



Universität Münster

AUTORIN

Anna-Noemi Bartl

TITEL

Der Wallace-Baukasten: Kriminalfall, Falltüren und die richtige Fallhöhe – Semantisierungsmuster und Raumtopologie in den deutschen Edgar Wallace-Filmen

ERSCHIENEN IN

Edgar Wallace – ‚German Grusel‘: Zwischen Popkultur und Sittengemälde der 1960er-Jahre. Ein kritischer Blick auf Deutschlands längste Kinofilmreihe (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 4/2021), S. 60–70.

EMPFOHLENE ZITIERWEISE

Bartl, Anna-Noemi: „Der Wallace-Baukasten: Kriminalfall, Falltüren und die richtige Fallhöhe – Semantisierungsmuster und Raumtopologie in den deutschen Edgar Wallace-Filmen“. In: *Edgar Wallace – ‚German Grusel‘: Zwischen Popkultur und Sittengemälde der 1960er-Jahre. Ein kritischer Blick auf Deutschlands längste Kinofilmreihe* (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 4/2021), S. 60–70.

IMPRESSUM

Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film
ISSN 2567-1162

Universität Münster
Abteilung Neuere deutsche Literatur
- Literatur und Medien -
Germanistisches Institut
Schlossplatz 34
48143 Münster

Herausgeber: Andreas Blödorn, Stephan Brüssel
Redaktion: Eve Driehorst, Niklas Lotz

Der Wallace-Baukasten: Kriminalfall, Falltüren und die richtige Fallhöhe – Semantisierungsmuster und Raumtopologie in den deutschen Edgar Wallace-Filmen

Anna-Noemi Bartl

‚Typisch Edgar Wallace!‘ – ein Satz, der nicht selten gefallen sein mag, wenn nachts der Nebel um ein englisches Schloss aufzieht, der ermittelnde Inspektor den Verbrecher durch dunkle, nasse Kellergewölbe jagt und nach der Auflösung des Falls eine junge Frau im Arm hält, die beiden ihren Weg Richtung privates Glück einschlagen und dabei als immer kleiner werdende Punkte auf der Kinoleinwand schließlich verschwinden – Schwarzblende – Happy End.

Was macht aber einen ‚typischen‘ Edgar Wallace-Film aus? Wie funktionieren die Filme – und vor allem: Was ist das Erfolgsrezept hinter der gesamten Wallace-Reihe, dass sie mit über 30 Filmen stil- und genrebildend für das deutschsprachige Unterhaltungskino der 1960er-Jahre wurden? Obwohl es sich bei den Filmen um für sich stehende, abgeschlossen kohärente filmische Systeme innerhalb der Reihe handelt, haben sie in ihrer Tendenz zur Serialisierung doch etwas gemeinsam, was sie eben zu ‚typischen‘ Edgar Wallace-Filmen macht. Im Folgenden soll es deshalb darum gehen, den metaphorischen ‚Baukasten‘ hinter den Rialto-Produktionen zu entschlüsseln und so les- und erkennbar zu machen, welche wiederkehrenden filmischen Elemente paradigmatisch zu Stilelementen der deutschen Edgar Wallace-Filme wurden.

Um Realitäts- und Weltentwürfe aus einer (film-)semiotischen Perspektive zu beschreiben, eignet sich Jurij M. Lotmans Konzept der semantischen Räume. Über spezifische Raumsemantiken lässt sich die jeweilige filmische Ordnung sichtbar machen: „[D]ie Figuren, die auf dieser räumlichen Ordnung agieren, konstituieren eine Welt und diese wird in dieser ihrer Konkretheit auf der Oberflächenebene, dem Discours, vorgeführt“ (Gräf u. a. 2017: 185). Der Vorteil einer solchen Raumtopologie, wie sie Lotman beschrieben hat, besteht also darin, nicht-räumliche Sachverhalte wie Werte-, Normen- und Denksysteme räumlich abzubilden und damit greifbar zu machen. Gräf spricht in seiner Filmsemiotik deshalb von einem grundlegenden kulturellen Prinzip des Verstehens einer abstrakten Umwelt (vgl. ebd.: 188).

Die in der Wallace-Reihe dargestellte Weltordnung weist im Großteil der Filme Analogien und eine ähnlich funktionalisierte raumtopologische Struktur auf. Durch die hohe Frequenz wiederkehrender Semantisierungsverfahren, Motive und Raumoppositionen kann eine solche Genese der ‚Wallace-Welt‘ stilbildend für ihre eigene Genre-Konzeption aufgefasst werden. Dabei changiert diese Weltordnung zwischen den beiden semantischen Räumen ‚Gesellschaftliche Ordnung/Öffentlichkeit‘ auf der einen Seite und ‚Kriminalität/Untergrund‘ auf der anderen Seite. Diese

zunächst simpel erscheinende Dichotomie lässt sich weiter spezifizieren und ausdifferenzieren, wenn die jeweilige Diegese der Edgar Wallace-Filme, ihr Figureninventar, die Konzeption der semantischen Räume (sRe), ihre Grenzziehungen und vor allem deren Darstellung auf der *discours*-Ebene betrachtet werden. Jedes Element eines Films lässt sich einem semantischen Raum zuordnen; semantische Räume können also als Menge semantischer Merkmale aufgefasst werden. Ein solcher Merkmalskomplex existiert gemäß Lotmans Raumtopologie immer in oppositioneller Relation zu anderen semantischen Räumen bzw. Merkmalskomplexen (vgl. ebd.: 185).

Raumtopologie der dargestellten Welt: Gesellschaftliche Ordnung vs. Kriminalität

In dem Spannungsfeld zwischen ‚Gesellschaftliche Ordnung/Öffentlichkeit‘ und ‚Kriminalität/Untergrund‘ etablieren sich in den Wallace-Filmen semantische Räume, die sowohl topografisch als auch topologisch organisiert sind. Entsprechend ist auch die moralische Auffassung von ‚gut‘ vs. ‚böse‘ in oben genannter Opposition anzusiedeln: Alles (scheinbar) ‚Gute‘, d. h. gesellschaftlich-moralisch Akzeptable, passiert innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung, hier agieren die ‚guten‘ Ermittlerfiguren und unschuldigen Opfer – als Sinnbild für das ‚Gute‘ gilt die soziale Instanz Scotland Yard, die für Ordnung und Gerechtigkeit in London sorgt. Dagegen wird das semantische Feld ‚Kriminalität/Untergrund‘ Projektionsfläche des ‚Bösen‘. Hier organisieren sich illegale Verbrecherbanden, es herrscht Gesetzlosigkeit und Amoral. Die für Krimis klassische Polarität ‚gut‘ vs. ‚böse‘ lässt sich in Form der wallace’schen Kriminalfälle auf Ebene der *histoire*, der Handlungsebene, beispielhaft narrativ gegeneinander ausspielen. Die Art und Weise, wie das Geschehen filmisch dargestellt wird, ist schließlich eine Frage des *discours*, der Darstellungsebene. „Der Stil der Wallace-Filme bildet sich somit auf der Ebene visueller Codierung durch eine funktional gebundene Strukturierung des *discours* im Verhältnis zur *histoire* heraus [...]“ (Blödorn 2007: 143). Anhand einiger Filmbeispiele kann die audiovisuelle Inszenierung auf *discours*-Ebene anschaulich gemacht werden. Sie bedient sich zentral der oppositionellen Parameter ‚oben‘ vs. ‚unten‘ (vertikale Raumstruktur) und ‚hell‘ vs. ‚dunkel‘.

Topografisch ist die Wallace-Weltordnung zunächst klar in die Parameter ‚oben‘ vs. ‚unten‘ eingeteilt. Oben, an der Oberfläche, findet der geregelte Alltag statt, das Polizeirevier von Scotland Yard sorgt für Recht und Ordnung, Handlungsschauplätze sind neben der Londoner City adlige Schlösser und teure Landhäuser außerhalb der Stadt; die hier lebende Bevölkerungsschicht erfreut sich an Wohlstand und Frieden – eine feine, britische Idylle (Abb. 1). Den Gegenraum zum sR ‚Oben‘ bildet folglich der sR ‚Unten‘. Unter der scheinbar glatten Oberfläche lauert hier das ‚Böse‘. Was oben den Eindruck von Sicherheit und Ordnung vermittelt, wird im Untergrund von kriminellen Verbrecherbanden, Gewalt und Korruption unterlaufen. Dementsprechend finden illegale Vereinigungen, Verfolgungsjagden oder Geiselnahmen in den

Wallace-Filmen an Orten unter der (Erd-)Oberfläche statt: labyrinthartige Kellergewölbe, steinerne Verliese, Abwasserkanäle und dunkle Geheimgänge bieten unterirdisch Raum für Illegalität (Abb. 2).



Abb. 1: ‚Oben‘: *Britisches Idyll* (*DER FROSCH MIT DER MASKE*: 00:05:57). Abb. 2: ‚Unten‘: *Kriminalität im Untergrund* (*DER FROSCH MIT DER MASKE*: 00:08:29).

Immer wieder thematisieren die Figuren selbst ihre topografische Verortung, als hätten sie bereits eine Vorahnung, was sie ‚unten‘ erwartet. So etwa der Kleinkriminelle Keeney, als er zu seinem Auftraggeber gebracht wird: „Es geht runter, hm?“ (*DER MÖNCH MIT DER PEITSCH*E [BRD 1967]: 00:10:35). Oder auch Sir John, der leitende Ermittler, der seinem Kollegen Higgins die Richtung weist: „Higgins, haben Sie gehört? Schüsse! Kamen von unten. Vorwärts! – Äh, abwärts!“ (*DER MÖNCH MIT DER PEITSCH*E: 01:15:52). Neben der räumlichen Aufteilung der vertikalen Bildachse in oben und unten lässt sich diese vertikale Achse ebenso auf die Gesellschaft und soziale Struktur in der dargestellten Realität übertragen. So korreliert der sR ‚Oben‘ mit der gesellschaftlichen Oberschicht. Entsprechend der genannten Handlungsplätze (Schlösser, Landsitze, Londoner Innenstadt etc.) treten hier Figuren mit wohlhabendem, adligem Hintergrund auf, die um ihre Besitztümer und Erbschaften bangen, oder Figuren, die zumindest dem wohlstuierten (Klein-)Bürgertum entstammen. Ihre Kontrahenten aus dem Untergrund sind dagegen meist Kleinkriminelle aus der Unterschicht, die aufgrund ihrer sozialen Lage in zwielichtige Geschäfte verwickelt sind, Bars im Rotlichtmilieu betreiben, rauben und morden.

Auffälligerweise treten die Paradigmen ‚Kriminalität‘ und ‚Verbrechen‘ in der Wallace-Reihe meist in Zusammenhang mit Wasser auf. (Abwasser-)Kanäle und vor allem Häfen sind häufig Treffpunkt der Verbrecherbanden (vgl. *DER FROSCH MIT DER MASKE* [BRD/DK 1959]). Der Untergrund findet nicht selten seine Verortung unter Wasser – etwa, um Leichen im Kanalisationssystem verschwinden zu lassen (vgl. *DER HEXER* [BRD 1964]; Abb. 3), im Zeichen des Voyeurismus im Schwimmbad (vgl. *DER MÖNCH MIT DER PEITSCH*E, Abb. 4) oder zwecks Mordauftrags im skurrilen Aquarienzimmer (vgl. ebd., Abb. 5) oder in gefluteten Kellern (vgl. *DER GRÜNE BOGENSCHÜTZE* [BRD 1961]).



Abb. 3: Versenken der Leiche in unterirdischem Kanalsystem (DER HEXER: 00:01:44). Abb. 4: Anonymer Auftraggeber im ‚Aquarienzimmer‘ (DER MÖNCH MIT DER PEITSCHKE: 00:11:09). Abb. 5: Unter der Oberfläche: Voyeurismus im Schwimmbad (DER MÖNCH MIT DER PEITSCHKE: 00:28:48).

Norbert Grob fasst das Verhältnis von Konsistenzprinzip (Wiederherstellen der Ordnung) und Wasser-Motiv folgendermaßen zusammen:

[D]er Kampf um die Wiederherstellung der allgemeinen Ordnung ist zur visuellen Orgie zugespitzt: über mehrere Treppen immer weiter nach unten, durch noch unerschlossene Neben- und Unterwelten hin zum Wasser – zum Flüssigen, das sowieso jede feste Ordnung in Frage stellt. (Grob 1991: 77)

Indem also über vertikale Bilder topografisch wie auch topologisch ein starkes Gefälle zwischen ‚Gut‘ und ‚Böse‘, Moral und Unmoral, Ordnung und Unordnung sowie Oberschicht und Unterschicht eröffnet wird, entsteht gerade bezüglich der Dekadenz des Adels eine signifikante Fallhöhe. Die Wallace-Filme machen es sich zu eigen, den ‚Fall‘ der Oberschicht als narrative Möglichkeit offen zu lassen. Sie spielen mit der Spannung und Ungewissheit der Rezipienten, die sich auf diese Weise nie ganz sicher sein können, ob sich hinter der adligen Fassade nicht doch das Böse seinen Weg an die Oberfläche gebahnt hat. In Abgrenzung zum Heimatfilm der Fünfziger und Sechziger Jahre konstatiert Georg Seeßlen:

Den bunten Modernisierungsidyllen setzten die Wallace-Filme lustvolle soziale und familiäre Destruktionsorgien in Schwarzweiß gegenüber. Statt hinauf in die Berge ging es hinunter in die Abwasserkanäle und Kellergewölbe, statt Sonnenschein gab es Nacht und

Nebel, statt Gesundheit und Optimismus eine geballte Ladung von Morbidität und Dekadenz. (Seeßlen 1999: 27)

Die Inszenierung der semantischen Felder ‚Gesellschaftliche Ordnung/Öffentlichkeit‘ vs. ‚Kriminalität/Untergrund‘ erfolgt nun auf der Darstellungsebene jedoch nicht nur über die Raumopposition ‚oben‘ vs. ‚unten‘, sondern auch über die Dichotomie ‚hell‘ vs. ‚dunkel‘ resp. ‚Tag‘ vs. ‚Nacht‘. Zentrale Analysekategorie dieser visuellen Ebene bildet hier die *Mise-en-scène*, das Bildarrangement, dem vor allem in den Schwarzweiß-Filmen eine große Bedeutung zukommt. Wird auf *discours*-Ebene mit unterschiedlicher Beleuchtungsintensität (*high* und *low key*), Kontrastsetzung und unterschiedlicher Farbgebung gearbeitet, werden die Parameter ‚hell‘ und ‚dunkel‘ semantisiert und funktionalisiert: Sie stützen auf der *histoire*-Ebene die Diegese; so zum Beispiel die zeitliche Einordnung in Tag (hell) oder Nacht (dunkel). Über dieses Semantisierungsverfahren ergibt sich eine Korrelation zwischen den Paradigmen ‚Gut/Böse‘ und ‚Tag/Nacht‘: Morde, Raubüberfälle und geheime Bandentreffen finden in der Regel nachts statt. *Low key*-Aufnahmen mit einer geringen Lichtquelle hüllen verlassene Villen in dichten Nebel, dunkle Kellergänge lassen im schwachen Lichtschein ein paar Spinnennetze vermuten, das stark schwarzweiß-kontrastierte Gesicht Klaus Kinskis wird zur unheimlichen Maske (vgl. DIE SELTSAME GRÄFIN [BRD 1961]). Dunkle, düster anmutende Inszenierungen kodieren Bedrohung, Gefahr und Ungewissheit (Abb. 6–8). Sie bilden Sequenzen der ‚Spannung‘, die wiederum durch helle, stark belichtete Einstellungen aufgelöst und in den Zustand ‚Entspannung‘ überführt werden.



Abb. 6: *Bedrohung durch den Hexer* – *low key* (DER HEXER: 01:15:52). Abb. 7: ‚*German Grusel*‘: *Nacht und Nebel* (DER MÖNCH MIT DER PEITSCHEN: 00:02:50).



Abb. 8: ‚Das Böse‘ verschwindet im Dunkeln (*DER MÖNCH MIT DER PEITSCH*: 00:11:57). Abb. 9: Ermittler bringen Licht ins Dunkle (*DAS INDISCHE TUCH*: 00:30:52).

Dagegen behalten die Ermittler von Scotland Yard einen klaren Kopf und ‚bringen Licht ins Dunkle‘ (Abb. 9). Sie ermitteln hauptsächlich am Tag, dementsprechend agieren sie an Orten, die hell, überschaubar und gut ausgeleuchtet sind. Wenn sie dem Täter schließlich auf der Spur sind, begeben sie sich in die dunklen Abgründe der Verbrecherbanden, mit dem Ziel, die unten herrschende Unordnung zu tilgen und die Ordnung wiederherzustellen. So auch Sir John, der seinem Fall zuversichtlich gegenübersteht: „Ich bin mir sicher, dass wir Licht in diese dunkle Sache bringen werden“ (*DER MÖNCH MIT DER PEITSCH*: 00:21:24). Wenige Sekunden später zieht er einen Zettel aus seiner Jackentasche mit dem anonymen Hinweis „Nachts müssen Sie kommen, nicht am Tag“ (ebd.: 00:22:11).

In diesem Zusammenhang kommt dem Aspekt der Technik eine bedeutende Rolle zu. Den Ermittlern von Scotland Yard gelingt es immer wieder durch moderne, funktionierende Technik den Verbrechern auf die Spur zu kommen. So auch in *DER FROSCH MIT DER MASKE*, wenn der ermittelnde Held Gordon sich als Beleuchter der Lolita Bar ausgibt, um eine Kamera mit Lichtsensor in der Bar anzubringen (vgl. *DER FROSCH MIT DER MASKE*: 01:04:12; Abb. 10). Er thematisiert diesen Aspekt des ‚Aufklärens‘ selbst: „Damit ich mal richtig reinleuchten kann in das Drecksloch“ (ebd.: 01:04:27).

Im Umkehrschluss impliziert das Versagen der Technik sich anbahnende Gefahr. Bedrohliche Szenen werden daher meist mit einem nächtlich aufziehenden Unwetter eingeleitet, das ein Ausbleiben oder Versagen der Technik mit sich bringt. In *DAS INDISCHE TUCH* (BRD 1963, Abb. 11) unterbricht ein Sturm die Stromversorgung des Schlosses, drinnen flackert das Licht und geht schließlich ganz aus. Die Präsenz von Gefahr im Raum wird mit der schwarzen Leinwand korreliert.



Abb. 10: Funktionierende Technik – Lösen des Falls (*DER FROSCH MIT DER MASKE*: 01:05:55). Abb. 11: Versagen der Technik – Aufziehen von Gefahr (*DAS INDISCHE TUCH*: 00:10:37).

Die Grenze als ambivalenter Zwischenraum: Doppelbödig und durchlässig

Es lässt sich festhalten, dass die Weltordnung der Edgar Wallace-Filme über eine vertikale Raumaufteilung strukturiert ist, die die moralischen Gegensätze von ‚gut‘ vs. ‚böse‘ über die Parameter ‚oben‘ vs. ‚unten‘ und ‚hell‘ vs. ‚dunkel‘ paradigmatisch modelliert. Der zentrale Bestandteil semantischer Räume ist ihre Grenze, die die beiden komplementären, disjunkten Räume voneinander trennt. „Diese Grenze ist prinzipiell nicht überschreitbar, da alle Figuren eine Raumbindung aufweisen, die sie an entweder den einen *oder* den anderen Raum bindet“ (Gräf u. a. 2017: 189). Gerade dieser Aspekt der Raumgebundenheit ist für eine Vielzahl der Edgar Wallace-Filme relevant. Zum einen, weil die Beschaffenheit der jeweiligen Grenze oft eine Art ‚Doppelbödigkeit‘ aufweist, bisweilen durchlässig ist und gewissermaßen als ‚ambivalenter Zwischenraum‘ funktionalisiert ist. Zum anderen spielen die Wallace-Filme mit dem Moment der Maskierung, Tarnung und Täuschung, weshalb viele Figuren zu dem einen oder anderen Raum zu gehören scheinen, sich im Lauf der Handlung aber herausstellt, dass diese scheinbare Raumbindung Teil ihrer Maskerade, Teil eines Täuschungsmanövers ist. Zunächst soll aber auf die Beschaffenheit dieser ‚ambivalenten Grenzräume‘ differenziert eingegangen werden. Die Orte, an denen beide Teilwelten aufeinandertreffen, sind als Verbindung zwischen Oben und Unten aufzufassen. Sie sind sichtbar an der Oberfläche, in der Öffentlichkeit angesiedelt, wie Anstalten, (Mädchen-)Heime, Internate, Bars, Gefängnisse. Diese an der Oberfläche etablierten öffentlichen Institutionen offenbaren im weiteren Handlungsverlauf bald ihre Verbindung zum Untergrund. So öffnen sich in dubiosen Hinterzimmern Falltüren, Geheimgänge (Abb. 12), verborgene Türen (Abb. 13) und Geheimgänge (Abb. 14) in den Untergrund, Regalwände schieben sich zur Seite und Kanaldeckel geben den Weg nach unten frei. Damit stellt die ‚wallace’sche Grenze‘ zwischen Oberfläche und Untergrund selbst eine Art eigenen Grenzraum dar, der durch seine Durchlässigkeit und Doppelbödigkeit charakterisiert ist. An diesen „Ränder[n] zwischen Normal und Unnormal“ (Seefßen 1981: 213) findet ein stetes Auf- und Abtauchen, Verschwinden und Maskieren statt, was bisweilen auch die Grenze zwischen ‚Gut‘ und ‚Böse‘ tief in den untergründigen Unterwasserwelten schwimmen lässt.



Abb. 12: Im Kleiderschrank: Geheintreppe nach unten (*DAS INDISCHE TUCH*: 00:30:13). Abb. 13: Flucht durch eine verborgene Tür (*DER HEXER*: 01:21:37). Abb. 14: Der Mönch kommt durch den Kamin (*DER MÖNCH MIT DER PEITSCH*: 00:22:53).

Bewegung an der Grenze und Grenzüberschreitung: Auf- und Abtauchen

Die besondere Beschaffenheit der Grenzen zwischen den semantischen Räumen ‚Gesellschaftliche Ordnung/Öffentlichkeit‘ und ‚Kriminalität/Untergrund‘ resp. ‚Gut‘ und ‚Böse‘ bringt auch eine besondere Performativität der Figuren bzw. ihrer Bewegung an und über den ambivalenten Grenzraum mit sich. Die Bewegung an der Grenze kann in den Wallace-Filmen mit dem Motiv des Auf- und Abtauchens beschrieben werden. Im Hinblick auf den sR ‚Untergrund‘, der oft als ‚Unterwasserwelt‘ inszeniert wird, erscheint dieses Motiv einleuchtend. Aber auch über die Bedeutungskomponente des Auf- und Abtauchens im Wasser hinaus kann von einem ‚Untertauchen‘ im Sinne von ‚Verschwinden‘ gesprochen werden. Immer wieder treten Figuren auf, die scheinbar an den sR ‚Öffentlichkeit/Ordnung‘ gebunden sind, dann aber im Verbrechensmilieu untertauchen. So ergeht es zum Beispiel der Figur Ray Bennet, die sich gezwungen sieht, sich der kriminellen Froschbande anzuschließen. Um ein wahrer ‚Frosch‘ zu werden, muss er seine alte Identität aufgeben und mit neuen Papieren ‚untertauchen‘ (vgl. *DER FROSCH MIT DER MASKE*: 01:05:23 ff.). Andersherum entfaltet der Begriff ‚Auftauchen‘ eine weitere Bedeutungskomponente, wenn es darum geht, dass die im Untergrund begangenen Verbrechen und Morde an die Oberfläche geraten können – etwa Leichen, die auftauchen und die Wahrheit ans Licht bringen (vgl. *DIE TOTE AUS DER THEMSE* [BRD 1971]). Etabliert wurde dieses Motiv

bereits im ersten Film der Reihe, *DER FROSCH MIT DER MASKE* (Abb. 15). In diesem Zusammenhang ist auch das Frosch- bzw. Tauchermotiv zu nennen. Denn im ersten Edgar Wallace-Film sind es eben der als ‚Frosch‘ maskierte Anführer im Taucheranzug und seine Bande, die metaphorisch immer wieder auftauchen und ihr Froschsymbol an der Oberfläche hinterlassen, um schließlich wieder in die kriminelle Unter(-wasser-)welt abzutauchen. Das Metaphorisch-Uneigentliche wie das buchstäbliche Auf- und Abtauchen ist seit dem *FROSCH MIT DER MASKE* eng an die Raumdichotomie ‚oben/unten‘ gebunden. Das stark semantisierte und funktionalisierte Motiv wurde in vielen weiteren Wallace-Filmen selbstreferentiell zitiert. Vor allem *DER HEXER* greift das auf- und abtauchende Froschmotiv in zahlreichen Referenzen auf und nutzt dessen inhärente Semantik zur Konstituierung der semantischen Räume ‚Oben‘ und ‚Unten‘ (Abb. 16 u. 17).¹



Abb. 15: ‚Der Frosch mit der Maske‘ – Original (*DER FROSCH MIT DER MASKE*: 00:02:40). Abb. 16: ‚Froschmotiv‘ – Referenz in *DER HEXER* (00:08:58). Abb. 17: ‚Tauchermotiv‘ – Referenz in *DER HEXER* (01:06:53).

Aber auch in anderen Zusammenhängen tauchen Figuren auf und wieder ab; nicht zu vergessen der gut getarnte Transport des Auftragsmörders Keeney, der durch das Abtauchen in einer Mülltonne heimlich aus dem Gefängnis gebracht wird, um

¹ Das mit der Semantik des Auf- und Abtauchens verbundene Froschmotiv beschreibt Andreas Blödorn (2007).

schließlich zwischen den Küchenabfällen im semantischen Raum der gesellschaftlichen Ordnung wiederaufzutauchen (vgl. DER MÖNCH MIT DER PEITSCHKE: 00:07:53 ff.). Anhand dieses Beispiels wird deutlich, wie eng das Motiv des Auf- und Abtauchens mit dem Phänomen des Maskierens zusammenhängt. Täuschung und Maskerade stellen in den Wallace-Filmen immer eine Möglichkeit dar, zwischen Oberfläche und Untergrund zu wandeln. Diese Auf- und Ab-Bewegung zwischen den semantischen Raumoppositionen funktioniert dabei von beiden Seiten. Das ‚Böse‘ maskiert sich, um unter seiner anonymen Identität dennoch in der Öffentlichkeit auftreten zu können (Philo Johnson alias der ‚Frosch‘ in DER FROSCH MIT DER MASKE; Harriet Foster alias der ‚Mönch‘ in DER MÖNCH MIT DER PEITSCHKE; Arthur Milton alias Inspektor Warrens Doppelgänger in DER HEXER). Andererseits finden auch Maskierungen auf Seiten der ‚Guten‘ statt, wenn sich z. B. Sergeant Hanfield (Scotland Yard) als Gefängnispfarrer getarnt unter die Insassen begibt und somit markante Hinweise ermittelt, oder Inspektor Genter (Scotland Yard), der sich *undercover* der Froschbande anschließen möchte, um diese zu entlarven (vgl. DER MÖNCH MIT DER PEITSCHKE und DER FROSCH MIT DER MASKE). Maskierung und Tarnung und das Spiel mit Sein und Schein lassen auch hier die Rezipient*innen bis zum Ende im Dunkeln stehen – bis schließlich die Masken fallen und der Fall gelöst ist.

Die durchlässigen Grenzen in den Wallace-Filmen ermöglichen also zusammen mit dem Aspekt der Maskierung und Täuschung einen steten Wechsel der Figuren zwischen beiden oppositionellen semantischen Räumen. Es ist ein Wechsel zwischen oben und unten, Auftauchen und Abtauchen, Spannung und Entspannung und letztlich auch zwischen Horror und Komik. Um auf die Elemente des ‚Baukastensystems‘ der Wallace-Filme zurückzukommen, besteht das Prinzip gerade im Wechsel zwischen diesen dichotomen Wechselspielen. Seeßlen spricht in diesem Zusammenhang davon, dass das Ikonografische sich hier gegen die Story behaupten könne. Es gehe mehr um die einzelne Sequenz als um das große Ganze, genauso wie es nicht um dramaturgische Lösungen gehe, sondern um die Bilder, die konstruiert würden – vertikale Bilder. „Vom ‚Hier spricht Edgar Wallace‘ und den nachfolgenden Pistolenschüssen des Anfangs bis zu Eddi Arents Schlußgag läuft ein formalisiertes Spiel mit Gesten und Riten ab, die schon bald ihren eigenen semiotischen Tanz aufführten“ (Seeßlen 1999: 28).

Mit der Auflösung des Falls wird schließlich jegliche Kriminalität und Amoral getilgt und die Ordnung wiederhergestellt. Der ermittelnde Inspektor kann sich seinem Privatleben zuwenden – vermittelt durch Eddi Arent, der die ‚vierte Wand‘ durchbricht, zwinkernd ein ‚Ende‘-Schild in die Kamera hält und damit auch auf *discours*-Ebene dem Handlungsverlauf ein Ende setzt. Ohne ein solches meta-reflexives Augenzwinkern wäre jeder ‚Edgar Wallace-Baukasten‘ unvollständig.

Filme

DAS INDISCHE TUCH (BRD 1963, Alfred Vohrer).

DER FROSCH MIT DER MASKE (FRØEN MED MASKEN, BRD/DK 1959, Harald Reinl).

- DER GRÜNE BOGENSCHÜTZE (BRD 1961, Jürgen Roland).
DER HEXER (BRD 1964, Alfred Vohrer).
DER MÖNCH MIT DER PEITSCH (BRD 1967, Alfred Vohrer).
DIE SELTSAME GRÄFIN (BRD 1961, Josef von Báky u. Jürgen Roland).
DIE TOTE AUS DER THEMSE (BRD 1971, Harald Philipp).

Forschungsliteratur

- Blödmann, Andreas (2007): „Stilbildung und visuelle Kodierung im Film. Am Beispiel der deutschen Edgar Wallace-Filme der 1960er Jahre und ihrer Parodie in DER WIXXER“. In: Jan-Oliver Decker (Hg.): *Erzählstile in Literatur und Film* (= KODIKAS/Code. Ars Semeiotica 30, Nr. 1–2). Tübingen, S. 137–152.
- Gräf, Dennis et. al. (2017): *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate* (= Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik 3). 2. Aufl. Marburg.
- Grob, Norbert (1991): „Das Geheimnis der toten Augen. 13 Aspekte zum deutschen Kriminalfilm der sechziger Jahre“. In: Hans-Peter Reimann u. Rudolf Worschech (Hg.): *Abschied von gestern: Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre*. Frankfurt a. M., S. 72–97.
- Seeßlen, Georg (1981): „Die deutschen Edgar Wallace-Filme“. In: Ders.: *Mord im Kino. Geschichte und Mythologie des Detektiv-Films*. Reinbek bei Hamburg, S. 209–217.
- Seeßlen, Georg (1999): „Trivial Pursuit: DER FROSCH MIT DER MASKE (1959)“. In: *FilmGeschichte* 13. Berlin, S. 25–28.