



Universität Münster

AUTOR

Michael Boch

TITEL

Zwischen SCHWARZWALDMÄDEL und SCHULMÄDCHEN-REPORT. Erotisierung und Sexualisierung in den 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. 115–125.

EMPFOHLENE ZITIERWEISE

Boch, Michael: „Zwischen SCHWARZWALDMÄDEL und SCHULMÄDCHEN-REPORT. Erotisierung und Sexualisierung in den 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. 115–125.

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

Zwischen SCHWARZWALDMÄDEL und SCHULMÄDCHEN-REPORT. Erotisierung und Sexualisierung in den Edgar Wallace-Filmen

Michael Boch

Sex und Erotik sind heute allgegenwärtig in Kino und Fernsehen. Nackt- und Sexszenen können kaum noch Kritiker schocken und selbst Darstellungen von sexueller Gewalt haben Einzug in Abendprogramm und den Filmalltag gehalten. Dies war jedoch nicht immer so. Die gesellschaftliche sexuelle Befreiung in den 1960er-Jahren, die in den Siebzigern zu voller Entfaltung kam, kämpfte gegen prüde Auffassungen zur Darstellung von Sexualität und Erotik (vgl. Balzer 2019: 130 f.). Die Filme der Wallace-Reihe bilden hier einen besonders aufschlussreichen Gegenstand, der die Entwicklung in der Darstellung von Sexualität und Erotik im Wandel von den späten 1950er bis zu den frühen 1970er-Jahren zeigt. Der vorliegende Beitrag möchte diese Entwicklung exemplarisch aufzeigen. Hierbei soll neben den Frauen, die in den Wallace-Filmen primär sexualisiert und erotisiert werden, auch die Entwicklung der Männerfiguren untersucht werden.

Der Beitrag geht in fünf Schritten vor: Zunächst sollen die sexuellen und erotischen Stereotype anhand des Heimatfilms SCHWARZWALDMÄDEL (BRD 1950) aufgezeigt werden. Schon 1951 kam es zum bundesweiten Bruch mit diesen gesellschaftlich akzeptierten Stereotypen, als sich gegen die Aufführung des Films DIE SÜNDERIN (BRD 1951) handfester Protest formierte. 1959 erschien dann der erste Wallace-Film DER FROSCH MIT DER MASKE (BRD/DK 1959), der den Auftakt für die Entwicklung der Reihe bildete. Hierbei sollen vier Phasen im Hinblick auf die Sexualisierung dargestellt werden: 1. Vom FROSCH MIT DER MASKE bis zum HEXER (BRD 1964), 2. vom HEXER zum ersten Wallace-Farbfilm, 3. vom BUCKLIGEN VON SOHO (BRD 1966) bis zu den italienischen und spanischen Produktionen der Wallace-Reihe und 4. Das Ende der Reihe mit den Wallace-Filmen der 1970er-Jahre. Abschließend soll ein Ausblick auf die Kinoreihe des SCHULMÄDCHEN-REPORTS gegeben werden, die im Gegensatz zur Wallace-Reihe zwar nicht die längste, aber die *erfolgreichste* deutsche Kinoreihe der Filmgeschichte ist.

Von Schwarzwaldmädeln und Sünderinnen

Der Heimatfilm hatte in Deutschland seine große Zeit in den 1950er-Jahren. Hierbei wurde die Inszenierung der Heimat nicht nur als Abkehr von einem nationalen zu einem regionalen Heimatbegriff vollzogen, sondern auch den durch die Nachkriegsrealität gebeutelten Landsleuten eine eskapistische Illusion geliefert, in der die Welt noch (oder wieder) in Ordnung ist (vgl. Naumann 2020: 436). Die Operettenverfilmung DAS SCHWARZWALDMÄDEL war als erster deutscher Farbfilm ein absoluter Kassenschlager. 16 Millionen Menschen sahen ihn in den Lichtspieltheatern. Da es in der Operette klassischerweise humorvoll zugeht und dieser Humor gerade auf die

verschieden sexuellen Verflechtungen zwischen den Beteiligten zielt, mangelt es dem Film nicht an klassischen erotischen und sexuellen Klischeefiguren.

Die verschiedenen sexuellen Stereotype im SCHWARZWALDMÄDEL lassen sich gut mithilfe der Begriffe des ‚Fräuleins‘ und der Femme fatale beschreiben. Bärbele Riederle, das titelgebende ‚Schwarzwaldmädel‘, ist eine junge berufstätige Frau, die bei einer Tombola anlässlich eines Empfangs ein Auto gewinnt und mit diesem zurück in ihren Heimatort im Schwarzwald reist. Auf diesem Empfang lernt sie den jungen Maler Hans Hauser kennen, der eigentlich mit dem Revuestar Malwine Heinau liiert ist. Hauser verliebt sich in das bodenständige und natürliche ‚Schwarzwaldmädel‘ und reist ihr in Begleitung des Bühnenpartners von Malwine Heinau nach. Die eifersüchtige Malwine folgt ihnen. Am Schluss kommen Malwine und ihr Partner sowie Hanau und Riederle zusammen. Die als glücklose alternde Junggesellen dargestellten Richard Petersen und Richard Bussmann gehen leer aus.

Das Stereotyp des eigenständigen, jungen, primär von Gefühlen bestimmten ‚Fräuleins‘ kam schon in den 1920er-Jahren auf. Dieser jugendliche und mädchenhafte Typus Frau zeichnet sich gleichzeitig durch Emotionalität und Ehrlichkeit bzw. Reinheit aus. Demensprechend wird er auch inszeniert. Ihm gegenüber steht die ältere Schauspielerin, die als Femme fatale den Männern den Kopf verdreht, flirtet und ihre sexuelle Aura zu ihrem Vorteil nutzt. Diesen beiden Frauentypen stehen im SCHWARZWALDMÄDEL zwei Typen von Männern gegenüber: zum einen die jungen und attraktiven Liebhaber und zum anderen die alternden Junggesellen, die sich vergeblich Hoffnungen machen und für Frauen manipulierbar sind. Diesem Schema entsprechend ist der Domkapellmeister um die junge Bärbel bemüht und der reiche Juwelier Bussmann um die mondäne Malwine.

Erotik und Sexualität werden hier nur angedeutet, das höchste der gezeigten Gefühle ist der Kuss. Hierbei kommt es immer wieder zu komische Verwechslungen, die aber alle in einer undramatisch heiteren Atmosphäre inszeniert werden. Schauplatz ist das Schwarzwalddorf, das als semantisierte Heimatraum im Kontrast zur Stadt steht. Trotz allerlei anzüglicher Witze der alternden Junggesellen verbleibt die Handlung in einem gesellschaftlich akzeptierten Rahmen, vor allem, weil sich schlussendlich die vorbestimmten Paare finden und das gesellschaftlich verbotene Begehren durch Scheitern sanktioniert wird.

Dieser Verbindung aus operettenhaftem Humor und musikangereicherter Wohlfühlatmosphäre steht der Wallace-Film auf schärfste gegenüber. Schon der 1951 veröffentlichte Film DIE SÜNDERIN hatte zu einem bundesweiten Skandal durch die Nacktdarstellungen und die sittenwidrige Darstellung von wilder Ehe, Prostitution und Selbstmord geführt (Kleiner/Reininghaus/Stiglegger 2020: 679). Seine Popularität gewann er vor allem durch die explizite und drastische Darstellung von Sexualität und Gewalt, einer Strategie, der sich auch die Wallace-Reihe als Publikumsmagnet bediente. Am Ende der 1950er-Jahre kam dann der FROSCH MIT DER MASKE in die Kinos. Seeßlen weist in diesem Zusammenhang auf einen auffälligen Konnex hin:

„Nicht ganz zufällig fällt der Beginn der Wallace-Filme zusammen mit dem Ende des Heimatfilmes in Deutschland.“ (Seeßlen 1981: 211)

Männliche Helden, wehrhafte Fräuleins und verruchte Femme fatale

Im FROSC MIT DER MASKE findet sich eine noch ‚klassischere‘ Darstellung von Sex und Erotik als im SCHWARZWALDMÄDEL. Der gutaussehende und vermögende Richard Gordon bandelt mit der jungen und unschuldigen Ella Bennet an, die überdies noch „einen starken Charakter besitzt“ (DER FROSC MIT DER MASKE: 00:32:13–00:32:15). Dem gegenüber wird der junge Ray Bennet, der sich durch seinen Leichtsinn und seine Manipulierbarkeit auszeichnet, von der reiferen Sängerin Lolita verführt, die von nahezu jedermann, egal welchen Alters, begehrt wird (Abb. 1 und 2). Die Rollen sind hier genauso vorgegeben wie das Ende der Romanzen: Während Lolita vom ‚Frosch‘ getötet (und mutmaßlich vergewaltigt) und Ray für seinen ‚Fehltritt‘ fast unschuldig erhängt wird, heiratet die tugendhafte und reine Ella Bennet den reichen Junggesellen. (→ Oberflächen der Unterwelt, → Der Wallace-Baukasten)



Abb. 1: Lolita wartet auf Ray (00:40:20) und Abb. 2: Ray starrt gebannt auf Lolitas Bein (00:40:54).

Trotz der drastisch inszenierten Gewalt und Erotik bewegt sich der FROSC also vollständig im Rahmen der Moralvorstellungen der ausgehenden Fünfziger, wobei die Figur der Ella Bennet der klassischen Femme fragile sogar näher steht als Bärbele im SCHWARZWALDMÄDEL. Beiderlei Geschlecht und alle relevanten Altersgruppen werden angesprochen, da nicht nur die Frauen viel nackte Haut zeigen, sondern auch der Kommissar nach einer Betätigung im Judo oberkörperfrei zu sehen ist (Abb. 3).



Abb. 3: Fuchsberger oberkörperfrei (00:29:49).

Auffällig ist im FROSCH die eindeutige Semantisierung von Erotik aufseiten der Femme fatale Lolita. Hervorstechend ist hierbei vor allem ihr Posieren in Reizwäsche, während sie auf den jungen Ray Bennet wartet, und die immer wieder erfolgende Fokussierung ihrer nackten Beine (vgl. Blödorn 2007: 144). Demgegenüber ist Ella Bennet stets verhüllt zu sehen; einzige Ausnahme bildet eine mehrsekündige Sequenz in Nachthemd, als der ‚Frosch‘ sie das erste Mal zu Hause überrascht. Stattdessen finden sich viele Nahaufnahmen ihres Gesichts, welches als besonders mädchenhaft, unschuldig und rein inszeniert wird. Dementsprechend sind die Spannungen in der Interaktion zwischen Ella und Gordon primär romantischen Charakters und weniger erotisch. Im Anschluss an die Verführung von Ray durch Lolita wird so in einem Gespräch zwischen Gordon und Ella beider Unsicherheit und liebevolles Interesse füreinander durch *Close-ups* auf die Gesichter im Gegenschuss inszeniert (Abb. 4 und 5). Beide verlassen die Szene Arm in Arm. Richard Gordon bleibt dabei in der Beziehung zwischen den beiden stets der aktive – anders bei Lolita und Ray.



Abb. 4: Ella Bennet (00:53:08) und Abb. 5: Richard Gordon (00:53:10).

Von Anfang an bestimmt Lolita das Tempo der Beziehung und behält immer die Kontrolle. Die Interaktion zwischen Ray und Lolita zeichnet sich dementsprechend durch

kokette Blicke und laszives Räkeln Lolitas und durch begehrendes Stieren und stürmische Küsse seitens Rays aus. Passend zum Ambiente befindet sich Ray immer unter Alkoholeinfluss, während Lolita sich durch mondänes Rauchen auszeichnet.¹

Etwas anders gestaltet es sich in den *TOTEN AUGEN VON LONDON*. Dort ist die weibliche Hauptperson die eigenständige und an der Aufklärung des Falls maßgebliche beteiligte Nora Ward. Damit steht sie dem Typus des ‚Fräuleins‘ näher. Dabei kommt ihre weibliche Sexualisierung immer deutlicher zum Vorschein, wobei sich auch hier keine erotischen Aufnahmen finden, abgesehen von einem angedeuteten, dann aber unterbrochenen Entkleiden. Auch eine *Femme fatale* gibt es hier: Fanny Weldon bekommt, wenngleich weniger deutlich als in anderen Wallace-Filmen, eine verruchte und erotische Note. Und wieder bleibt in der Diegese das klassische Ende erfüllt: Während das ‚Fräulein‘ und der Inspektor heiraten, stirbt die *Femme fatale* – und alle Kriminellen, die mit ihr liiert waren oder von ihr erpresst wurden.

Die *Femme fatale* hat also in den beiden ersten Wallace-Filmen nicht immer eine klassische *Femme fragile* als erotisches Pendant. Der alternde, aber chancenlose Junggeselle fehlt hingegen als klassisch-komödiantische Gestalt. Vollkommen durchbrochen wird dieses erprobte Schema aus dem Heimatfilm dann aber in der *SELTSAMEN GRÄFIN*. Dieser ist der einzige Wallace-Film, der vollständig aus der Sicht von Frauen erzählt wird. Zwar wird auch hier die weibliche Hauptperson von Joachim Fuchsberger gerettet, sie behält aber ihre Eigenständigkeit und tötet den Aggressor, der Fuchsberger überwältigt, selbst (*DIE SELTSAME GRÄFIN*: 01:28:28).



Abb. 6: Flirtende *Femme fatale* an der Bar (00:15:25) und Abb. 7: Angedeuteter Strip von Nora Ward (01:21:57).

¹ Die Lolita-Bar ist somit explizit als Raum erotischer Darstellung semantisiert, wobei Lolita die aktive *Femme fatale* ist, die im Theater alle Männer in ihren Bann schlägt, ihre Garderobe aber nur für Ray reserviert. Dieser Raum verfügt als erotisches Variététheater im Stil der 1920er- und 1930er-Jahre nicht nur über Gesellschafterinnen und Tänzerinnen, sondern auch über Figuren wie das ‚Zigarettenmädchen‘, welches Präservative und allerlei anderes in ihrem Bauchladen verkauft. Die Lolita-Bar ist als Prototyp des Halbwelt-Etablissements in der Wallace-Welt zusehen, welches sich mit der filmischen Entwicklung der Inszenierung von Sexualität und Erotik mit wandelt.

Sekretärinnen, Verlobte und Schulmädchen

Die starken jungen Frauen-Figuren verschwinden mit dem Fortschreiten der Reihe aus der Besetzung. Dies geht mit einer Verlagerung der erotischen und sexuellen Darstellungen einher. So wird die Trias aus ‚Fräulein‘, Inspektor und Femme fatale durch den Typus des ‚Schulmädchens‘ und des Herrenwitze reißenden alternden ‚Lüstlings‘ ergänzt. Leila Smith im GASTHAUS AN DER THEMSE wird eindeutig als minderjährig markiert und erfüllt dabei alle klassischen Merkmale einer Femme fragile. Sie ist den erwachsenen Personen ausgeliefert, wird aber von allen stark sexualisiert. Ihre Ziehmutter Nelly Oaks, die als Femme fatale eingeführt wird, ist als alternde Barbesitzerin demgegenüber zwar elegant und unabhängig, steht aber im Gegensatz zu Malwine oder Lolita nicht mehr in der Blüte ihrer Attraktivität. Vergleicht man ihren Gesangsauftritt mit dem im FROSCH, so wirkt Nelly Oaks fast wie eine gealterte Lolita.

Im HEXER findet die Sexualisierung der Frauen in der Schwarzweiß-Ära ihren ersten Höhepunkt. Die Femme fatale wird von der eigenständigen Verbrecherin zur Sekretärin von Sir John, während die junge hübsche Frau zur Partnerin des Inspektors wird, die immer wieder gerettet und geheiratet werden will (Abb. 8). Zwar sabotieren die beiden sexuell markierten Frauen die Ermittlungsarbeiten durch ihren verführerischen Einfluss auf die Ermittler, für den Fortgang der Handlung sind sie aber unerheblich (vgl. Blödorn 2007: 144). Die Partnerin von Inspektor Higgins ist als Femme fragile unselbstständig und immer wieder Ziel chauvinistischer Annäherungen der männlichen Hauptpersonen. Verliert also die kriminelle erotische Gegenspielerin im Laufe der Reihe an Bedeutung, so wird der Typus der koketten Sekretärin ausgebaut und übernimmt die ungefährlichere Rolle einer Femme fatale: Sir Johns Sekretärin kokettiert mit ihren Vorgesetzten und lässt sogar Nacktfotos von sich machen (Abb. 9). Die kriminelle Gegenspielerin ist hingegen mit dem ‚Hexer‘ verheiratet und hat als ‚Grande Dame‘ keinen erotischen Einfluss auf das Geschehen (Abb. 11).



Abb. 8: Higgins Verlobte (DER HEXER: 00:33:55), Abb. 9: Das Foto von Sir Johns Sekretärin (ebd.: 00:07:06).



Abb. 10: Die Inspektoren beobachten Schulmädchen (*DER HEXER*: 00:42:04) und Abb. 11: Die Frau des Hexers als Grande Dame (*ebd.*: 01:12:50).

Neben der Entmachtung und Entkriminalisierung der Rolle der Femme fatale wird im Verlauf der Reihe der im *GASTHAUS AN DER THEMSE* vorbereitete Schulmädchentopos weiter ausgebaut. War im *GASTHAUS* Leila Smith noch eine mädchenhafte Hauptperson, so wandelt sich im *HEXER* der Typus des ‚Schulmädchens‘ zur primär sexuell attraktiven Jungfrau. Denn das Mädchenheim, aus welchem junge Frauen in die Prostitution verkauft werden, stellt als Ort gleichzeitig eine erotische Fantasie der beiden ermittelnden Kommissare dar (Abb. 10). Diese Kombination ist mehr als verwunderlich, da doch eigentlich die sexuelle Ausbeutung der jungen Mädchen der Hauptbestandteil des im *HEXER* dargestellten Verbrechens ist. Dieser Tabubruch, der Ausdruck einer latent vorhandenen männlichen Fantasie ist, wird vor allem mit Beginn des Farbfilms zum zentralen erotischen Topos der Wallace-Filme.

Von Erotik zum sexuellen Tabubruch

Laut Seeßlen bestand ein grundlegendes Problem in der „Steigerung der Sensation innerhalb der Serie“ (Seeßlen 1981: 213). Dieses Fazit lässt sich nicht nur in Bezug auf die Gewalt, sondern auch für die dargestellt Sexualität konstatieren. Besonders eindrücklich vollzieht sich diese Steigerung mit dem Wechsel vom Schwarzweiß- zum Farbfilm. Waren bisher primär die Geliebte des Kommissars, die kriminelle Femme fatale oder die Sekretärin Fokus der romantischen oder erotischen Inszenierungen, ändert sich dies mit dem ersten Film in Farbe *DER BUCKLIGE VON SOHO* radikal.

Die reiche Erbin findet sich im *BUCKLIGEN* nach einer Entführung in einem Heim für ‚gefallene Mädchen‘ wieder, die in kurzgeschnittenen blauen Arbeitskitteln in einer Waschküche Zwangsarbeit verrichten müssen, während sie der Allgemeinheit als katholische Schulmädchen vorgeführt werden. Zusätzlich hat die sadistische Heimleiterin offenbar eine homosexuelle Neigung. Die schönsten Mädchen werden in ein Bordell für die Londoner Oberschicht gebracht, wo sie in diamantbesetzten Dessous den Gästen Gesellschaft leisten und sich prostituieren müssen (Abb. 12). Das Changieren der Inszenierung zwischen Straflager-Erotik (Murier 2017: 242, Anm. 4) und Edelbordell wird zusätzlich durch Sir Johns sexuelles Interesse an den Mädchen ad

absurdum geführt. Dessen Altherrenfantasien sind erfüllt, wenn er zum Dank für ihre Befreiung von den Mädchen umarmt und geküsst wird (Abb. 13 und 14).



Abb. 12: Schulumädchen im illegalen Edelbordell (*DER BUCKLIGE VON SOHO*: 00:43:33), Abb. 13 und 14: Sich erfüllende Altherrenfantasie (ebd.: 01:11:06 und 01:11:17).

Von Erotik im Stil des *FROSCHS MIT DER MASKE* kann hier nicht mehr gesprochen werden. Denn nun finden Erotisierung und Sexualisierung immer in Beziehung zu Gewalt, Verbrechen oder gesellschaftlich skandalisierten Altersunterschieden statt. Die dargestellte Sexualität bewegt sich von einer gesellschaftlich akzeptierten hin zu tabubrechenden Formen sexualisierter Gewalt: Hier bricht etwas auf, das bislang nur oberflächlich und punktuell (im *Herrenwitz*, in der Sexualisierung der Sekretärin usw.) angedeutet war (vgl. Grob 2004: 216).

Aufschlussreich ist dabei, dass Ilse Pagé, die im *BUCKLIGEN* der Aufseherin recht unmotiviert ihre Brüste zeigt und damit deren sadistisch homosexuelle Neigung thematisiert, in den folgenden Filmen die Sekretärin von Sir John spielt. (→Wiederkehrende Besetzung von Schauspielern in der Edgar Wallace-Reihe) Hier bekommt der ewige Jungeselle Sir John einen festen Counterpart und die ‚klassisch-heikle‘ Sekretärin-Vorgesetzten-Verbindung damit einen festen Platz in der späten Wallace-Reihe. Damit erhält neben der Verbindung von Kommissar und junger Frau der aus dem *SCHWARZWALDMÄDEL* bekannte Typus des ‚alten Lüstlings‘ ebenfalls einen weiblich-humoristischen Sidekick. War der komische Sidekick in den frühen Filmen vor allem durch Fuchsberger und Eddi Arent auf Slapstick ausgelegt, steht bei Sir John und seiner Sekretärin der erotische Humor im Vordergrund. Die Steigerung vollzieht

sich also nicht nur in der expliziten Darstellung von Gewalt und Sexualität, sondern auch in der Sexualisierung der Filmfiguren und ihrer Darsteller. Der Bedarf an immer weiteren Steigerungen zeigt im Verlauf der Reihe immer absurdere Stilblüten. Exemplarisch seien hier nur die fast schon grotesk anmutenden erotischen Darstellungen in der *BLAUEN HAND* (BRD 1967) genannt: eine Erbin, die nur in Unterwäsche zu schlafen scheint (Abb. 15), und eine Patientin der Irrenanstalt, die – vollkommen unmotiviert – vor den Augen der Ermittler ‚stript‘ (Abb. 16).



Abb. 15: *Die jungen Erben* (*DIE BLAUE HAND*: 00:00:16) und Abb. 16: *Strippende Patientin* (ebd.: 00:32:14).

Wallace der Siebziger und der **SCHULMÄDCHEN-REPORT**

Das Ende der Reihe führt die Entwicklung hin zu einem drastischen Schluss (→ Exploitation im Edgar Wallace-Farbfilm). Trotz expliziter Nacktdarstellung im letzten Wallace-Film *DAS RÄTSEL DES SILBERNEN HALBMONDS* (I/BRD 1972) – bei einer Orgie in einer Hippie-Wohnung, bei Prostituierten und Leichen – kann kein Erfolg mehr an der Kinokasse generiert werden. Denn durch die stärkere Fokussierung auf drastischere weibliche Nacktheit und die damit einhergehende Darstellung sexualisierter Gewalt verprellte die Wallace-Reihe diejenigen, die am Anfang Hauptzielegruppe der Filme waren:

Denn ganz im Gegensatz zu den Agentenfilmen, die sich kurze Zeit später auf dem Markt behaupten, waren die Edgar Wallace Filme ein Genre, das sich sehr stark an Frauen richtete. Und als am Ende der Serie italienische und englische Regisseure die Filme inszenierten, war das nun völlige Fehlen dieses Elements – das die Ethnologen wohl einen Hochzeitsmythos nennen würden – am Niedergang der Serie so beteiligt wie der Verschleiß von Stars und Ideen. (Seeßlen 1981: 214 f.)

Aber nicht nur die Wallace-Reihe wandelte sich, auch die Gesellschaft war eine andere geworden. Konnte zu Beginn der 1950er-Jahre die Gesellschaft noch durch einen Film wie *DIE SÜNDERIN* schockiert werden, lief 1970 der erste **SCHULMÄDCHEN-REPORT** in den Kinos (vgl. Naumann 2020: 445 u. Kleiner/Reininghaus/Stiglegger 2020: 679). Dieser pseudodokumentarische Film, der die Reihe der **REPORT**-Filme einläutete, zeigt die sexuelle Aktivität von 14- bis 18-jährigen Schülerinnen in teils expliziten Nackt-, Sex- und Vergewaltigungsdarstellungen im Kontext u. a. von Inzest und

Machtmissbrauch, wobei primär minderjährige Laiendarstellerinnen eingesetzt wurden. Der Tabubruch als Filmkonzept wird in Bezug auf die Erotik im SCHULMÄDCHEN-REPORT noch drastischer an seine Grenzen geführt, als es in den Wallace-Filmen denkbar war (vgl. Balzer 2019 123 f.).

Es lässt sich also zusammenfassen: Nicht nur die Darstellungen von Sex und Gewalt werden mit der Zeit in der Wallace-Reihe immer extremer und expliziter (→ Wiederkehrende Besetzung von Schauspielern in der Edgar Wallace-Reihe), auch die Typen des Dargestellten verändern sich. Waren zu Beginn noch ‚klassische‘, für breite Zielgruppen taugliche sexuelle Stereotype vertreten, so wandelt sich dies mit der Zeit immer mehr zu für ein erwachsenes männliches Publikum relevanten erotische Fantasien, bis schließlich die Darstellung gesellschaftlich sanktionierter Stereotype (Schulmädchen, Leichen, Verrückte) im Mittelpunkt standen. Auch der Humor wurde mit der Zeit sexistischer, was sich neben der zunehmenden Zahl an chauvinistischen Dialogen oder Handlungen auch in der Etablierung des ‚alten Lüstlings‘ und dessen späterem Sidekick der koketten Sekretärin zeigt. Trotzdem konnte die Wallace-Reihe den Verlust ihrer dramaturgischen Qualität nicht durch die drastische Darstellung von Sexualität und deren Korrelation mit Gewalt kompensieren – schon gar nicht mit Blick auf das, was durch die weitaus frivoleren und expliziteren REPORTAGEN ans Kinopublikum gebracht wurde (vgl. Balzer 2019: 125 f.).

Filme

DAS SCHWARZWALDMÄDEL (BRD 1950, Hans Deppe).

DIE SÜNDERIN (BRD 1951, Willi Forst).

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

DIE TOTEN AUGEN VON LONDON (BRD 1961, Alfred Vohrer).

DAS GASTHAUS AN DER THEMSE (BRD 1962, Alfred Vohrer).

DER HEXER (BRD 1964, Alfred Vohrer).

DER BUCKLIGE VON SOHO (BRD 1966, Alfred Vohrer).

DIE BLAUE HAND (BRD 1967, Alfred Vohrer).

SCHULMÄDCHEN-REPORT: WAS ELTERN NICHT FÜR MÖGLICH HALTEN (BRD 1970, Ernst Hofbauer).

DAS RÄTSEL DES SILBERNEN HALBMONDS (SETTE ORCHIDEE MACCHiate DI ROSSO, I/BRD 1972, Umberto Lenzi).

Forschungsliteratur

Balzer, Jens (2019): *Das Entfesselte Jahrzehnt. Sound und Geist der 70er Jahre*. Berlin.

Blödorn, 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.

- Grob, Norbert (2004): „Film der Sechziger Jahre: Abschied von den Eltern“. In: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes u. Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*, 2. Aufl. Stuttgart, S. 207–244.
- Kleiner, Marcus S./Sarah Reininghaus/Marcus Stiglegger (2020): „Erotischer und Pornographischer Film“. In: Marcus Stiglegger (Hg.): *Handbuch Filmgenre: Geschichte – Ästhetik – Theorie*. Wiesbaden, S. 471–489.
- Munier, Julia Noah (2017): *Sexualisierte Nazis. Erinnerungskulturelle Subjektivierungspraktiken in Deutungsmustern von Nationalsozialismus und italienischem Faschismus*. Bielefeld.
- Naumann, Kai (2020): „Genres im deutschen Nachkriegskino (1945–1970)“. In: Marcus Stiglegger (Hg.): *Handbuch Filmgenre: Geschichte – Ästhetik – Theorie*. Wiesbaden, S. 433–447.
- Seefßen, Georg (1981): „Die deutschen Edgar Wallace-Filme“. In: Ders.: *Mord im Kino. Geschichte und Mythologie des Detektiv-Films*. Reinbek bei Hamburg, S. 209–217.