-Otto Hügel haben als den prototypischen modernen Abenteurer das Modell des sogenannten *Merchant Adventurer* präsentiert.²¹ Die Bezeichnung stammt von englischen Tuchhändlern des Spätmittelalters, die keiner Gilde angehörten und auf eigene Rechnung Geschäfte machten. Das Modell lässt sich problemlos mit den von Simmel beschriebenen Eigenschaften in Einklang bringen und rückt als besondere Aspekte Planung und Profitdenken in den Vordergrund. Bei allem Draufgängertum und aller Abenteuerlust wägen Abenteurerfiguren nach diesem Modell die Risiken ihrer Handlungen ab und versuchen, diese so gering wie möglich zu halten. In dem Begriff schwingt eine weitere Charaktereigenschaft mit, die bei Piratenprotagonisten sehr ausgeprägt ist: Sie zeigen sich über weite Strecken verhandlungsbereit, -fähig und teilweise sogar verhandlungsfreudig, obwohl der Abenteurer gewöhnlich (und auch zu Recht) im Kontext des Kampfes gesehen wird. Planvolles Handeln und Verhandeln stehen in Relation zueinander. Misslungene Verhandlungen oder Vertragsbrüche der Gegenseite dagegen sind häufig die Ursache für die finale Konfrontation im Kampf. Im Film *Captain Blood* von 1935 gibt es eine längere Szene, die dies idealtypisch illustriert. Darin löst der ehemalige Arzt und Pirat Peter Blood die erst vor Kurzem eingegangene Geschäftspartnerschaft mit dem französischen Piraten Levasseur wieder auf, nachdem dieser das Schiff von Peters heimlicher Herzensdame Arabella und ihrem väterlichen Begleiter Lord Willoughby gekapert hat und für diese zwei illustren Geiseln Lösegeld verlangen will (beide Kontrahenten verbinden übrigens einen Grossteil ihrer Aussagen mit einem Lächeln):

- Levasseur: Big fortunes. A nobleman and the niece of the Governor of Jamaica.
- Peter: Really? I suppose congratulations are again in order? But have you forgotten there's an article in our agreement forbidding the taking of women prisoners?
- Levasseur: That's a foolish article of yours.
- Peter: I was not aware you regarded it so when we signed.
- Levasseur: Would you care to dispute my opinion now, your men against mine?
- Peter: Not this morning, thank you. As you say, a foolish article.
- [...]
- Peter: Obviously, these two prisoners and particularly the young lady must be kept in someone's hands for, shall we say, safekeeping ... But why your hands? Why shouldn't Pierre have her? Or Roc, or Jacob? Since she's as much their property as she is yours. Or doesn't that please you? You'd like to keep her for yourself, eh? Well ...
- [...]
- Peter: Now, my captain, since you covet what is our joint property of war, you may have her, providing you're willing to buy her.
- Levasseur: Buy her?
- Peter: At the price you yourself have put upon her. 20 000 pieces of eight.
- [...]
- Levasseur: [...] Where do you suppose I have 20 000 pieces of eight?
- Peter: Then let someone buy her who has. [...] I bid 20 000 pieces of eight. Can you improve on that, Levasseur?
- [...]
- Levasseur: You ... you want the girl?
- Peter: Why not? And I'm willing to pay for what I want. Cahusac, you boast a knowledge of pearls. At what do you value each of those?

Cahusac: Oh, 1000 pieces each.
 Peter: They're worth rather more, but very well. Here are 12 – the three fifths the value of the prize due your ship for having made the capture. For the share due my men, I make myself responsible. [...] And that settles that, my captain partner. [...]
 Levasseur: Wait! You'll not take her while I live!
 Peter: Then I'll take her when you're dead! [Sie fechten.]

Wie hier Peter Blood versuchen Piratenabenteurer auffällig oft, zuerst mit Verhandeln weiterzukommen. Trotzdem ist am Ende der Griff zur Waffe unvermeidlich, da der böse Pirat die Abmachung nicht anerkennt oder nicht einhält. In der Szene wird nicht nur das Verhandlungsgeschick des Abenteurers – das einer relativ ausgeklügelten Taktik entspricht und Levasseur übertölpelt, ehe dieser weiß, wie ihm geschieht – offenbar, sondern auch seine Geistesgegenwart und rasche Aktion angesichts einer sich zufällig bietenden Möglichkeit. Dass der Piratenfilm oft Verhandlungsszenen zwischen den Kontrahenten aufweist, mag auch damit zusammenhängen, dass die Handlung des Piratenfilms nach Christen «dem Prinzip der kalkulierten Eskalation» folgt.²² Wiederum gibt Jack Sparrow aus *Pirates of the Caribbean* eines der schönsten Beispiele ab, ist doch zumindest der Verhandlungsversuch vor dem Kampf explizit seine Maxime: «Why fight, wenn you can negotiate?», fragt er in *Dead Men's Chest* (2006) seine Mitstreiter angesichts der sich nähernden Gegner. Das kaufmännisch anmutende Gebaren der Protagonisten in den Hollywood-Piratenfilmen, wie es u.a. in *Pirates* (1986) zwischen Pirat und Kreditverleiher auf Tortuga ausführlich zu sehen ist, lässt mehr an gewiefte Händler denken als an die gewalttätigen, willkürlichen Piraten, die dem Extremkonzept entsprechen.

Selbstredend gibt es in Piratenfilmen unterschiedliche Arten von Verhandlungen. Jack Sparrows Angebote sind häufig der Versuch, heil aus einer heiklen Situation zu entkommen (und sich wenn möglich einen persönlichen Vorteil zu verschaffen). Ein geschäftlicher Kontrakt kann aber auch die Handlung ins Rollen bringen, wie es in etwa in *The Buccaneer* (1958) und *The Crimson Pirate* (1952) der Fall ist. In Letzterem schliesst Captain Vallo zu Beginn des Films einen Pakt mit Baron Gruda über Waffenlieferungen und die Auslieferung eines von Gruda gesuchten Rebellenführers El Libre, was die Kampfeshandlung antreiben wird. Doch auch die Liebeshandlung beginnt mit einem Deal. Die Tochter des besagten El Libre möchte ihren Vater mit Vallos Hilfe befreien:

Consuelo: I came up to talk about El Libre.
 Vallo: Go ahead. I'm listening.
 Consuelo: You have a plan to save him?
 Vallo: A plan and a price. Guns alone will cost 50000.
 Consuelo: That's a great deal of money for guns. How much are you asking for El Libre?
 Vallo: Oh yes, El Libre. I'll throw him in for nothing.
 Consuelo: Very well, Captain. I'll see that the money is arranged with him. You may be sure that he'll honor the agreement. What's your plan?
 Vallo: Why did you bolt your cabin door last night?
 Consuelo: If you know it was bolted you must have tried it. And if you tried it, you know why it was bolted. [Vallo lächelt.] How do you propose to get El Libre?

Das Zitat zeigt nicht nur, dass Vallo einen Plan hat (der übrigens nicht auf Waffengewalt, sondern auf Täuschung baut und klappen wird), sondern auch die typische Motivation des *Merchant Adventurer*. Häufig gibt nicht ein idealistisches Motiv den Ausschlag für seinen Auszug, sondern die Aussicht auf Profit.²³ Dies gilt insbesondere für die Piratenfiguren der neueren Piratenfilme. In dieser Eigenschaft lässt sich der Pirat durchaus als Steigerung des Abenteurers verstehen; als (See-)Räuber ist er per se auf (nicht legalen) materiellen Gewinn erpicht. Insofern es dem Piraten aber mit dem Aneignen von Schätzen vor allem darum geht, diese für die Genüsse eines ausschweifenden Lebenswandels – also für das Erleben – zu verprassen,²⁴ lässt er sich auch in diesem Punkt als Überzeichnung des Grundkonzepts des Abenteurers auffassen.

Selbstverständlich gelangt jeder positive Protagonist schliesslich an den Punkt, wo er die Profitgier aufgibt und aus ehrenhafteren Gründen handelt, welche jedoch eines persönlichen Bezugs zur Sache bedürfen. So wird der oben zitierte Vallo – dessen Profitdenken angesichts der hübschen Consuelo rasch nachlässt – nur zum Rebellenanführer, um Consuelo aus der Gefangenschaft zu befreien. Ausnahmen stellen die parodistischen Filme *Pirates* (1986) und *Yellowbeard* (1983) dar, in welchen Profit zur alleinigen Motivation gewisser Figuren wird – in beiden Filmen befinden sie sich ja nicht umsonst auf Schatzsuche.

Verhandlungen sind immer wieder auch mit der eigenen Seite zu führen, etwa wenn in *Cutthroat Island* (1995) die Piratin Morgan Adams erst mit ihrem Onkel und später ihr love interest Matthew mit ihr eine gewinnorientierte Fifty-fifty-Partnerschaft zur Schatzsuche mit vereinten Kräften (und vereinten Schatzkartenteilen) vereinbart. In *The Spanish Main* (1945) wird sogar die Liebesbeziehung selbst Gegenstand eines Handels, denn die Vizekönigstochter Francisca verspricht dem Piraten Laurent als Gegenleistung für die Verschonung eines Schiffes die Ehe. In Anbetracht dessen, dass die Liebesbeziehung in den klassischen Filmen meist zunächst auf Animositäten beruht und ein soziales Gefälle zwischen dem Piraten und seiner (adligen) Herzensdame besteht, weist Schweizerhof darauf hin, dass in den klassischen Filmen viele Piraten-Liebesbeziehungen als eine Art Handel angesehen werden können: «Was unter der Hand versprochen wird, ist eher ein Deal. Er bekommt eine Heimat und sie ein Stück Freiheit.»²⁵ In einzelnen Beispielen kommt es sogar vor, dass der eine Liebespartner den anderen im Laufe des Films (von Dritten oder einem Antagonisten) käuflich erwirbt (zweimal in *Captain Blood*, 1935, *Spanish Main*, 1945, *Cutthroat Island*, 1995; Frauenversteigerungen finden auch in *Against All Flags*, 1952, und *Anne of the Indies*, 1951, statt). Besonders stark mit der Objektifizierung der Frau und ihrem Gegenwert in harter Münze wird in *The Spanish Main* gespielt, als Laurent ausrechnet, ob die Dame den Betrag tatsächlich wert ist, den er für sie in die Piratenkasse eingezahlt hat – wobei das «Objekt» Francisca die aktivste aller Gouverneurstöchter im klassischen Piratenfilm ist.

Mit eigenen Regeln durch die fremde Welt

Eigene Regeln – vor allem im Sinne von Handlungsmaximen – sind für den Abenteurer konstituierend. Wie Hügel betont, ist dabei nicht wichtig, wie diese Regeln lauten, sondern nur, dass er welche hat und sich daran hält.²⁶ Ihre Ausgestaltung entspricht dennoch meist einem mehr oder weniger gängigen Ehrenkodex. Dieser kann in Abgrenzung zur oft gar nicht so anderen Vorgehensweise des Bösewichts zur Legitimation seiner Taten dienen.

Nach Hofmanns Konzept folgen die Piraten einer mass- und damit auch regellosen Lebensführung, in der «die Idee des individuellen Anarchismus auf die Spitze getrieben»²⁷ ist. Dies ist das wohl grösste denkbare Extrem der eigenen Regeln des Abenteurers. Aber, so Hofmann, diese Welt hat «ihre eigenen Gesetze, an die der Pirat sich hält»²⁸, was ihm etwas von seiner Asozialität nimmt. Bereits die historischen Piraten verfügten über rudimentäre Regelwerke, die Ansätze zur Umsetzung der Ideale von Freiheit und Gleichheit beinhalteten.

In den Piratenfilmen werden mehrmals explizite Regeln von Piratenbruderschaften erklärt; sie gehören zwar nicht zu den notwendigen Elementen des Genres, kommen aber regelmässig vor. Dabei versteht sich von selbst, dass der Piratenabenteurer sich den Satzungen nur solange unterworfen fühlt, wie sie seinen eigenen Maximen nicht widersprechen, was zu Konflikten führen kann, wenn die Mannschaft befürchtet, dass ihr Kapitän gegen ihre Interessen handelt. Das Festhalten an den eigenen Regeln führt oft zur Assoziation der Verrücktheit, doch verfügt der Abenteurer damit auch über den Vorteil der Überraschung.

Diese eigenen Regeln als «Qualitätsmerkmal» thematisiert auch der Pirat und Schmuggler Bully Hayes im Film *Savage Islands* (1983), der wegen seiner Situierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Pazifik etwas aus dem üblichen Rahmen fällt. Zu Beginn des Films gibt der zum Tode verurteilte Bully einem Reporter ein Interview und stellt an den Anfang eine konzeptgerechte Selbstdefinition:

Bully: Are you writing down in that book that I am a pirate?
Reporter: Well, in a manner of speaking I suppose one could say that I am, yes.
Bully: Good! Because I am – and a damn good one too. No, I never flew the skull and crossed bones. Thats for your fictioneers. But I have sought pleasure and profit all of my life at sea with no regard for any man's law. That's not to say without morals and standards – I got morals and standards. I never killed anybody that didn't have it coming, I never cheated an honest man, I never pillaged and I never raped.
Reporter: I applaud you. Were you ever married? Well, I suppose a man's ship becomes his wife and mistress ... or so I've been told.
Bully: It's hard to love a ship.
Reporter: What?
Bully: They rot!
Reporter: Oh, yes of course, they do.
Bully: But memories, Lord God, I've got memories. I can't regret dying today. Hell, I lived more than any men deserves.

In der Szene lässt sich erneut der *Merchant Adventurer* erkennen, da Bully nicht nur *pleasure*, sondern auch *profit* sucht. Und dennoch ist es vor allem das Erleben, welches er offenbar als «Lohn» für ein Leben voller Abenteuer betrachtet.

Positive Piraten müssen sich früher oder später stets Vorurteilen stellen, die andere Figuren ihnen gegenüber hegen, weil sie ihr Piratentum und damit ihr Abenteurertum mit jenem des Antagonisten – häufig einem Abenteurer in negativer Form – gleichsetzen. Da die Vorwürfe jeweils ungerecht sind, wird für die Rezipierenden die Differenz zwischen dem positiven und dem bösen Piraten noch klarer. Indes hebt sich der Abenteurer auch von der nichtabenteuerlichen Welt ab, mit der er in Kontakt kommt; durch sein Piratentum steht er mit deren Regeln scheinbar grundsätzlich in Konflikt. Die Vorurteile sind dennoch nicht restlos unbegründet, schliesslich verfügt auch der positiv konnotierte Pirat über einen abgeschwächten Zug des von Willkür und Gewalt bestimmten Piraten. Dies zeigt sich häufig dann, wenn die Piraten den (widerspenstigen) Frauen gegenüber mit einem Moment der Bedrohlichkeit auftreten. Beispielsweise fragt der Piratenkapitän Laurent in *The Spanish Main* (1945) die Gouverneurstochter Francisca, die soeben ihre Hand im Austausch gegen die Verschonung der *San Pablo* angeboten hat, etwas spöttisch: «Did it ever occur to you that your hand and the *San Pablo* I might own without asking?» Mit solchen Allüren implizieren die schliesslich doch noblen Piraten stets, dass sie anders könnten. In den klassischen wie den neueren Filmen bleibt so auch an den positiven Piraten eine gewisse Zwiespältigkeit haften.

Ausdruck eigener Regeln sind nicht nur die Taten selbst, sondern auch deren Umsetzung. Die Aktionen der mutigen Abenteurer sind oft von Übermut und Ausgelassenheit geprägt, zum Beispiel haben einige der vielen akrobatischen Kunststückchen von Vallo und Ojo in *The Crimson Pirate* (1952) nur die Funktion, die Zuschauer/-innen zu unterhalten. Mit dem Aufstellen eigener Regeln grenzt der Abenteurer sich freiwillig von der Welt, in der er lebt, ab und damit in gewisser Weise aus. Indem sich die positiven Piratenfiguren durch ihre eigenen Regeln von den restlichen Piraten abheben, werden sie auch innerhalb der Piratengesellschaft zu Abenteurern. Zwischen der bekannten, geordneten Welt und der «fremden» Welt spannt sich ein eigener Abenteuerraum, den der Abenteurer vollendet beherrscht.²⁹ Im Piratenfilm sind diese zwei Welten realisiert als eine Piratenwelt, die für das Abenteuer steht, sowie eine höfische Welt, die die Ordnung repräsentiert. In der Begegnung dieser beiden Welten spielt sich das Abenteuer ab. Piratenabenteuer warten diesbezüglich mit einer Besonderheit auf, sofern der Protagonist ein Pirat ist und nicht ein Undercover-Agent. Für die Rezipierenden bedeutet die Piratenwelt die fremde Welt, während der Pirat dieser (von Beginn weg) zugehörig ist.³⁰ Nun beginnt für den Piraten das erzählte Abenteuer jedoch mit dem Kontakt mit einer geordneten Welt, die für ihn das aussergewöhnliche Terrain darstellt, sodass es zu einer Art «Umkehrung» in der Funktion der Welten zwischen Figur und Rezipient/-in kommt.

Das klassische Schema – Wiedereingliederung in die Gesellschaft³¹

Durch die historische Anlehnung sind die möglichen Schauplätze begrenzt. Die stereotypen Orte und Räume, die die Ikonographie des Piratenfilms bestimmen, sind die hohe See, Mehrmaster mit geblähten Segeln und karibische Strände. Gouverneurspaläste und überfüllte Seeräuberkaschemmen stellen die kontrastierenden Handlungsorte an Land dar. Feste Bestandteile sind auch Kerker, die in der Handlung Rettungsszenen implizieren. So begrenzt die Zahl der typischen Handlungsorte ist, so schlank ist auch das Schema der Figurenkonstellation, das mit wenigen zentralen Charakteren auskommt. Im Zentrum dieses durchaus variablen Schemas steht ein positiv gezeichneter Pirat als Protagonist, um den herum sich die weiteren typischen Charaktere gruppieren lassen.³² Hat ausnahmsweise ein negativer Charakter die Hauptrolle, verschiebt sich zwar die Gewichtung der Rollen, die Konstellation bleibt aber erhalten. Der Protagonist ist fast immer ein Abenteurer – möglichst gutaussehend, athletisch begabt, familiär ungebunden und in heiratsfähigem Alter. Meist ist er ein Piratenkapitän, seltener ein staatlich ermächtigter Freibeuter wie in *The Sea-Hawk* (1940) oder *Pirates of Tortuga* (1961). Eine Variante sind jene Protagonisten, die sich nur deshalb unter die Piraten begeben, um sich an ihnen zu rächen oder diese unschädlich zu machen (*The Black Pirate*, 1926, *Against all Flags*, 1952). Begleitet wird der Piratenprotagonist von seiner Mannschaft und einem oft komische Züge aufweisenden besten Freund.

In der Logik des jeweiligen Films hat der Protagonist zwei Aufgaben zu erfüllen: eine schöne Frau für sich zu gewinnen und seine Widersacher zu besiegen. Die Frau, zu der der Pirat in Liebe entbrennt, ist typischerweise eine Gouverneurnichte oder -tochter, alternativ eine Piratin.³³ Ist sie wie in *The Crimson Pirate* von 1952 und *Pirates of Tortuga* (1961) weder Piratin noch adlig, soll oder will sie prompt einen Gouverneur heiraten. Dies kann noch gesteigert sein, wenn die Gouverneurstochter einem adligen Gecken versprochen ist. Wie sich im Laufe der Handlung herausstellt, gehört dieser und/oder ihr Verwandter den Antagonisten an, sodass sich der Handlungsstrang der Liebe mit jenem des Kampfes verbindet. Dieser «Perückenbösewicht» (Seesslen) entpuppt sich als korrupter Verräter, der nicht selten mit der zweiten Antagonistenfigur, einem bösen «Erzpiraten», gemeinsame Sache macht. Dieser piratische Bösewicht kann ein anderer Piratenkapitän oder ein Verräter innerhalb der Mannschaft sein.

In den klassischen Filmen sind es nicht nur die eigenen Regeln, die den guten vom bösen Piraten unterscheiden. Im Gegensatz zu den Antagonisten nämlich gibt es dort keine Protagonisten, welche ohne weiteres Piraten sein könnten. Vielmehr ist ihr Piratentum meistens begründet und – etwa als nachvollziehbare Rache – gerechtfertigt. Wird erzählt, durch welches erlittene Unrecht der Protagonist zum Piraten geworden ist, steht von vornherein fest, dass er diese Stellung bis zum Ende des Films aufgeben wird. Selbst jene wenigen Protagonisten, deren Piratentum unerklärt bleibt, werden umgeformt; sie werden zu Revolutionären (*The Crimson Pirate*, 1952, *Swashbuckler*, 1976) oder stellen sich in den Dienst einer Flagge (*The*

Black Swan, 1942). Damit wird betont, dass der Protagonist trotz seines Status als Verbrecher letztlich ein integrer Charakter ist, mit dem sich das Publikum identifizieren kann. Derweil der böse Pirat am Schluss des Films in jedem Fall ausgeschaltet sein muss, mündet das Abenteuer für den positiven Protagonisten im Erfolg und im sozialen Aufstieg, denn er erhält das Herz und die Hand der die Gesellschaft repräsentierenden Frau (Ausnahme: *The Buccaneer*, 1958). Dies bedeutet eine Wiedereingliederung in die Gesellschaft. Am prunkvollsten in Szene gesetzt ist dies in *The Sea-Hawk* (1940), wo Geoffrey Thorpe, dessen Geschichte stark an die Biographie von Francis Drake angelehnt ist, nach den überstandenen Gefahren von Königin Elisabeth I. den Ritterschlag erhält.

Das neue Schema – erneuter Aufbruch

Die zwischen 1983 und 2007 produzierten Piratenfilme sind, verglichen mit den klassischen Filmen, formal alle Spezialfälle: *Yellowbard* und *Pirates* sind Parodien, *Cutthroat Island* ist ein erklärter Actionfilm mit einer Piratin als Hauptfigur, *Savage Islands/Nate and Hayes* verlegt Zeit und Ort der Handlung zu den pazifischen Inseln im 19. Jahrhundert. Die *Pirates of the Caribbean*-Reihe als Ganzes überschreitet die Genrekonventionen, indem u.a. mit den Geisterpiraten und der Göttin Calypso Elemente aus dem Fantasy- und dem Horrorgenre eingebaut werden.

Das Handlungs- und Figurenschema des «klassischen» Piratenfilms ist auch in den neueren Filmen wiederzuerkennen. Trotz ihrer äußerlichen Dämonisierung entsprechen die *Pirates of the Caribbean*-Geisterpiraten fraglos den klassischen Antagonisten. Die Figurenkonstellation weist jedoch eine grundlegende Modifikation auf, die es rechtfertigt, von einem «neuen» Schema zu sprechen. Alle Piratenfilme seit 1983, die eine männliche Hauptfigur haben (alle außer *Cutthroat Island*), zeigen eine «Doppelung» des Protagonisten. Zwei kontrastierende Charaktere – ein älterer und ein jüngerer bzw. ein erfahrener und ein unerfahrener Abenteurer – erleben die Abenteuer zusammen, wobei außer in *Yellowbeard* beide Rollen nahezu gleich gewichtet sind. Die beiden klassischen Handlungsstränge werden auf die beiden Männer aufgeteilt, der ältere Abenteurer muss den Kampf gegen einen (ihm meist bereits bekannten) Feind aufnehmen, während der jüngere die Liebe findet. Gegenüber dem klassischen Schema könnte dies eine Aufwertung des besten Freundes sein, während der «edle» Pirat zu einem «edlen Abenteurerlehrling» umgeformt wird. Insbesondere diese Gestalt bedeutet einen grossen Unterschied zum klassischen Schema. Denn der junge Abenteurer muss – abgesehen von *Pirates* – vom «gestandenen» Abenteurer in die Welt des Abenteuers eingeführt werden. Zum Beispiel erklärt im ersten Teil von *Pirates of the Caribbean* Jack Sparrow dem jüngeren Will Turner, wie der Piratenkodex lautet:

Turner: What code is Gibbs to keep to if the worst should happen?
Sparrow: Pirates' code. Any man who falls behind, is left behind.

Turner: So, no heroes amongst thieves.
Sparrow: You know, for having such a bleak outlook on pirates you're well on your way to becoming one. Sprung a man from jail, commandeered a ship of the fleet, sailed with a buccaneer crew out of Tortuga – and you're completely obsessed with treasure.
Turner: That's not true. I'm not obsessed with treasure.
Sparrow [hat Elizabeth gesichtet]: Not all treasure is silver and gold, mate.

In Wills Einschätzung der Kodex-Regel und Jacks Aufzählung von Wills bisherigen Piratentaten zeigt sich, dass der Abenteurerlehrling dem Unternehmen Abenteuer zunächst eher kritisch gegenüberstehen kann. Die moralische Instanz der Filme wird nicht mehr in erster Linie von der Gouverneurstochter verkörpert, sondern vom Abenteurerlehrling. Moralisch eher fragwürdige Charaktere wie Yellowbeard, Captain Red und in gewisser Weise auch Jack Sparrow können so sanktioniert und dem Publikum als akzeptanzfähig präsentiert werden. In *Yellowbeard*, *Pirates of the Caribbean – The Curse of the Black Pearl* und *Cutthroat Island* wird diese «moralische Instanz» aber dadurch umgangen, dass das Piratentum – das hier für Abenteurertauglichkeit steht – als eine angeborene Eigenschaft verstanden wird, die aber manchmal zuerst entdeckt werden muss. Durch ihren Status als Abenteurer in der Piratenwelt erhalten die erfahrenen Piraten gewöhnlich eine positive Konnotation – zumal im Vergleich mit dem bösen Piraten. Doch umgibt auch sie stets ein Hauch des finsternen Piraten. Mit der positiven Konnotation des Piratentums hängt möglicherweise die Modifikation in der Liebesbeziehung zusammen: Das Paar muss nicht mehr eine anfängliche gegenseitige Ablehnung überwinden, sondern äussere Umstände. Bezeichnenderweise gibt die Frau stets dem jugendlichen Abenteurer den Vorzug. Da das Aufeinandertreffen der zwei Welten meist bereits durch die Relation der Männer dargestellt ist, kann eine ähnliche Auseinandersetzung mit der Frauenfigur entfallen.

Anlass für die Männer, um zusammenzuspannen, ist meist eine Schatzsuche. Dies ist ebenfalls neu: In den klassischen Filmen kommen Schätze nur vor, wenn sie vom bösen Piraten vergraben werden. Da dieser stets stirbt, wird der Topos vom Unglück bringenden Schatz offenbar. Implizit ist dieser auch in *Pirates of the Caribbean* vorhanden, aber alle neuen Piratenfilme ausser *Savage Islands* (1983) verbinden die beiden Handlungsstränge des Kampfes und der Liebe mit einem dritten der Schatzsuche, wobei die guten Piraten die Schätze behalten dürfen.

Die wohl bedeutsamste Änderung gegenüber den «klassischen» Filmen ist in allen Beispielen seit 1983 die fehlende «Wiedereingliederung» des Piraten in die Gesellschaft. Vielmehr werden Figuren aus einer geordneten Welt zu Abenteurern in Piratenform – in den Filmen seit 1983 gibt es zudem keine Piraten mehr, die zu Rebellen werden. Der Pirat darf aus Selbstzweck Pirat sein. Damit erhält die Piratenwelt eine Statusänderung: Sie ermöglicht wie gehabt das Abenteuer, ihr anzugehören, darf aber nun erstrebewert sein. Die die «Ordnung» repräsentierende Welt dagegen wird teilweise auf einen konventionellen Schauplatz beschränkt (besonders in *Cutthroat Island*). Die Piraterie als Abenteuer bedarf so spätestens am Ende des Films keiner Rechtfertigung mehr, im Gegensatz zum «klassischen»

Piratenfilm. Da nicht der «gestandene» Pirat die Liebe der Frau erhält, bleibt seine Sanktionierung namentlich in *Pirates of the Caribbean* in gewisser Weise allerdings nur vordergründig. Das Piratentum der Protagonisten muss deshalb am Ende nicht aufgehoben werden. So ist etwa Morgan Adams in *Cutthroat Island* (1995) nach einem dreifachen Happy-End (Schatz gehoben, Feind getötet, Mann gefunden) keineswegs bereit, auf das Abenteurerinnenleben zu verzichten, wie ihre Ansprache zu ihrer Mannschaft am Schluss des Films deutlich macht:

This [der Schatz auf dem Deck] is yours, men, every last doubloon. No one ever fought harder for anything. Mr. Glasspoole will divide it into equal shares for us. You're all rich men now, free to go your separate ways. You could buy a little cottage in Bermuda and drink camille Tea on the porch. On the other hand, we could do what we were born to do. Stay together and ride the early trades to Madagascar, the best pirating waters in the world. Well, what do you say? Shall we add to this pile here on the deck?

Nachdem ihre Männer Morgan einen Moment haben zappeln lassen, bevor sie in Jubelschreie ausbrechen, setzen sie Segel, um erneut auf Kaperfahrt zu gehen. In *Cutthroat Island* bleibt der Schatz daher zwar ziemlich nutzlos – dies ist bei ausgeprägten Abenteurerfiguren aber nicht verwunderlich, da ihnen das Erleben wichtiger ist als das Besitzen. Obwohl das erzählte Abenteuer abgeschlossen ist und die «inneren Notwendigkeiten» (ausser in *Pirates*, der ein offenes Ende hat) erfüllt sind, bedeutet der Schluss des Films nicht aller Abenteuer Ende für die Figuren. Eine partielle Ausnahme davon bildet nur die *Pirates of the Caribbean*-Trilogie, da Elizabeth am Ende des dritten Teils zurückbleibt, um als treue Gattin und Mutter auf den seiner Bestimmung folgenden Will zu warten. Die männlichen Piraten ziehen dagegen jeweils auch weiter bzw. brechen erneut ins Abenteuer auf. In den neueren Piratenfilmen steht am Ende stets der Anfang eines neuen Abenteuers.

Bibliographie

Filme

- A High Wind in Jamaica (Sturm über Jamaika)*. USA 1965, Alexander Mackendrick (DVD: Twentieth Century Fox 2003).
- Against All Flags (Gegen alle Flaggen)*. USA 1952, George Sherman (DVD: Pirates of the Golden Age. Movie Collection, Universal 2007).
- Anne of the Indies (Die Piratenkönigin)*. USA 1951, Jacques Tourneur (DVD: MC One o. J.).
- Blackbeard the Pirate (Kampf um den Piratenschatz)*. USA 1952, Raoul Walsh (DVD: Barbe noire le pirate, Ed. Montparnasse 2004).
- Buccaneer's Girl (Die Piratenbraut)*. USA 1950, Frederick de Cordova (DVD: Pirates of the Golden Age. Movie Collection, Universal 2007).
- Captain Blood (Unter Piratenflagge)*. USA 1935, Michael Curtiz (DVD: Warner Germany 2005).
- Captain Kidd (Unter schwarzer Flagge)*. USA 1945, Rowland V. Lee (DVD: Miracle 2003).
- Captain Pirate [UK-Titel Captain Blood Fugitive] (Die schwarze Isabell)*. USA 1952, Ralph Murphy (Doppel-DVD: Sony 2006).
- Cutthroat Island (Die Piratenbraut)*. USA 1995, Renny Harlin (DVD: Kinowelt 2001).
- Fortunes of Captain Blood (Liebe unter schwarzen Segeln)*. USA 1950, Douglas Gordon (Doppel-DVD: Sony 2006).

- Pirates (Piraten)*. Frankreich/USA 1986, Roman Polanski (DVD: Concorde 2002).
- Pirates of the Caribbean – At World's End (Pirates of the Caribbean – Am Ende der Welt)*. USA 2007, Gore Verbinski (DVD: Buena Vista 2007).
- Pirates of the Caribbean – Dead Man's Chest (Pirates of the Caribbean – Fluch der Karibik 2)*. USA 2006, Gore Verbinski (2-Disc-Special-Edition-DVD: Buena Vista 2006).
- Pirates of the Caribbean – The Curse of the Black Pearl (Fluch der Karibik)*. USA 2003, Gore Verbinski (2-Disc-Special-Edition-DVD: Buena Vista 2004).
- Pirates of Tortuga (Piraten von Tortuga)*. USA 1961, Robert D. Webb (DVD: Twentieth Century Fox 2004).
- Savage Islands [Titel UK] – Bully and Hayes [Titel US] (Die Pirateninseln)*. USA/UK 1983, Ferdinand Fairfax. (DVD: Paramount 2006).
- Swashbuckler (Der scharlachrote Pirat)*. USA 1976, James Goldstone (DVD: Universal 1999.)
- The Black Pirate (Der schwarze Pirat)*. USA 1926, Albert Parker (DVD: Kino on Video 2004).
- The Black Swan (Der Seeräuber)*. USA 1942, Henry King (DVD: El cisne negro, Suevia Films 2005).
- The Buccaneer (Der König der Freibeuter)*. USA 1958, Anthony Quinn (DVD: trboy 2005).
- The Crimson Pirate (Der rote Korsar)*. USA 1952, Robert Siodmak (DVD: Warner 2003).
- The Golden Hawk (Lady Rotkopf/Die Piratenlady)*. USA 1952, Sidney Salkow (DVD: The Fleming Collection o. J.).
- The Master of Ballantrae (Der Freibeuter)*. USA 1953, William Keighley (DVD: Warner 2003).
- The Princess and the Pirate (Das Korsaren Schiff)*. USA 1944, David Butler (DVD: MGM 2005).
- The Sea-Hawk (Der Herr der sieben Meere)*. USA 1940, Michael Curtiz (DVD: Warner Germany 2005).
- The Spanish Main (Der Seeteufel von Cartagena)*. USA 1945, Frank Borzage (DVD: Le pavillon noir, Editions Montparnasse 2006).
- Yellowbeard (Dotterbart)*. UK 1983, Mel Brooks (DVD: MGM, Sony 2006).

Sekundärliteratur (Auswahl)

- Best, Otto F.: *Abenteuer – Wonne Raum aus Flucht und Ferne. Geschichte und Deutung*. Frankfurt am Main 1980.
- Bohn, Robert: *Die Piraten*. München: Verlag C. H. Beck 2005 (2003).
- Cordingly, David (Hg.): *Piraten. Furcht und Schrecken auf den Weltmeeren*. Köln 2006.
- Bühler, Wolf-Eckart: *Der Piratenfilm*. In: Filmkritik 202, 1. 10. 1973, S. 432–487.
- Christen, Matthias: *Der Piratenfilm*. In: Traber, Bodo; Wulff, Hans J. (Hgg.): *Filmgenres. Abenteuerfilm*. Stuttgart 2004 (RUB 18404), S. 66–77.
- Cordingly, David: *Unter schwarzer Flagge. Legende und Wirklichkeit des Piratenlebens*. Zürich 1999.
- Fritze, Christoph; Seesslen, Georg; Weil, Claudius: *Der Abenteurer. Geschichte und Mythologie des Abenteuer-Films*. Reinbek bei Hamburg 1983 (Grundlagen des populären Films 9).
- Heer, Burckhard: *Der Abenteuerfilm*. Mainz 1981.
- Hofmann, Felix: *Pirat*. In: Hügel, Hans-Otto (Hg.): *Handbuch Populäre Kultur*. Stuttgart/Weimar 2003, S. 334–39.
- Horst, Sabine: *Young Mr. Bloom: Fluch der Karibik*. In: Dies.: Orlando Bloom. Ein Porträt. Berlin 2004 (Stars! 11), S. 78–108.
- Hügel, Hans-Otto: *Abenteurer*. In: Ders. (Hg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart, Weimar 2003, S. 91–98.
- Hügel, Hans-Otto: *Das Dilemma des Abenteurers. Zu einer Figur der Unterhaltungsliteratur*. In: Roters, G.; Klingler, W.; Gerhards, M. (Hgg.): *Unterhaltung und Unterhaltungsrezeption*. Baden-Baden 2000, S. 149–163.
- Klotz, Volker: *Abenteuer-Romane: Sue, Dumas, Retcliffe, May, Verne*. München, Wien 1979.
- Nerlich, Michael: *Kritik der Abenteuer-Ideologie. Beitrag zur Erforschung der bürgerlichen Bewusstseinsbildung 1100–1750*. Teil 1 und 2. Berlin 1977.
- Parish, James Robert: *Pirates and Seafaring Swashbucklers on the Hollywood Screen. Plots, Casts and Critiques for 137 Theatrical and Made-for-Television Releases*. Jefferson, London 1995.
- Schöll, Norbert: *Die Inszenierung des Filmhelden (I): Der Held als Pirat*. In: Becker, Wolfgang; Schöll, Norbert: Methoden und Praxis der Filmanalyse. Untersuchungen zum Spielfilm und seinen Interpretationen. Opladen 1983 (Schriftenreihe des Instituts für Jugend, Film, Fernsehen 5), S. 59–81.
- Schweizerhof, Barbara: *Frei zum Kapern: Glücksversprechen, Rollenspiele und Erotik im Piratenfilm*. In: Horst, Sabine: Kleis, Constanze (Hgg.): *Göttliche Kerle. Männer – Sex – Kino*. Berlin 2002, S. 223–236.

- Seesslen, Georg: *Totenkopf und weisse Segel: Der Piratenfilm./Pirate's Gold*. In: Ders.: Abenteuer. Geschichte und Mythologie des Abenteuerfilms. 3.; überarb. u. akt. Neuaufl. Marburg 1996 (Grundlagen des populären Films), S. 91–117/247–251.
- Seesslen, Georg; Kling, Bernt: *Abenteuer. Einleitender Essay/Abenteuerliteratur*. In: Unterhaltung. Lexikon zur populären Kultur. Bd. 1. Reinbek b. Hamburg 1977, S. 245–248/248–250.
- Simmel, Georg: *Das Abenteuer*. In: Zur philosophischen Kultur. Über das Abenteuer, die Geschichte und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays. Berlin 1983, S. 13–26.
- Taves, Brian: *The Romance of Adventure. The Genre of Historical Adventure Movies*. Jackson 1993.
- Thomas, Tony: *Pirates*. In: The Cinema of the Sea. A Critical Survey and Filmography 1925–1986. Jefferson 1988, S. 1–30.
- Tomicek, Harry: *Retrospektive der Viennale 1979*: Der amerikanische Abenteuerfilm 1920–1960. Wien 1979.
- von Holzen, Aleta-Amirée: «A Pirate's Life for Me!». Von «The Black Pirate» bis «Pirates of the Caribbean» – Abenteuerkonzepte im Piratenfilm. Zürich 2007 (Populäre Literaturen und Medien 1).
- Wulff, Hans J.: *Einleitung. Grenzgängertum: Elemente und Dimensionen des Abenteuerfilms*. In: Traber, Bodo; Wulff, Hans J. (Hgg.): Filmgenres. Abenteuerfilm. Stuttgart 2004 (RUB 18404), S. 9–30.
- Zweig, Paul: *The Adventurer*. London 1974.

Anmerkungen

- * Der Beitrag ist die überarbeitete Fassung meines Vortrags vom 8.12.2008 bei der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde in Zürich, der wiederum auf meiner Lizentiatsarbeit (von Holzen 2007) basiert.
- ¹ Filmtitel werden in Englisch angegeben, die deutschen Titel sind in der Bibliographie aufgeführt.
- ² Die «neueren» Piratenfilme sind *Yellowbeard* (1983), *Savage Islands/Nate and Hayes* (1983), *Pirates* (1986), *Cutthroat Island* (1995) sowie die *Pirates of the Caribbean*-Trilogie, bestehend aus *The Curse of the Black Pearl* (2003), *Dead Man's Chest* (2006) und *At World's End* (2007).
- ³ Zur historischen Karibikpiraterie vgl. u.a. Bohn 2005, Cordingly 1999 und 2006.
- ⁴ Die männliche Bezeichnung schliesst weibliche Figuren ein, welche dieselben Eigenschaften haben. Die Beschreibung des Konzepts basiert v. a. auf Simmel 1983, Hügel 2000 und 2003, Klotz 1979, Best 1980, Nerlich 1977, Zweig 1974, Taves 1993 und Seesslen/Kling 1977.
- ⁵ Hofmann 2003. Hofmann benutzt die Bezeichnung «Extremkonzept» selbst nicht.
- ⁶ In die Untersuchung einbezogen wurden 27 Hollywood-Piratenfilme aus den Jahren 1926 bis 2007, die als historisierende Abenteuerfilme bezeichnet werden können. Ausgeschlossen wurden alle Verfilmungen von R. L. Stevensons *Treasure Island* (1882/83) sowie Produktionen, in denen die Piraten Bestandteil phantastischer Reisen oder Träume sind (z. B. J. M. Barries *Peter Pan*, 1904/1911).
- ⁷ Die folgenden Ausführungen zum Abenteuer als Konzept beziehen sich v. a. auf Simmel 1983, Hügel 2003, Best 1980, Wulff 2004.
- ⁸ Klotz 1979, S. 14.
- ⁹ Hügel 2003, 92.
- ¹⁰ Dies ist eine Kombination aus einer Wörterbuch-Definition (u.a. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen 1989, S. 3: «gewagtes Beginnen mit ungewissem Ausgang») und einer Formulierung Hügels (Hügel 2003, S. 92: «waghalsiges Beginnen mit glücklichem Ausgang»).
- ¹¹ Simmel 1983, S. 15.
- ¹² Simmel 1983, S. 17 (Zitat S. 22). Vgl. Best 1980, S. 113.
- ¹³ Simmel 1983, S. 17.
- ¹⁴ Wulff 2004, S. 13.
- ¹⁵ Abenteuer er- bzw. durchleben können auch Figuren, die keine Abenteurer sind, im Folgenden geht es jedoch nur um ausgesprochene Abenteurergestalten.
- ¹⁶ Hügel 2000, S. 159, Hügel 2003, S. 95, Wulff 2004, S. 15–18, Tomicek 1979, S. 5.
- ¹⁷ Simmel 1983, S. 15f. (Zitat S. 16).
- ¹⁸ Hofmann 2003, S. 335f.
- ¹⁹ Alle Zitate im folgen Abschnitt: Simmel 1983, S. 19.
- ²⁰ Simmel 1983, S. 19.
- ²¹ Die folgenden Ausführungen zum *Merchant Adventurer* beziehen sich v. a. auf Hügel 2000, S. 150f., und 2003, S. 92, Best 1980, S. 45–50, Nerlich 1977, S. 89–93.

²² Christen 2004, S. 72.

²³ Hügel 2003, S. 92.

²⁴ Taves 1993, S. 28. Der Pirat ist daher «simultaneously a virtual anarchist and a materialist» (ebd.).

²⁵ Schweizerhof 2003, S. 236.

²⁶ Hügel 2000, S. 151, und 2003, S. 93.

²⁷ Hofmann 2003, S. 335.

²⁸ Hofmann 2003, S. 336.

²⁹ Hügel 2003, S. 94f. Vgl. auch Seesslen/Kling 1977, S. 249, Wulff 2004, S. 12, Best 1980, S. 19.

³⁰ Wulff 2004, S. 27f. bezeichnet Figuren, die die fremde Welt entdecken, als «Adapteure», jene, die dieser bereits zugehörig sind, als «Konvertiten».

³¹ Vgl. zu diesem Kapitel v.a. Seesslen 1996 und Christen 2004.

³² Nicht auf diesem Schema beruht *A High Wind in Jamaica* (1965), der als Ausnahme anzusehen ist.

³³ Spezialfälle sind die Sängerin Debbie in *Buccaneer's Girl* (1950) und die Taschendiebin Meg in *Pirates of Tortuga* (1961).