

Westfälische Wilhelms-Universität Münster

AUTOR

Andreas Blödorn

TITEL

Die deutschen Edgar Wallace-Filme und ihr Gesellschaftsbild im Kontext der 1960er-Jahre.
Zur Einführung

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. 1-6.

URL

https://www.uni-muenster.de/Germanistik/ffm/Paradigma/paradigma4/Bloedorn_zureinfuehrung.html

EMPFOHLENE ZITIERWEISE

Blödorn, Andreas: „Die deutschen Edgar Wallace-Filme und ihr Gesellschaftsbild im Kontext der 1960er-Jahre. Zur Einführung“. 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. 1-6.

IMPRESSUM

Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film

ISSN 2567-1162

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

Herausgeber: Andreas Blödorn, Stephan Brössel
Redaktion: Stephan Brössel, Niklas Lotz, Eve Driehorst, Tim Preuß

Die deutschen Edgar Wallace-Filme und ihr Gesellschaftsbild im Kontext der 1960er-Jahre. Zur Einführung

Andreas Blödorn

„Die Frösche quaken im Teich“ (00:00:41–00:00:43): Mit diesem denkwürdigen Satz beginnt DER FROSCH MIT DER MASKE (BRD 1959), der erste Film einer Reihe, die sich in der bundesdeutschen Nachkriegszeit zur längsten deutschen Kinofilmreihe aller Zeiten entwickeln sollte – und die mittlerweile, Generationen später und durch zahlreiche TV-Wiederholungen sowie die satirische Übersteigerung in den Kinoerfolgen DER WIXXER (D 2004) und NEUES VOM WIXXER (D 2007) ins kulturelle Gedächtnis Deutschlands eingegangen, zu den großen Filmerfolgen einer deutschen Pop-Kultur gehört. Wie konnte es dazu kommen? Und was kennzeichnete die Reihe, die mit ihren wiederkehrenden Handlungs- und Erzählstrukturen, Rauminszenierungen, Figurenrollen und Schaupielerbesetzungen und nicht zuletzt ihren komischen Effekten schließlich ein Muster verfestigte, dessen auch stilistische Wiedererkennbarkeit erst im Laufe der 1960er Jahre und mit einem ‚intraseriellen‘, durch Überzeichnung geprägten Wandel zunehmend persifliert und *ad absurdum* geführt wurde, bis die Wallace-Filme Anfang der 1970er Jahre ihrem Ende entgegen gingen. Als letzter ‚echter‘, d. h. 32. Film der von der Rialto Film produzierten Reihe gilt die deutsch-italienische Koproduktion DAS RÄTSEL DES SILBERNEN HALBMONDS. Um den Fragen nach Erfolgskonzept, Stil und Muster der Wallace-Filme nachzugehen, zunächst ein kurzer Blick auf die bundesdeutsche Literatur- und Filmlandschaft des Jahres 1959.

1959 – das war nicht nur das Jahr der beginnenden Reihe an Edgar Wallace-Filmen, sondern zugleich das „wunderbare Jahr“, „in dem die deutsche Literatur Welt-niveau erreichte“ (Weidermann 2009) und, vierzehn Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, Grass‘ *Blechtrommel*, Bölls *Billard um halbzehn* und Johnsons *Mutmaßungen über Jakob* erschienen, in dem sich die Gruppe 47 auf Schloss Elmau traf und Ingeborg Bachmann in Bonn ihre berühmt gewordene Rede *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* (und an der Frankfurter Universität ihre Poetik-Vorlesungen) hielt. Im Kino waren noch eskapistische Heimatfilme mit Bildern wiederhergestellter ‚heiler Welten‘ (HUBERTUSJAGD, HEIMAT, DEINE LIEDER), vor allem aber unterhaltsam-kurzweilige Komödien (u.a. mit Heinz Ehrhardt: NATÜRLICH DIE AUTOFAHRER, DER HAUSTY-RANN und DRILLINGE AN BORD) sowie Musik- und Revuefilme erfolgreich, in denen sich alles um glückliche Paarfindungen drehte, die Sonne schien und das Meer möglichst blau war: FREDDY, DIE GITARRE UND DAS MEER und FREDDY UNTER FREMDEN STERNEN, PARADIES DER MATROSEN, DAS BLAUE MEER UND DU.¹ Zu den anspruchsvolleren Filmen gehörten 1959 der Antikriegsfilme DIE BRÜCKE sowie der justizkritische Film ROSEN FÜR

¹ Zu nennen wäre viele weitere, stellvertretend seien nur die bekannteren aufgeführt: HULA-HOPP, CONNY; DIE NACHT VOR DER PREMIERE; DU BIST WUNDERBAR; MEIN GANZES HERZ IST VOLL MUSIK; MELODIE UND RHYTHMUS; MANDOLINEN UND MONDSCHEIN; TAUSEND STERNE

DEN STAATSANWALT, aber – zumindest dem Ansatz nach – auch Fritz Langs DER TIGER VON ESCHNAPUR und DAS INDISCHE GRABMAL, das Biopic DIE WAHRHEIT ÜBER ROSEMARIE (Nitribitt), die Vicki-Baum-Neuverfilmung MENSCHEN IM HOTEL und die zweiteilige Verfilmung von Thomas Manns *Buddenbrooks*.

Nicht vergessen werden darf für die bundesdeutsche Filmlandschaft 1959, dass sich neben dem Kino das Fernsehen sichtbar zum neuen Massenmedium entwickelte. Aufsehen erregten die hier ausgestrahlten Verfilmungen von Dürrenmatts *Der Besuch der alten Dame* und Josef Martin Bauers *So weit die Füße tragen* (letztere als Sechsteiler). Für das deutsche West-Fernsehen war es ein Jahr der Premieren; so begannen der *Komödienstadl* und die Kindersendung *Sandmännchen*, die Bayreuther Wagner-Festspiele wurden erstmals live übertragen – und auch einer der tragenden Schauspielstars der beginnenden Edgar Wallace-Reihe hatte Fernseh-Premiere: Joachim Fuchsberger mit seiner Spielshow *Nicht nervös werden*. Im Jahr 1959 war Fuchsberger außerdem im Kino mit dem Kriegsfilm DIE FEUERROTE BARONESSE und der Komödie MEIN SCHATZ, KOMM MIT ANS BLAUE MEER zu sehen – und nicht zuletzt, als erfolgreicher Privatermittler im ersten Wallace-Film der Nachkriegszeit, DER FROSCH MIT DER MASKE. Mit seiner Ermittlerrolle war hier der Weg künftiger Wallace-Kommissare vorgezeichnet, die, so wollte es das wiederkehrende Narrativ der Reihe, nicht nur beruflich im Kampf gegen das Verbrechen erfolgreich sein mussten, sondern auch privat, damit ein Happy End in Liebesdingen alle Auf- und Erregung der nervenaufreibenden Verbrecherjagden am Ende wieder beruhigen (und zudecken) konnte. Dies war die Ausgangssituation, bevor 1960 zwei (DER ROTE KREIS, DIE BANDE DES SCHRECKENS; daneben der Wallace-Film von Kurt Ulrich: DER RÄCHER) und 1961 gleich fünf weitere Wallace-Filme von Rialto ihre Kinopremiere feiern sollten (DER GRÜNE BOGENSCHÜTZE, DIE TOTEN AUGEN VON LONDON, DAS GEHEIMNIS DER GELBEN NARZISSEN, DER FÄLSCHER VON LONDON, DIE SELTSAME GRÄFIN).

Am Anfang aber stehen quakende Frösche, die an der Oberfläche lauern, stets zum Absprung – oder aber auch zum Abtauchen – bereit. Mit dem ‚Frosch‘ führt DER FROSCH MIT DER MASKE hier ein Symboltier ein, das in den Folgefilmen zum Urbild des schnell auf- und ebenso schnell abtauchenden Wallace-Verbrechers (sowie seiner Maskerade) wurde – und die Inszenierungen der folgenden Filmreihe zeichenhaft durchzieht, sei es in Form maskierter Taucher (und tituliert als ‚Hai‘, 1962 in DAS GASTHAUS AN DER THEMSE), sei es in Form intertextueller Froschaugen-Zitate auf der Ebene der Mise-en-scène (z.B. 1964 im HEXER). Zugleich war mit dem Frosch- und Tauchermotiv ein Raumdispositiv verbunden, das die dargestellten noblen Fassaden einer gehobenen englischen Gesellschaft nach unten brüchig werden ließ, den Blick auf unterirdische Labyrinthe und Kellergewölbe sowie auf die Kanalisation freigab, mit der die bedrohlichen Unterwelten latent als Unterwasserwelten ausgewiesen wurden – und die schönen Landsitze und Schlösser der feinen, vermeintlich ‚englisch‘

Die deutschen Edgar Wallace-Filme und ihr Gesellschaftsbild im Kontext der 1960er-Jahre

schen‘ Gesellschaft unterspülte. So kann es nicht verwundern, dass ihre adligen Bewohner immer wieder auch als Urheber aller Verbrechen in Verdacht gerieten oder sich gar als diese herausstellten (z.B. in *DIE SELTSAME GRÄFIN*).

Statt Heimatidylle und Schlagerromantik präsentierten die Wallace-Filme, die sich in ihrer Anfangszeit noch eng an die Buchvorlagen des britischen Kriminal- schriftstellers hielten, damit indirekt auch die Kehrseite des Wirtschaftswunders: Nicht selten ging es in diesen Filmen letztlich darum, wie Geld auf kriminelle Weise den Charakter verdirbt, und waren es dabei junge Frauen, die im Mittelpunkt standen – als unwissende Erbinnen eines großen Vermögens, heiß umkämpft nicht nur älteren Männern, die an ihr Geld wollten, sondern auch von den Inspektoren, die sie davor bewahren, sie retten (und schließlich heiraten) sollten. Blickt man mit solchermaßen ideologiekritischen Augen auf die Wallace-Filme, so lassen sie sich nicht nur als schaurig-schöne Gruselfilme und Ausflüge in eine überkommene, weit entfernte, exzentrische englische Adelswelt, sondern zugleich auch als mentalitätsgeschichtliches ‚Sittengemälde‘ der bundesrepublikanischen 1960er Jahre lesen. Denn was dargestellt wird, folgt wiederkehrenden Mustern struktureller Gewalt in einer bestens traditionellen, nicht selten aber doch reaktionären, heteronormativen Filmwelt, die verstrickt ist in überkommene Generationen- und Geschlechterrollenbilder: Es geht um junge Frauen, die von Männern in Heime, Pensionate oder Internate gesperrt und als Ware gehandelt werden; um Verbrechensorganisationen, deren Machenschaften tief in die Vergangenheit zurückführen und die Gegenwart terrorisieren; um die Auseinandersetzung von Normalität und Abweichung, in der das stigmatisierte ‚Andere‘ in seiner körperlichen und/oder geistigen Beeinträchtigung (als ‚Buckliger‘, ‚Blinder‘ oder ‚Schwachsinniger‘) bestenfalls als Werkzeug des ‚Bösen‘ eingesetzt – und bei Nichtgebrauch eliminiert wird. Was die Filme hinter diesen Masken und Typen nur allzu sichtbar immer wieder auf ihrer Oberfläche geradezu ‚verbergen‘, das deuten sie zugleich in seiner Tiefendimension doch auch unübersehbar im filmischen *discours* wieder an: Stets geht es um ‚(Hin-)Sehen‘ oder ‚Nicht‘- bzw. ‚Weg-Sehen‘, um Beobachten oder Beobachtetwerden – etwa, wenn der filmische Blick des Kameraauges der Beobachtung der Filmfiguren durch Guck- und Schlüssellocher, Ferngläser oder getarnte Sichtgeräte folgt (und den Filmzuschauer damit nicht nur zum Voyeur, sondern immer auch zum Mittäter eines allgegenwärtigen Be- spitzelungs- und Verdächtigungskarussells macht). Nicht zuletzt wirft es Fragen nach der Funktionalisierung und Semantisierung der Filmhandlungen auf, wenn vierzehn Jahre nach dem Ende der Naziherrschaft in Deutschland Filme entstehen, in denen Zeitungsverleger wie Ezra Maitland in ein jüdisches Konnotationsfeld gestellt und dann vor den Augen der Kamera vergast werden (*DER FROSCH MIT DER MASKE*), Menschen mit Beeinträchtigung in aller Offenheit brutal hingerichtet werden (*DIE TOTEN AUGEN VON LONDON*) oder General Perkins täglich auf seinem Schloss die Schlacht von Tobruk nachspielt, immer im Kampf um die Deutungshoheit der Militäroffensive in Nordafrika (*DER BUCKLIGE VON SOHO*).

Ein kritischer Blick auf die Figurentypen und Handlungsmuster der Wallace-Filme alleine aber wäre inadäquat, wenn er nicht auch die Art und Weise der filmischen Inszenierung mit einbezöge. Der spezifische ‚German Grusel‘, für den die Filme – auch stilistisch – bekannt geworden sind, resultiert dabei nicht nur aus komischen Figurentypen, wie sie von Eddi Arent oder Siegfried Schürenberg verkörpert werden, sondern auch aus der Genre-hybriden Kombination von Krimi-, Horror-, Komödien- und Exploitation-Elementen, die sich noch am ehesten als an den Polizei-film und den Thriller angelehnte Schwarze Komödie fassen lässt. Zu ihrer Grundstruktur gehört es, dass im Wesentlichen chronologisch erzählt wird, und weniger die Vorgeschichte der Tat, als vielmehr die Verfolgung und Dingfestmachung des Täters oder der Täterin im Mittelpunkt der auf *action* ausgerichteten Handlung steht. Wenn es hier um die finale Eliminierung des moralisch ‚Bösen‘ geht, dann werden dabei in den Wallace-Filmen immer auch die Grenzen zwischen Recht- und Moralmustern brüchig, brechen Inkongruenzen auf zwischen legalen und illegalen Wegen, dem moralisch ‚Guten‘ wieder zum Durchbruch zu verhelfen. Hinter der Maske, die in den meisten Wallace-Filmen symbolisch für die bewusste Verschleierung der Wahrheit eingesetzt wird, verbergen sich geheime Komplotten, Bandenkriminalität und niedere Instinkte, entfalten sich in der Unterwelt ungeordnete und ungebremste Triebe um Macht, Geld und Sexualität. Mit der Entkoppelung von Moral und Recht aber umspießen die Filme zugleich auf subtile Weise, was doch am Ende rekurrent auf die Restituierung einer konservativen Moral hinausläuft, die eben nicht zwischen privat-subjektiven und objektiv-staatlichen Motiven unterscheidet, sondern die mit allen Mitteln versucht, das Unmoralische, ‚Böse‘ aus der Welt zu tilgen.

Zur Grundstruktur des ‚German Grusel‘ à la Wallace gehört es aber auch, dass alles mit dem Verbrechen assoziierte Grauen immer wieder eingehetzt und in romantische Liebeshandlungen eingefangen wird, dass alle Spannungsmomente stets in Situationen komischer Entspannung ‚entladen‘ werden – und das auch im stilistischen Wechsel von Sequenzen düsterer Unübersichtlichkeit, Unruhe und Bedrohung mit harmonisch ausgeleuchteten, meist im Freien situierten Handlungssequenzen, die Ruhe, Geborgenheit und die Aussicht auf zweisames Liebesglück ausstrahlen. Kallauer, zotige (Altherren-)Witze, das übertrieben aufreizende, weibliche Spiel mit Erotik und ‚Sexiness‘, aber auch das selbstreferentielle Spiel der Filme mit verschiedenen Formen der Metareflexion fangen dabei unzweifelhaft jeden gesellschaftlich-ernsten ideologischen Untergrund der Filme immer wieder ein und spielen mit der semantischen Offenheit prekärer ‚Vergangenheitsreste‘, die in die filmische Gegenwart hineinragen. Dies haben bereits die zeitgenössischen Rezipienten und Kritiker in den 1960er Jahren deutlich wahrgenommen und als ‚Lesebrille‘ für die Rezeption der deutschen Wallace-Filme ausgegeben – wie etwa der Kritiker des *Filmdiensts*, der

Die deutschen Edgar Wallace-Filme und ihr Gesellschaftsbild im Kontext der 1960er-Jahre

den HEXER 1964 als „Kriminalspiel“ identifizierte, „das sich in einem farbigen Vor- spann mit viel rotem Blut, Pistolenschüssen, schauderlichen Schreien und weiteren einschlägigen Geräuschen karikierend einführt“²:

„Wortwitz und manche heitere Situationskomik lockern das schwarze Geschehen auf. Der Unwahrscheinlichkeiten sind viele. Vor allem der Schluß, des Rätsels ‚Lösung‘, wirkt ebenso unwahrscheinlich wie bühnenhaft [...]. Wenn auch an einigen Stellen die Tendenz zu erotischer Freizügigkeit zu spüren ist, so hat man doch meistens Gelegenheit zum Verlachen einer bestimmten Art von Super-Erotik, die der Film komisch macht oder spöttisch-karikierend aufs Korn nimmt.“³

So kann es zuletzt nicht verwundern, dass gerade dieses ‚spöttisch Karikierende‘ zum Motor eines ‚intraseriellen‘ Wandels innerhalb der Wallace-Reihe wurde, der auf die permanente Überbietung der ebenso lustvoll wie persiflierend ausgestellten *sex and crime*-Elemente der Filme zielte, bis diese schließlich, ausgebeutet im Stil der Exploitation und des Giallo, nicht mehr weiter steigerbar waren und die Reihe an ihr Ende führten: Die vormals im nebelumwobenen England situierte Wallace-Welt war damit gänzlich im mediterranen Italien angekommen. Auf eine Glaubwürdigkeit der erzählten Geschichten kam es dabei zuletzt immer weniger an: Weitaus wichtiger war das selbstreferentielle Spiel mit Anspielungen auf andere Filme der Reihe, auch und gerade, wenn es galt, mit der Zuschauererwartung an die schauspielerische Rollenbesetzung zu brechen. So bleibt ein Blick zurück auf die Wallace-Reihe zuletzt eingebunden in ein subversives Spiel, das von den Filmen selbst ausgeht und in und mit ihnen ein ‚Sittenbild‘ der 1960er Jahre sichtbar werden lässt, dass sie zwar nicht in ihren filmischen Geschichten selbst, wohl aber im filmischen Blick auf diese und in ihrer Inszenierung schließlich hinter sich zurücklassen, indem sie das überkommene Bild der Gesellschaft persiflierend und zugespitzt als ein ‚pervertiertes‘ Bild zeichneten, immer auf der Suche nach etwas Neuem. Im Verbund damit wandelte sich – deutlich abzulesen auch am Übergang vom Schwarzweiß- zum Farbfilm – die filmische Ästhetik – und mit ihr die Rezeptionshaltung, mit der sich der Zuschauer von den Filmen unterhalten lassen konnte: Aus ‚German Grusel‘, der stilisierten Kombination von Spannung und Komik, wurde mehr und mehr ein auf Sensationen abgestellter Exploitationfilm, der in der erotischen Aus- und gewaltsaften Entstellung v. a. weiblicher Körper schwelgte, dabei aber immer als Persiflage der vorhergehenden Filme der Reihe erkennbar blieb. Erst die Filme des SCHULMÄDCHEN-REPORTS legten, parallel zum Auslaufen der Wallace-Filme, Anfang der 1970er Jahre diese satirisch-grotesken Anführungszeichen, in die Erotik und Sexualität in den Wallace-Filmen bis

² [Anonym]: „Der Hexer“, in: *Filmdienst* 35 (1964), zit. nach: filmportal.de. <https://www.filmportal.de/node/45197/material/605231> (26.3.2021).

³ Ebd.

zum Ende fiktional eingeklammert blieben, ‚schamlos‘ ab, in dem sie sich tabuisierten Fragen der Sexualität und des individuellen und gesellschaftlichen Umgangs mit Körperlichkeit (vermeintlich unverblümt) filmisch zuwandten.

*

Der vorliegende Band der *Paradigma*-Reihe versammelt Beiträge aus einem Master-Seminar, das im Wintersemester 2020/21 am Germanistischen Institut der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster stattgefunden hat. Ziel und Inhalt des Seminars war eine kritische Sichtung der Filmreihe im Blick auf ihre Themen, Strukturen und Inszenierungen – immer vor dem Hintergrund ihrer Entstehungszeit. So stellt die Blütezeit der Wallace-Reihe nicht nur einen Zeitraum gesellschaftlich-politischen Wandels in der BRD dar, die 1960er-Jahre waren auch in filmästhetischer Hinsicht ein Wandelszeitraum, bedingt nicht zuletzt durch die Konkurrenz von Schwarzweiß- und Farbfilm sowie durch die Medienkonkurrenz zum neuen Leitmedium Fernsehen. Die damit verbundene zweite Frage des Seminars richtete sich auf die intraserielle Wandlung der Filmreihe zwischen den ausgehenden 1950er und den beginnenden 1970er-Jahren und damit auch auf ihre filmgeschichtliche und filmästhetische Anbindung und Verortung. Die nachfolgend präsentierten Beiträge stellen das Ergebnis dieser Sichtungen und Diskussionen vor. Sie sind drei übergeordneten Bereichen zugeordnet, die sich (1) dem Genre und der Serialität der Reihe widmen, bevor sie (2) Fragen von Raum(strukturen), Weltentwurf und Gesellschaftskonzeption und (3) den für die Wallace-Reihe genreprägenden Motivkomplexen ‚Sexualität‘ und ‚Gewalt‘ nachgehen.

Der Herausgeber dankt allen Beiträger*innen für die ebenso ertragreichen wie unterhaltsamen Seminardiskussionen – und für die intensive Arbeit an den vorliegenden Artikeln, die sie mit großem Engagement und weit über die zeitlichen Grenzen des Seminars hinaus erstellt, diskutiert und redigiert haben. Mit dem hier vorliegenden, sehr erfreulichen Ergebnis werden die Beiträge einem größeren Leserkreis zugänglich gemacht. Ein besonderer Dank geht an Alexandra Schwind, die den überwiegenden Teil der Redaktionsarbeit übernommen und für einen reibungslosen Ablauf vor und hinter den Kulissen gesorgt hat!

Andreas Blödorn, Münster, im März 2021