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



PARADIGMA
STUDIENBEITRÄGE ZU LITERATUR UND FILM

Westfälische Wilhelms-Universität Münster

herausgegeben von Andreas Blödorn und Stephan Brössel

Edgar Wallace – ‚German Grusel': Zwischen Popkultur und Sittengemälde der 1960er-Jahre
Ein kritischer Blick auf Deutschlands längste Kinofilmreihe

WWU MÜNSTER

Paradigma
Studienbeiträge zu Literatur und Film
4

Herausgegeben von
Andreas Blödorn

Münster: Germanistisches Institut
2021
(Stand: 26.03.2021)

Inhalt

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

I. Genre und Serialität

„Ein Inspektor ist auch nur ein Mann!“ – Ermittlerfiguren in der Edgar Wallace-Filmreihe (1959–1972) 8
Lea Rahel Groppe

Wiederkehrende Besetzung von Schauspielern in der Edgar Wallace-Reihe 16
Maren Plottke

How to British: Die Inszenierung des Britischen in den deutschen Edgar Wallace-Filmen 27
Charlotte Stein

Die komischen Figuren der Edgar Wallace-Filme am Beispiel von DER ZINKER – Wer lacht über wen und warum? 34
Johanna Boch

Skurril, experimentell und einzigartig. Komposition und Arrangement der Wallace-Filmmusik 43
Louisa Melzow

Exploitation im Edgar Wallace-Farbfilm: Der Anfang vom Ende? 50
Annelene Fichtner

II. Raum und Gesellschaft

Der Wallace-Baukasten: Kriminalfall, Falltüren und die richtige Fallhöhe – Semantisierungsmuster und Raumtopologie in den deutschen Edgar Wallace-Filmen 60
Anna-Noemi Bartl

Oberflächen der Unterwelt: ‚Bürgerlichkeit' und ‚Nicht-Bürgerlichkeit' in DER FROSCH MIT DER MASKE 71
Alexandra Schwind

Ideale Schwiegertochter, loyale Ehefrau, sexy ‚Blondine' und Femme fatale: Frauenfiguren in den deutschen Edgar Wallace-Filmen 79
Nele Dingler

Maskierte Mörder*innen. Zum Spiel mit Identität, Täterschaft und Schuld 89
Friederike Haul

„Sie haben sich die ganze Zeit verstellt. Sie sind gar nicht blind" – Eine exemplarische Analyse der Semantisierung und Funktionalisierung von Behinderung in DIE TOTEN AUGEN VON LONDON 96
Ann-Kathrin Hickert

‚Hallo, hier spricht Edgar Wallace' – Nur wodurch? Über die Funktion von Medien in den Wallace-Filmen 104
Lena Hortian

III. Sexualität und Gewalt

Zwischen SCHWARZWALDMÄDEL und SCHULMÄDCHEN-REPORT. Erotisierung Sexualisierung in den Edgar Wallace-Filmen 115
Michael Boch

Schaulust und Macht. Erotisierung und Sexualisierung von Gewalt in den Edgar Wallace-Filmen 126
Romany Schmidt

Von Peitschen, Flammenwerfern und Bohrmaschinen. Phallische Waffeninszenierung in den Wallace-Filmen 136
Jan-David Wiegmann

Der Tod im Edgar Wallace-Film: Zur Entwicklung der Bildhaftigkeit des Leichnams im Kontext des Todestabus 143
Sarah Niesius

Rechtlicher Hinweis 155

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 Weltniveau 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 HAUSTYRANN 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 Antikriegsfilm 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 ‚engli-

LEUCHTEN; LA PALOMA.

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 Kriminalschriftstellers 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 bestenfalls 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 Schlüssellöcher, Ferngläser oder getarnte Sichtgeräte folgt (und den Filmzuschauer damit nicht nur zum Voyeur, sondern immer auch zum Mittäter eines allgegenwärtigen Bespitzelungs- 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 Polizeifilm 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 Moralnormen 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 Komplotte, 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 umspielen 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 eingehegt 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. Kalauer, 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

den HEXER 1964 als „Kriminalspiel" identifizierte, „das sich in einem farbigen Vorspann mit viel rotem Blut, Pistolenschüssen, schauderlichen Schreien und weiteren einschlägigen Geräuschen karikierend einführte"[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 gewaltsamen 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

I. Genre und Serialität

„Ein Inspektor ist auch nur ein Mann!“ – Ermittlerfiguren in der Edgar Wallace-Filmreihe (1959–1972)

Lea Rahel Groppe

Einleitung: Edgar Wallace-Filme als Krimis

„Der gestelzte, angelsächsisch-anmutende Humor, das Panoptikum skurriler Gestalten, die theatralischen Gesten und Schreie, das muffige Interieur der Schlösser und Herrenhäuser, die düsteren Blindenheime und finsteren Kellergewölbe“ (Brauer 2019) – all das macht Edgar Wallace-Filme aus. Aber auch das feste Schema, das den Handlungsverlauf und die Figurenkonstellation bestimmt, ist charakteristisch – daher könnte man die Filme auch als *Formula movies*[1] betiteln. Diese eigene Ordnung könnte dazu verführen, sie zu einem eigenen Genre-Begriff zu erheben (Scheinpflug 2014: 117 u. 145 sowie Seeßlen 1999: 26), letztlich entsprechen sie jedoch einem typischen Grundmuster des Kriminalfilms und sind damit „echte[] Klassiker des Genres“ (Brauer 2019).

Zu Beginn eines jeden Films steht ein Verbrechen, meist ein Mord – Variation findet dabei hinsichtlich der Mordmethode (→ Von Peitschen, Flammenwerfern und Bohrmaschinen) und der Maskierung/Verschleierung des Täters statt (→ Maskierte Mörder*innen). Charakteristisch für die Edgar Wallace-Filme sind die spektakulären und skurrilen Elemente des Verbrechens: „[B]ereits die deutschen *krimis* der 60er Jahre [zeichnen sich] durch Eröffnungs-Sequenzen aus, in denen ein spektakuläres Verbrechen stattfindet. Dies gilt insbesondere für die Filme der Edgar-Wallace-Serie“ (Scheinpflug 2014: 177). Dieses Verbrechen ist als eine Verletzung der gesellschaftlichen Ordnung natürlicherweise Bestandteil des Kriminalfilm-Genres (vgl. Hickethier 2005: 11).

Als Folge des Verbrechens setzen die Ermittlungen ein, die nur selten nicht von Scotland Yard durchgeführt werden. Im Laufe der Ermittlungen kommt es meist zu Verdächtigungen, die durch weitere Morde entkräftet werden, sowie zu einer „Konfrontation zwischen dreisten Gangstern und braven Polizisten“ (Grob 2009: 238). Durch eine List gelingt schließlich die Ermittlung des Täters. Die Motive und Hintergründe werden häufig von dem Täter bzw. einem der Täter erläutert. Diese sind bei den Ermittlungen nur Nebensache, im Fokus steht die Frage danach, wer der Täter ist. Somit sind die Edgar Wallace-Filme dem Whodunit, also dem Klassiker des Kriminalgenres, zuzuordnen (vgl. Hoffmann 2007: 46).

Mit der Aufklärung der Tat und der Beseitigung des Täters auf die eine oder andere Art (Tod oder Gefängnis), ist die gesellschaftliche Ordnung durch die Verbrechensbekämpfung wiederhergestellt – ein zweiter wichtiger Bestandteil des Genres: „Grundlegend ist für das Genre eine Balance zwischen der Verletzung der Normen

[1] Begriff nach Seeßlen (1999: 26).

und ihrer Wiederherstellung, zwischen Unordnung und Ordnung, zwischen der Ausübung des Verbrechens und seiner Bekämpfung.“ (Hickethier 2005: 11)

In den Edgar Wallace-Filmen lassen sich die Figuren meist ohne weitere Probleme übergeordneten Rollengruppen und Handlungsfunktionen zuweisen: Opfer, Täter, Komplizen, polizeiliche Ermittler, nicht polizeiliche Ermittler oder weitere Hilfsfiguren des Ermittlers (letztere meist weiblich). In diesem Essay werde ich mich mit den drei letzten Kategorien beschäftigen, die sich wiederum weiter untergliedern lassen.

Polizeiliche Ermittlerfiguren

In einem Großteil der Edgar Wallace-Filmreihe übernehmen polizeiliche Angestellte die Funktion des hauptsächlichen Ermittlers. Zumeist handelt es sich dabei um Inspektoren von Scotland Yard, die wiederum einem Polizeichef unterstehen, der mit unterschiedlich starkem Einfluss an den Ermittlungen mitwirkt. Dabei ist die Tendenz zu erkennen, dass es zumeist die Inspektoren sind, die die entscheidenden Zusammenhänge herstellen und letztlich den Kriminalfall kompetent lösen können.

Für die Polizeichefs hingegen gibt es zwei mögliche Handlungsmuster: 1. Sie halten sich aus den Ermittlungen heraus, drängen höchstens gelegentlich auf schnellere Erkenntnisse und rühmen sich letztlich mit dem Erfolg des Inspektors. 2. Sie mischen sich mit wenig Geschick in die Ermittlungen ein, sind also eher hinderlich und schreiben sich ebenso wie im ersten Fall die Erfolge des Inspektors zu. Es lässt sich also beobachten, dass zumeist das Machtgefälle mit einem genau umgekehrten Kompetenzgefälle gekoppelt wird. Diese Muster entsprechen einem von Knut Hickethier als *Master narrative* bezeichneten Regelfall des Kriminal- bzw. Polizeifilms: „[…] der unfähige Polizist, die korrupte Behörde, die eine Aufklärung der Tat fast verhindert hätten. Auch hier sind es unbeirrte Einzelne, die gegen allen Widerstand der Institutionen dem Recht doch noch zu seinem Sieg verhelfen.“ (Hickethier 2005: 13 f.)

So verhält es sich auch mit dem Ermittler-Duo Sir John und Inspektor Higgins, das in DER MÖNCH MIT DER PEITSCHE (BRD 1967) auftritt: Der Polizeichef Sir John wird als ‚Witzfigur‘ dargestellt, während Inspektor Higgins der berechnende und pflichtbewusste Ermittler ist. Sir Johns mangelhafte Deduktionsfähigkeiten werden bereits zu Beginn des Films ausgestellt, als er auf der Suche nach Higgins nicht erkennt, dass dieser lediglich mit dem Rücken zu ihm sitzt.

In dem darauffolgenden Gespräch brüstet sich Sir John damit, nun auch Gerichtspsychologe zu sein. Er berichtet allerdings, die Prüfung „nicht gerade mit Auszeichnung, aber mit Begeisterung“ absolviert zu haben (00:16:54) – ein weiterer Hinweis auf sein eher niedriges Kompetenzniveau. Seine Unfähigkeit wird im Verlauf des Films wiederholt mit einer umso höheren Selbstüberzeugung gekoppelt. So kritisiert er mehrfach Higgins’ Vorgehen und versucht ihm seinen psychologischen Ermittlungsansatz nahezubringen, der zu keinen Ergebnissen führt. Higgins bevorzugt klassische Methoden wie eine faktenorientierte Befragung, für die er präzise Nachfragen stellt, anstatt zu spekulieren, wie Sir John es tut. Insgesamt gilt für Inspektor

Higgins der von ihm selbst aufgestellte Leitspruch „Für mich zählen nur Tatbestände!“ (00:17:08). Er kann damit als stellvertretend für die Inspektor-Figuren aus der Edgar Wallace-Filmreihe betrachtet werden, für die insgesamt gilt, dass sie

> eher wie brave Beamte, die ihre Pflicht erfüllen [wirken]. Die böse Tat nehmen sie als Arbeitsaufgabe, nie als Kriegserklärung. Und mit ihren Mitteln halten sie sich […] innerhalb vorgegebener Grenzen. Recht ist für sie voll und ganz eine Konsequenz des Gesetzes. (Grob 2009: 238)

Die polizeilichen Ermittlerfiguren stehen also durch und durch auf der Seite des Gesetzes, sind mal mehr, mal weniger kompetent und damit dem Wertehorizont ‚Gut‘ (vs. ‚Böse‘) zuzuordnen.

Eine ähnliche Dynamik ist auch bei den Ermittlern Sir Arthur und Inspektor Perkins in DER GORILLA VON SOHO (BRD 1968) zu beobachten, die zudem noch durch Sergeant Pepper zu einem polizeilichen Ermittler-Trio ergänzt werden. Auch hier weist Sir Arthur als Polizeichef eine geringe Kompetenz auf. Er erfüllt das zweite Handlungsmuster für seine Position und hält sich gänzlich aus den Ermittlungen heraus. Stattdessen vergnügt er sich mit leichten Damen, sogar während der Arbeitszeit in seinem Büro. Gleichzeitig hält er seine Untergebenen, also Inspektor Perkins und Sergeant Pepper, dazu an, sich sittlich und konzentriert zu verhalten. Er nimmt sich selbst in seiner Position von seinen eigenen Regeln aus. So ermahnt er Inspektor Perkins, sich auf „keine Zutraulichkeiten“ einzulassen (00:14:26), als er ihn in einem Erotik-Club antrifft (wo dieser Ermittlungsarbeit leistet), und auch Sergeant Pepper wird von ihm zur Ordnung gerufen, als er sich einen zweideutigen Kommentar erlaubt. Sir Arthur passt damit in ein grundlegendes Schema des Kriminalfilms: „Eines der Grundmuster ist die hierarchische Struktur des Apparats, die dazu führt, dass der ehrliche kleine Polizist die Aufklärung des Falls gegen die ignoranten Vorgesetzten durchsetzen muss und dafür keinen Dank erhält.“ (Hickethier 2005: 18) Darüber hinaus scheint er weniger gebildet als z. B. Inspektor Perkins zu sein. Das wird deutlich, als er den von Perkins verwendeten Ausdruck ‚in medias res‘ nicht versteht und sich über „diese Lateiner“ echauffiert (01:01:24). Auch seine Intelligenz bzw. sein Verstand wird offen angezweifelt. So müssen Perkins und Pepper ihm für einen Durchsuchungsbefehl die Ereignisse und Zusammenhänge erst lange schildern, bis dieser ausruft: „Nun ist mir alles klar!“, worauf Pepper leise bemerkt „Und das soll einiges bedeuten.“ (01:03:07) – ein eindeutiger Kommentar zu Sir Arthurs Begabung. Diese Begabung stellt er erneut unter Beweis, indem er am Ende die falschen Schlüsse zieht und den Falschen überwältigt. Er resümiert: „Dass ich aber auch immer den Falschen erwische!“ (01:33:20) Bereits in IM BANNE DES UNHEIMLICHEN (BRD 1968) wird seine Befähigung für den Polizeiberuf infrage gestellt: „Reichlich schwache Nerven haben Sie für Ihren Beruf.“ (01:11:57) Doch diesen Vorwurf entschärft Inspektor Higgins mit seiner Erwiderung: „Besser schwache Nerven als kein Gewissen.“ (01:12:03) Das bekräftigt die These, dass die Ermittlerfiguren in der Edgar Wallace-Filmreihe trotz

aller Schwächen stets auf der ‚guten' Seite stehen und diese Eigenschaft wichtiger als jegliche Kompetenz ist.

Auch Sergeant Pepper entspricht nicht dem Bild eines vorbildlichen Polizisten. Er wird von Inspektor Perkins als „unser Komiker vom Dienst" (00:08:11) eingeführt. Diesem Titel macht er alle Ehre und nutzt jede Gelegenheit für unangebrachte Witze. Zudem ist er, ähnlich wie Sir Arthur, hauptsächlich darauf fokussiert, Frauen zu beeindrucken bzw. eine Chance auf ein Verhältnis zu erhalten. Er ist sehr darauf bedacht, lediglich seinen Dienst zu erfüllen, ohne sich dafür aufzuopfern: „Bei mir nur 40-Stunden-Woche, Polizisten sind auch Menschen. Punkt fünf ist Feierabend." (00:21:00) Seine Fähigkeiten werden wiederholt infrage gestellt, z. B. indem Inspektor Perkins feststellt, er sei „im Rechnen eine Niete" (00:58:45).

Ganz anders verhält es sich wiederum mit Inspektor Perkins selbst, der dem Typ des regeltreuen, braven Polizisten entspricht, wie die meisten Inspektoren von Scotland Yard in der Wallace-Filmreihe. Inspektor Perkins setzt sich für seinen Beruf und die Aufklärung der Verbrechen ein, so stellt auch Sergeant Pepper über ihn fest: „Das ist doch ein Streber, der macht 24 Stunden hintereinander durch!" (00:21:10) Perkins lässt sich nicht von seiner Aufgabe ablenken und lehnt weibliche Avancen sowie angebotene Drinks während der Arbeitszeit ab. Stattdessen verfolgt er konzentriert sein Ziel: das Verbrechen aufzuklären. Während für Sergeant Pepper Spekulation ein ausreichendes Mittel zur Aufklärung zu sein scheint: „Also wenn's nach mir ginge, Chef, könnten wir uns die Arbeit ruhig sparen. Für mich ist völlig klar, dass Parker mit den Morden zu tun hat" (00:51:17), hält sich Perkins an die gleiche Devise wie Inspektor Higgins und konzentriert sich auf Tatbestände und Fakten. Er beharrt auf einer eingehenden Untersuchung, bevor er sich auf einen Täter festlegt.

Ein Sonderfall der polizeilichen Ermittler findet sich in dem letzten Film der Reihe: DAS RÄTSEL DES SILBERNEN HALBMONDS (IT/BRD 1972). Anders als alle anderen Edgar Wallace-Filme, ist dieser vollständig in Italien situiert, weshalb auch die Ermittler der italienischen Polizei angehören. Doch auch hier finden sich altbekannte Muster – zumindest im Ansatz: Ein Ermittler-Duo bestehend aus einem kompetenten und einem eher inkompetenten Ermittler übernimmt die Aufklärung des Falls. Allerdings, und das ist hier das Besondere, ist die Polizei nicht erfolgreich. Schon zu Beginn des Films wird dies angedeutet, indem der Kommissar selbst sagt: „Wie heißt es so schön in den Zeitungen: Die Polizei tappt mal wieder völlig im Dunkeln, nur ab und zu haben wir wenigstens mal einen guten Riecher" (00:18:05).

Ihre Verhörmethode ist rabiat und von Lügen gekennzeichnet, wodurch sie zunächst ein falsches Geständnis erhalten. Doch selbst nachdem der kompetentere Kommissar diesen Fehler bemerkt und versucht, deduzierend den Fall zu lösen, stoßen sie kaum auf brauchbare Spuren. Schließlich erklären sie den Fall für aufgeklärt, als ein Verdächtiger Suizid begangen zu haben scheint. In diesem Fall ist es ein nichtberuflicher Ermittler, der die Zusammenhänge herstellen und somit den wahren Täter finden kann.

Nicht-polizeiliche Ermittlerfiguren

Somit sind auch nicht-polizeiliche Ermittlerfiguren in den Edgar Wallace-Filmen durchaus relevant. Das zeigt sich bereits im ersten Film der Reihe: DER FROSCH MIT DER MASKE (BRD/DK 1959). Hier wird die Mord- und Verbrechensserie von Richard Gordon, einem „steinreiche[n] Amerikaner" (00:11:48) aufgeklärt, der nur durch seine Verwandtschaft mit Sir Archibald mit Scotland Yard in Verbindung steht. Er entspricht in großen Teilen jenen Inspektor-Figuren, die ebenfalls von Joachim Fuchsberger verkörpert wurden: Er ist auf die Aufklärung des Verbrechens fokussiert, geht strategisch vor und setzt Gewalt nur dann ein, wenn sie notwendig ist – sonst ist er stets höflich (→ Wiederkehrende Besetzung von Schauspielern in der Edgar Wallace-Reihe). Er unterscheidet sich von den polizeilichen Ermittlern lediglich darin, dass ihm der Polizeiapparat nicht ebenso bereitwillig zur Verfügung steht, allerdings kann er das durch seine Verwandtschaft zu Sir Archibald sowie sein Vermögen, das ihm die Unterstützung durch seinen Butler erlaubt, ausgleichen.

Keine Verbindung zu polizeilichen Behörden oder dem Rechtsapparat haben der Künstler Mario Gerosa und seine Verlobte Giulia Torresi in DAS RÄTSEL DES SILBERNEN HALBMONDS. Giulia und Mario wollen die Morde schnell aufgeklärt sehen, da Giulia selbst zum Ziel des Mörders geworden ist. Enttäuscht von den ausbleibenden Erfolgen der polizeilichen Ermittlungen, stellt Mario fest: „Auf die Polizei würde ich mich nicht so unbedingt verlassen" (00:21:53). Also nehmen sie die Untersuchung selbst in die Hand. Dabei gehen sie gekonnt und strategisch vor. Nachdem Giulia ihre Verbindung zum Mörder über den Schlüsselanhänger herstellen kann, rekonstruiert sie mithilfe des Hotelregisters die Verbindung der Mordopfer – diese waren zur gleichen Zeit im Hotel untergebracht, zu der Giulia dem Täter begegnet war. Da Giulia unter Polizeischutz stehen muss, begibt sich Mario allein auf die Suche nach Antworten und erzielt schnell Erfolge – während die Polizei weiterhin im Dunkeln tappt. Selbst nachdem die Polizei schließlich überzeugt ist, den Fall gelöst zu haben, bleibt Mario skeptisch und hinterfragt diese Auflösung, dabei bringt er gleich mehrere berechtigte Einwände, die von den Kommissaren beiseitegeschoben werden. Er behält mit seinem Urteil recht und kann schließlich den entscheidenden Zusammenhang herstellen, den eigentlichen Täter ermitteln und Giulia noch gerade so vor diesem retten. Durch sein Vorgehen und sein Geschick kann er eindeutig dem für den Detektivfilm kennzeichnenden Typ des Detektivs und Einzelkämpfers zugeordnet werden: „Der Detektiv scheidet Wichtiges von Unwichtigem, ordnet verwirrte Chronologien, stellt Kausalitätsketten in der Abfolge von Geschehen her und folgt dem Prinzip der psychologischen Wahrscheinlichkeit." (Hickethier 2005: 31)

Sonderfall ‚weibliche Ermittlerfiguren'?

Eher einen Sonderfall stellen weibliche Ermittlerfiguren dar. Zwar ist in fast jedem Film mindestens eine Frau an den Ermittlungen in irgendeiner Form beteiligt, allerdings sind sie dabei nur selten – im Grunde nie – federführend in die Untersuchung eingebunden.

Die Sekretärin Miss Finley tritt gleich in sieben der Edgar Wallace-Filme auf. Allerdings beschränkt sich ihre Rolle zumeist darauf, den jeweiligen Scotland Yard-Chef mit Getränken und Telefonaten zu versorgen und als Objekt der Begierde aufzutreten. Einen weitaus größeren Anteil an den Ermittlungen hat sie jedoch in DER HUND VON BLACKWOOD CASTLE (BRD 1968), wo sie deduktiv tätig wird und Sir John bei Observierungen begleitet. Sie gerät zunächst wieder aus dem Bild, nachdem sich der private Ermittler (und wie sich später herausstellt Gauner) Connery einbringt. Doch schließlich ist sie diejenige, die wichtige Zusammenhänge herstellen und einen der Täter zur Rede stellen kann. Allerdings bleibt sie nicht in dieser Position, sondern sieht in den nächsten Fällen wieder nur ‚von der Seitenlinie' aus zu.

Susan McPherson in DER GORILLA VON SOHO ist eine gebildete und erfahrene Afrika-Expertin. Sie unterstützt mit ihren Kenntnissen die Ermittlungen. Zudem wird sie undercover eingeschleust, als Vertreterin der staatlichen Fürsorge, dafür bekommt sie sogar einen Ausweis und eine Marke: „Aha, dann bin ich wohl jetzt eine richtige Mitarbeiterin vom Yard!" (00:31:37) Darauf erwidert Sir Arthur: „Ja, der ganze Polizeiapparat steht Ihnen zur Verfügung!" (00:31:42) Damit ist sie die einzige weibliche Figur der Filmreihe, die womöglich am ehesten als polizeiliche Ermittlerin gewertet werden kann. Allerdings stellt sie letztlich kaum eigene Untersuchungen und Überlegungen an, sie ist vielmehr Instrument der eigentlichen Ermittler Inspektor Perkins und Sergeant Pepper. Und wird – da das in keinem Edgar Wallace-Film fehlen darf – zur Angebeteten des Ermittlers, in diesem Fall Sergeant Peppers.

Die Reporterin Peggy Ward aus IM BANNE DES UNHEIMLICHEN stellt zunächst einen weiteren Sonderfall als weibliche Hilfs- bzw. Ermittlerfigur dar. Sie stellt zwar tatsächlich eigene Ermittlungen an – und ist dabei Inspektor Higgins von Scotland Yard stets einen Schritt voraus. Ihre Motivation ist dabei allerdings nicht die Wiederherstellung der gesellschaftlichen Ordnung, sondern die Suche nach Sensationen für ihre Zeitungsartikel. Dennoch ist sie ebenso auf der Wahrheitssuche wie Inspektor Higgins. Sie ist gewitzt, intelligent und selbstbewusst und lässt sich nicht von Higgins beeinträchtigen. Doch das ändert sich. Ein Wendepunkt in ihrer Figurenhistorie ist der Angriff des ‚Skeletts' auf ihr Leben, den Higgins durch Zufall im letzten Moment verhindern kann. Sie wird unversehens von einer professionellen Konkurrenz zu Higgins' Anbeterin.

Giulia Toressi in DAS RÄTSEL DES SILBERNEN HALBMONDS beginnt ähnlich vielversprechend wie Peggy Ward mit ermittlerischem Geschick die Untersuchungen einer Mordserie. Nachdem ihr Verlobter dann jedoch die Ermittlerrolle übernimmt, wird sie schließlich ebenfalls in die Ecke der *damsel in distress* geschoben und von Mario in den Schatten gestellt.

So ergibt sich bezüglich der weiblichen Ermittlerfiguren ein deutliches Bild, das sich auf alle jungen, weiblichen Hauptfiguren übertragen lässt: „die Edgar-Wallace-Filme, in denen die junge, weibliche und zumeist auch aufgeweckte Hauptfigur zumeist doch nur als *damsel in distress* und *love interest* für den professionellen Ermittler von Scotland Yard dient" (Scheinpflug 2014: 213).

Fazit

Inspektor Hopkins Aussage: „Ein Inspektor ist […] auch nur ein Mann!“ (DER BUCKLIGE VON SOHO: 00:50:15) kann in doppelter Hinsicht für die Ermittlerfiguren der Edgar Wallace-Filmreihe geltend gemacht werden. Zum einen ist die Sphäre der Ermittlerfiguren männlich dominiert. Kleine Erschütterungen dieser patriarchalen Ordnung werden dabei durch Ermittlerinnen ausgelöst, jedoch im Verlauf der Filme zumeist wieder aufgehoben. Zum anderen in der Hinsicht, in der Sir John dieses Statement konnotiert: Die Sexualität der Inspektoren wird vielfach in den Fokus gerückt und ist vielleicht ihre einzige Schwäche.

Da mal polizeiliche und mal nicht-polizeiliche Ermittler im Zentrum stehen, können die Edgar Wallace-Filme zum Teil in das Subgenre des Polizeifilms und zum Teil in das des Detektivfilms eingeordnet werden. Zum Ende der Reihe entwickeln sich die Filme durch den italienischen Einfluss in die Richtung des Giallo, von dem sie schließlich abgelöst werden.

Filme

DER FROSCH MIT DER MASKE (FRØEN MED MASKEN, BRD/DK 1959, Harald Reinl).
DER BUCKLIGE VON SOHO (BRD 1966, Alfred Vohrer).
DER MÖNCH MIT DER PEITSCHE (BRD 1967, Alfred Vohrer).
DER HUND VON BLACKWOOD CASTLE (BRD 1968, Alfred Vohrer).
IM BANNE DES UNHEIMLICHEN (BRD 1968, Alfred Vohrer).
DER GORILLA VON SOHO (BRD 1968, Alfred Vohrer).
DAS RÄTSEL DES SILBERNEN HALBMONDS (IT/BRD 1972, Umberto Lenzi).

Forschungsliteratur

Brauer, Markus (2019): *Vor 60 Jahren – der erste Edgar-Wallace-Film feiert Premiere in Stuttgart*. www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.kino-in-stuttgart-vor-60-jahren-der-erste-edgar-wallace-film-feiert-premiere-in-stuttgart.f1f131f1-02b7-4cf8-9e4b-28f8c7334560.html.

Grob, Norbert (2009): „Zeit der Übereile. Deutsche Kriminalfilme zwischen 1948 und 1965“. In: Harro Segeberg (Hg.): *Mediale Mobilmachung III. Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie (1950-1962)* (= Mediengeschichte des Films 6). München, S. 223–240.

Hickethier, Knut (2005): „Einleitung“. In: Knut Hickethier (Hg.): *Filmgenres. Kriminalfilm*. Stuttgart, S. 11–41.

Hoffmann, Jella (2007): Krimirezeption. Genre-Inkongruenz und Genrewahrnehmung bei Auswahl, Erleben und Bewertung von Kriminalfilmen (= Angewandte Medienforschung 40). München.

Scheinpflug, Peter (2014): Formelkino. Medienwissenschaftliche Perspektiven auf die Genre-Theorie und den Giallo. Bielefeld.

Seeßlen, Georg (1999): „Trivial Pursuit. DER FROSCH MIT DER MASKE (1959)“. In: *FilmGeschichte* 13, S. 25–28.

Wiederkehrende Besetzung von Schauspielern in der Edgar Wallace-Reihe

Maren Plottke

Einleitung

Die Edgar Wallace-Reihe ist nicht nur die längste jemals in Deutschland produzierte Kinofilmreihe, sondern zeichnet sich auch durch ihren besonderen Umgang mit Fragen der Serialität aus. Die einzelnen Filme sind als Episoden gestaltet, was bedeutet, dass sie anders als Folgen keine fortlaufende Handlung abbilden, sondern in sich abgeschlossen sind und somit als Einzelkunstwerk funktionieren. Dennoch gibt es sich wiederholende Elemente, welche die Filme untereinander verbinden und – durchaus im Sinne einer Serialisierung – ein durchgängiges Rezeptionserlebnis konstituieren. Zu diesen Elementen gehört in der Wallace-Reihe unbedingt die Auswahl von Schauspielern, die wiederholt in den Filmen auftreten. Dem ist in der Forschung bereits unter einer anderen Leitfrage von Seeßlen (1999: 25 f.) und Blödorn (2007: 137 f.) Beachtung geschenkt worden. Für die Frage nach der Serialität der Filme ist die Wahl besonders bemerkenswert, weil selten mehrmals dieselbe Figur in die Drehbücher eingebunden wird. Stattdessen werden durch wiederholten Einsatz derselben Darsteller in bestimmten Rollentypen Erwartungen an neu auftretende Figuren generiert, die vom Film selbst nicht mehr formuliert werden müssen. Damit wird ein Raum eröffnet, in dem sich die Reihe selbst referentialisieren kann, indem sie diese Erwartungen immer wieder erfüllt oder auch mit ihnen bricht. Wie genau das funktioniert, soll im Folgenden am Beispiel von fünf Schauspielern gezeigt werden.

Aufmerksamen Lesern wird auffallen, dass in der vorgenommenen Auswahl der für die Serialität relevanten Schauspieler und ihren Figuren keine einzige Frau vertreten ist, obwohl es in der Reihe viele weibliche Rollen gibt. Das liegt zum einen daran, dass die weiblichen Rollen häufiger anders besetzt wurden als die männlichen; mit jeweils fünf dargestellten Figuren führen Karin Dor und Uschi Glas die Liste der mehrfachen Wallace-Besetzungen an. Zum anderen ähneln sich die Frauenfiguren in der Reihe untereinander so sehr, dass ihre Eigenschaften schwerlich auf die sie verkörpernden Schauspielerinnen zurückgeführt werden können. Einzelne Ausnahmen wie Lady Eleanora Moron als Antagonistin in DIE SELTSAME GRÄFIN (BRD 1962) oder auch Cora-Ann Milton als Komplizin und Ehefrau des Gesuchten in DER HEXER (BRD 1964) stechen zwar umso mehr hervor, werden aber von unterschiedlichen Schauspielerinnen gespielt (→ Frauenfiguren in den deutschen Edgar Wallace-Filmen).

Eddi Arent

Mit 23 Rollen bis 1966 ist Eddi Arent der Schauspieler, der in den meisten Filmen der Reihe mitwirkte. Im Debütfilm DER FROSCH MIT DER MASKE (BRD/DK 1959) tritt Eddi Arent als Butler James auf, der seinen Herrn Richard Gordon bei der Ermittlung gegen

die Verbrecherorganisation um den ‚Frosch' unterstützt. Wie Gordon beherrscht James die Kampfkunst, wird dabei aber stets von seinem Herrn dominiert und lobt ihn im Anschluss überschwänglich für seinen Erfolg. Auch kombinatorisch ist James Gordon unterlegen und zeigt stets Bewunderung und Überraschung über die Kombinationsgabe seines Arbeitgebers.

DIE TOTEN AUGEN VON LONDON (BRD 1961) zeigt Arent als Sunny Harvey. Wie schon James funktioniert Sunny als Sidekick für den Filmhelden Larry Holt, der von Joachim Fuchsberger verkörpert wird. Wieder ist Arents Figur der von Fuchsberger geistig unterlegen. Sunnys Name deutet dabei schon an, mit welcher Gemütsverfassung er diese Rangordnung aufnimmt: Durchweg positiv steht er Larry Holt zur Seite, kann allem eine gute Seite abgewinnen und sieht von Beginn an dem romantischen Happy-End zwischen Larry und Blindenpflegerin Nora entgegen. Obwohl Sunny und Nora häufiger zu zweit gezeigt werden als Larry und sie, wirkt Arents Figur nicht wie ein Rivale – aufgrund seiner Eigenschaft, fast durchgängig zu stricken (Abb. 2), nimmt ihn seine Umwelt nicht als besonders männlich wahr. Seinen großen Auftritt hat Sunny Harvey im finalen Kampf zwischen Scotland Yard und der gejagten Verbrecherorganisation, als er mit einem schwierigen Schuss seinen in Bedrängnis geratenen Kollegen Holt vor dem Tod rettet und das Stricken als Training für seine ruhigen Hände, die ihm schon mehrfach zum Titel des besten Schützen Englands verholfen haben, enttarnt.

In DIE SELTSAME GRÄFIN tritt Arent als Lord Selwyn Moron losgelöst von Joachim Fuchsberger auf. Lord Moron ist wie die vorher beschriebenen Figuren Arents eine komische, dieses Mal aufgrund seiner unaristokratischen Schauspielleidenschaft (Abb. 3) und der zunächst unbegründet wirkenden Abneigung seiner Mutter gegenüber. Aber wie schon Sunny entwickelt sich auch Lord Moron zum Filmende hin zu einem ernst zu nehmenden Akteur, da er tatsächlich ein Gefangener seiner Mutter ist, die ihn und andere Figuren im Film um ihr Erbe bringen möchte.

Diese Zusammenschau früher Werke aus der Wallace-Reihe zeigt, wie hier die typische ‚Arent-Figur' aussieht: Der überschwänglich positive Umgang mit seiner Umwelt wird genauso mit dem Schauspieler assoziiert wie seine komisch inszenierten Interessen, die sich häufig in den künstlerischen Bereich einordnen lassen, und ein auf Gegenseitigkeit beruhendes Desinteresse an romantischen oder erotischen Kontakten mit dem anderen Geschlecht.[1] Arent-Figuren sind somit ein wesentlicher Bestandteil des für die Reihe typischen Humors, wobei nicht außer Acht gelassen werden darf, dass bei aller in ihnen verankerten Komik es häufig die Arent-Figuren

[1] Dieser Umstand mag in anderen Kontexten eine weniger relevante Charaktereigenschaft sein, fällt aber in der Wallace-Reihe besonders aufgrund der vielen Frauenhelden, die gemeinsam mit Arents Figuren ermitteln, und den häufig auch romantisch oder erotisch motivierten Antagonisten auf.

sind, die – wenn auch nicht immer geplant – auf einen entscheidenden Hinweis stoßen oder einen der ihnen meist überlegenen Ermittler wie selbstverständlich aus einer brenzligen Situation retten.

Ein besonderes Seherlebnis bietet DER UNHEIMLICHE MÖNCH (BRD 1965), in dem eine Arent-Figur gezeigt wird, die sich zunächst einmal problemlos in das eben beschriebene Schema einzufügen scheint. Smith ist der Butler auf einem abgelegenen Schloss und dient der dort ansässigen Familie. Als der ‚unheimliche Mönch' beginnt, Smiths Arbeitgeber*innen zu bedrohen, beschützt dieser besonders die junge Gwendolin, die als Erbin des Familienvermögens von mehreren Seiten überwältigt zu werden droht. Am Filmende stellt sich dann aber heraus, dass der Butler, den Rezipienten der Reihe allein aufgrund der Tatsache, dass er von Eddi Arent gespielt wird, nie verdächtigt hätten, der als Mönch verkleidete Mörder ist, der über Gwendolin an das Erbe gelangen wollte.



Abb. 1–3: Kreativ: Eddi Arents Figuren bei der Beschäftigung mit außergewöhnlichen Freizeitaktivitäten (DAS GASTHAUS AN DER THEMSE: 00:36:50, DIE TOTEN AUGEN VON LONDON: 00:23:58 und DIE SELTSAME GRÄFIN: 00:32:37).

Heinz Drache

Heinz Drache ist nach Joachim Fuchsberger der Schauspieler, der am häufigsten die Rolle des Ermittelnden übernommen hat (→ Ermittlerfiguren in der Edgar Wallace-Filmreihe). In DER ZINKER (BRD 1963) spielt Drache den Scotland Yard-Inspektor Bill Elford, der einen Verbrecher sucht, welcher seine Taten von Helfer*innen begehen lässt und diese im Anschluss bei Scotland Yard verrät. Bei den Ermittlungen zeigt Elford einen scharfen Verstand und eine schnelle Kombinationsfähigkeit. Er stellt

geschickte Fragen und hat immer eine schlagfertige Antwort parat, wird allerdings auch schnell ungeduldig, wenn ihm sein Gegenüber nicht die gewünschten Antworten liefert oder in seinen Erzählungen ausschweift. Während seiner Arbeit kommt er mit mehreren jungen Frauen in Kontakt, verfällt aber der Schönheit von keiner und kann sich so weiter auf seine Aufgabe konzentrieren. Obwohl einige der Ermittler in der Reihe rauchen, sticht die wiederholte Darstellung von Bill Elford mit Zigarette bei der Rezeption heraus, was insbesondere durch die *Mise-en-cadre* betont und hervorgehoben wird und auch in anderen Werken der Reihe auffällt (Abb. 4–6).

DER HEXER zeigt Heinz Drache als den Australier James Wesby, der zeitgleich mit dem Antagonisten des Films nach London gereist ist. Als angeblicher Kriminaljournalist versucht Wesby, die Identität des ‚Hexers' aufzudecken, und gerät dabei selbst in den Verdacht des von Joachim Fuchsberger gespielten Ermittlers. Wie Draches Inspektorenfiguren ist Wesby scharfsinnig und zielstrebig in seiner Arbeit, und im Finale gelingt es ihm sogar, den Yard-Inspektor vor dem ‚Hexer' zu retten und dessen Identität zu enthüllen, denn in Wahrheit ist James Wesby ein australischer Polizeiinspektor, der den Kriminellen bis London verfolgt hat.

In DER HUND VON BLACKWOOD CASTLE (BRD 1967) übernimmt Heinz Drache die Rolle von Humphrey Connery, der in einem Gasthaus in der Nähe von Blackwood Castle untergekommen ist. Als nach und nach unerwartete Besucher Interesse an Blackwood Castle und dem kürzlich verstorbenen Kapitän Wilson bekunden und kurz darauf durch einen mysteriösen Hund getötet werden, wird Connery gehäuft als Beobachter der Geschehnisse gezeigt und schließlich von Scotland Yard als potenzieller Mörder verhaftet. Er gibt sich dem ermittelnden Sir John als Versicherungsangestellter zu erkennen, der auf der Suche nach vor mehreren Jahren gestohlenem Diamantenschmuck ist und vermutet, dass es sich bei dem Dieb um den Verstorbenen handelt. Daraufhin wird er von Sir John freigelassen, später stellt sich jedoch heraus, dass Connery mit Kapitän Wilson zusammenarbeitet, um die Mitwisser des Diebstahls zu töten und dafür die Hälfte des Schmuckwerts als Bezahlung zu erhalten. Diese Wendung geschieht für Kenner der Reihe besonders überraschend, weil Heinz Drache zur Filmveröffentlichung 1967 bereits so häufig die Rolle eines Ermittlers übernommen hatte, dass mit seiner Besetzung die Erwartung an eine für die Gerechtigkeit agierende Figur einherging. Verstärkt wird dieser Effekt vom Einsatz Sir Johns als Ermittler auf Seite des Yards, von dem die Zuschauer aufgrund seines trägen, wenig Erkenntnisse gewinnenden Auftreten in anderen Edgar Wallace-Filmen keine Auflösung erwarten. Auch er glaubt Humphrey Connery seine Handlungslegitimation als Versicherungsbeauftragter umgehend.

Die Beispiele zeigen, wie durch die Rollenbesetzung mit Heinz Drache die Erwartungen der Zuschauer als dramaturgisches Mittel der Reihe genutzt werden. Am häufigsten steht Drache als Inspektor auf der Seite der Gerechtigkeit, allerdings ist er – mit ähnlichen Charakterzügen – auch in einer gegenteiligen Rolle zu sehen oder wird, wie in DER HEXER, zu Unrecht verdächtigt.



*Abb. 4–6: Laster: Heinz Draches Figuren rauchend (*DER HEXER*: 00:30:30,* DER ZINKER *01:21:54 und* NEUES VOM HEXER*: 00:39:09).*

Joachim Fuchsberger

Seit dem ersten Film, DER FROSCH MIT DER MASKE, ist Joachim Fuchsberger als Schauspieler in der Reihe dabei. Im Debütfilm spielt er die Rolle des Richard Gordons, eines reichen Amerikaners, der Scotland Yard mal mehr, mal weniger kooperativ bei den Ermittlungen gegen den ‚Frosch' unterstützt. Gordon ist ein dynamischer junger Mann, ein hartnäckiger und in den Kampfkünsten bewanderter Ermittler, der aufmerksam Schlussfolgerungen zieht und im Dialog durch seine Schlagfertigkeit auffällt. Er ist dem Inspektor des Films in den Ermittlungen zumeist voraus und erarbeitet sich durch seinen Einsatz die Gunst der schönen, bedrohten Frau (Abb. 8).

Im weiteren Verlauf der Reihe spielt Joachim Fuchsberger meist einen Inspektor des Yards. 1961 tritt er als Larry Holt in DIE TOTEN AUGEN VON LONDON auf. Holt ist auf der Spur einer Verbrecherorganisation, die bei Nacht und Nebel in London reiche Bürger*innen für ihr Erbe ermordet. Dabei zeigen sich Eigenschaften, die schon bei Gordon mit dem Schauspieler Fuchsberger verbunden wurden: Larry Holt ist kampferprobt, behält auch im verbalen Schlagabtausch die Oberhand und gewinnt am Ende das Herz der gefährdeten, meist reich erbenden Frau (Abb. 9). Wie Richard Gordon strebt er nach Gerechtigkeit, ist für seine Ziele aber auch dazu bereit, den Bereich des gesetzlich Erlaubten zu verlassen.

Auch in DIE SELTSAME GRÄFIN spielt Joachim Fuchsberger einen Yard-Inspektor, dieses Mal mit dem Namen Mike Dorn. Dieser lässt sich problemlos in die Reihe von

Fuchsberger-Figuren einfügen: Mike Dorn ist intelligent, verfolgt seine Spuren auf unkonventionelle Art und Weise und erhält auch in diesem Film als ‚Lohn' für seine Mühen die junge Erbin. Die Aufzählung ließe sich noch beliebig fortführen, denn Fuchsbergers Figuren bleiben dem in den ersten Filmen konstituierten Rollentyp treu.[2]



Abb. 7–9: Frauenhelden: Joachim Fuchsbergers Figuren im Flirt mit ihren Schützlingen (DAS GASTHAUS AN DER THEMSE: 00:26:02, DER FROSCH MIT DER MASKE: 01:26:06 und DIE TOTEN AUGEN VON LONDON: 00:06:29).

Klaus Kinski

Seinen ersten Auftritt in der Reihe hat Kinski in DIE TOTEN AUGEN VON LONDON. Dort spielt er Edgar Strauss, den Sekretär des Anwalts Stephan Judd. Strauss, der zumeist mit Sonnenbrille maskiert auftritt, versucht Scotland Yard in ihren Ermittlungen gegen eine kriminelle Organisation zu behindern, indem er Larry Holt mit Gewalt bedroht und Spuren, die auf eine Beteiligung seines Arbeitgebers an den Verbrechen hindeuten, beseitigt. Letztlich wird er von der Verbrecherorganisation aber ermordet, da er zu viel von deren Aktivitäten weiß.

[2] Das sorgte zwar in den Augen der Produzenten so sehr mit für den Erfolg der Reihe, dass sie Fuchsberger an ihre Filmreihe banden und die Beteiligung an ähnlichen Produktionen vertraglich ausschlossen, führte aber nach Angaben des Schauspielers letztlich auch zu seinem Ausstieg, da ihn das immer gleiche Schema langweilte (vgl. Kramp u. Wehnert 2004: 228–231).

DIE SELTSAME GRÄFIN zeigt Klaus Kinski als Stuart Bresset, den Insassen eines Sanatoriums für Geisteskranke. Von seinem behandelnden Arzt in die wahnhafte Vorstellung getrieben, dass nur der Mord an Margaret Reedle seine geistige Gesundheit beweisen und ihm so die Freiheit schenken kann, droht Bresset der jungen Frau am Telefon gleich zu Filmbeginn mit dem Tode. Im Handlungsverlauf wiederholt er diese Drohung und unternimmt auch mehrere Versuche, seinen Worten Taten folgen zu lassen, jedoch schlagen alle seine Ansätze fehl und Bresset stirbt während einer Konfrontation zwischen seinem Arzt und Ermittler Mike Dorn.

In DAS GASTHAUS AN DER THEMSE (BRD 1962) verkörpert Kinski Gregor Gubanow. Dieser lebt als Dauergast in einem Etablissement an der Themse, in dem allerhand zwielichtige Dinge geschehen. Gubanow beobachtet die Geschehnisse mal mehr, mal weniger unauffällig und versucht schließlich, auf einem vom Verbrechen unterlaufenen Frachtschiff anzuheuern, angeblich um dem Scotland Yard zu entfliehen. Das Schiff wird aber vor seiner möglichen Flucht von der Polizei durchsucht und Gubanow vom ‚Hai', dem Kopf des Verbrechens in diesem Film, getötet. Nach seinem Tod deckt Inspektor Wade dessen geheime Identität auf: Entgegen der von der Inszenierung geweckten Erwartungen war Gregor Gubanow kein Gehilfe des ‚Hais' (oder sogar der ‚Hai' selbst), sondern ein Agent des Yards, der das Geschehen im Gasthaus im Auge behalten sollte. Das überrascht nicht nur Gubanows Umfeld innerhalb des Films, sondern auch die Rezipienten der Filmreihe, die es zu diesem Zeitpunkt schon gewöhnt waren, Kinski stets als Handlanger des Bösen mit Hang zum Wahnsinn zu erleben und die Position der von ihm gespielten Figuren im Einzelfilm nicht mehr zu hinterfragen. Diese Star-Persona – auch in Filmen außerhalb der Wallace-Reihe – hat Kinskis Spielart zur Ikone des Bizarr-Düsteren im deutschen Film der 1960er-Jahre gemacht (vgl. Grob 1993: 245–247).



Abb. 10–12: Ikonisch: Klaus Kinskis Starren (DAS GASTHAUS AN DER THEMSE: 00:55:39, DIE SELTSAME GRÄFIN: 01:22:33 und DIE TOTEN AUGEN VON LONDON: 00:38:27).

Siegfried Schürenberg

Zum festen Inventar der Wallace-Reihe gehört die Institution Scotland Yard – und mit ihr verbunden in vielen Filmen Siegfried Schürenberg als Sir John. Sir John, den die Zuschauer zum ersten Mal in DIE TÜR MIT DEN 7 SCHLÖSSERN (BRD 1962) erleben, ist der Chefinspektor des Yards und tritt als solcher meist in seinem Büro oder anderen Räumen des Polizeigebäudes auf. Als Kontrast zu den jungen, athletischen Ermittlern, über die er verfügt, ist Sir John ein in die Jahre gekommener, untersetzter Mann. Er ermittelt nicht selbst, sondern nimmt als Antreiber und Beobachter an den Ermittlungen seiner Untergebenen teil. Dabei erweist er sich als zusätzlicher Ballast für seine Ermittler, die sich vor ihm für ihre Methoden und mangelnden Erfolg rechtfertigen müssen, ohne dass Sir John selbst jemals produktive Vorschläge machen oder eine wichtige Spur erkennen würde. Das hält ihn allerdings nicht davon ab, die final präsentierte Lösung mit größter Selbstverständlichkeit anzunehmen und als eigene oder nicht besonders zu würdigende Leistung zu betrachten.

Die einzige Ausnahme hiervon bildet DER HUND VON BLACKWOOD CASTLE. In diesem Film fehlt eine junge Ermittlerfigur und Sir John muss den Fall selbst übernehmen. Begleitet wird er von seiner ebenfalls in mehreren Filmen auftretenden Sekretärin. Zwischen ihnen gibt es häufiger zweideutige Dialoge und von Sir John ausgehende intime Berührungen, daraus entwickelt sich aber keine tatsächliche Nähe. Am Ende wird der Fall zwar gelöst, jedoch spielen dabei der Zufall und die Aussagen einer Zeugin eine weitaus größere Rolle als Sir Johns Ermittlungsarbeit.

Über seinen Adelsstand erfährt man nichts Näheres, aber seine offensichtliche Inkompetenz als Inspektor und der häufige Besuch hochrangig aussehender Personen in seinem Büro (Abb. 13) legen die Vermutung nah, dass er seinen Posten mehr aufgrund seines Titels als seiner Fähigkeiten erhalten hat.

DER ZINKER zeigt den Schauspieler in einer anderen Rolle innerhalb der Reihe. Dort spielt er den Chef der Zeitung *The Guardian*. Auch in DAS INDISCHE TUCH (BRD 1963) bekommt Siegfried Schürenberg eine abweichende Rolle, hier spielt er einen von mehreren potenziell Begünstigten in einem Erbstreit. Mit Sir John teilen diese beiden Ausnahmerollen sich nicht nur den Adelsstand, sondern auch einen Großteil seiner sonstigen Charaktereigenschaften.



Abb. 13–15: Selten allein: Sir John in seinem Büro bei Scotland Yard (DAS GASTHAUS AN DER THEMSE: 00:20:38, NEUES VOM HEXER: 00:10:36 und DER HEXER: 00:07:55).

Fazit

Der wiederkehrende Einsatz von Schauspielern in unterschiedlichen Figuren, aber ähnlichen Rollentypen ist ein wichtiger Bestandteil der Wallace-Reihe, weil er ihr ein Alleinstellungsmerkmal verleiht, das sie von ähnlich konzipierten Reihen abhebt. Mit der Durchdringung von Rollenfiguren und Starpersonae der jeweiligen Schauspieler erhält die Reihe damit zugleich den Reiz des Seriellen – im Wandel von Rollenerwartung und tatsächlicher Rolle. Dabei ist Eddi Arent mit seiner großen Rollenanzahl und dem kuriosen Slapstick-Humor, den die von ihm gespielten Figuren in die Reihe bringen, ein unerlässlicher Bestandteil der Edgar Wallace-Filme. In den über

zwanzig Filmen, in denen er mitspielt, sind seine Figuren ganz unterschiedlich angelegt, zeigen aber einen ähnlichen Charakter – und nur selten spielt Arent dabei überraschend den Verbrecher.

Heinz Drache dagegen tritt primär als Verkörperung von Ermittlerfiguren auf, die sich durch Gradlinigkeit und eine auffallende Kombinationsgabe auszeichnen. Allerdings wechseln seine Figuren häufiger die Seite als die seiner Kollegen, wodurch sich der beabsichtigte Überraschungseffekt einer wechselnden Rollenbesetzung im Filmgeschehen leicht abgeschwächt hat. Ebenfalls meist als Ermittler ist Joachim Fuchsberger zu sehen, allerdings wird bei ihm der Rollentyp konstanter durchgehalten als bei Drache. So ist er stets als athletischer Frauenheld zu sehen, der mit Leidenschaft seine Arbeit verrichtet und in Dialogen durch seinen Witz dominiert. Er spielt nie eine Figur, die auf der Seite des Verbrechens steht, auch wenn seine Ermittlerfiguren sich in ihren Methoden häufiger am Rande der Legalität bewegen als die von Heinz Drache.

Klaus Kinski verkörpert Verbrecher, die nicht an der Spitze ihrer kriminellen Organisation stehen, aber durch Skrupellosigkeit und eine Tendenz zur Geisteskrankheit in Erinnerung bleiben. Diese Figuren werden in vielen Filmen im Handlungsverlauf zum Opfer ihrer Vorgesetzten oder der Konfrontation zwischen Scotland Yard und dem Verbrechen. DAS GASTHAUS AN DER THEMSE zeigt eindrucksvoll, wie stark der Generalverdacht gegen die von Klaus Kinski verkörperten Figuren innerhalb der Reihe funktioniert, indem bis zu seinem Tode die Figuren im Film ebenso wie die Rezipienten von seiner Schuld überzeugt sind, ohne dass er bei etwas Illegalem gezeigt wird.

Siegfried Schürenberg zuletzt ist ein Sonderfall unter den gewählten Beispielen, da er eine Figur verkörpert, die nicht nur in vielen Filmen einen Auftritt hat, sondern auch konsistent die Erwartung der Zuschauenden an den Charakter seiner Figur erfüllt – selbst dann, wenn er eine andere Figur als Sir John darstellt.

Filme

DAS GASTHAUS AN DER THEMSE (BRD 1962, Alfred Vohrer).
DAS INDISCHE TUCH (BRD 1963, Alfred Vohrer).
DER FROSCH MIT DER MASKE (FRØEN MED MASKEN, BRD/ DK 1959, Harald Reinl).
DER HEXER (BRD 1964, Alfred Vohrer).
DER HUND VON BLACKWOOD CASTLE (BRD 1967, Alfred Vohrer).
DER UNHEIMLICHE MÖNCH (BRD 1965, Harald Reinl).
DER ZINKER (BRD 1963, Alfred Vohrer).
DIE TOTEN AUGEN VON LONDON (BRD 1961, Alfred Vohrer).
DIE TÜR MIT DEN 7 SCHLÖSSERN (BRD 1962, Alfred Vohrer).
DIE SELTSAME GRÄFIN (BRD 1962, Josef von Báky).
NEUES VOM HEXER (BRD 1965, Alfred Vohrer).

Forschungsliteratur

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 (1993): „Das Geheimnis der toten Augen. 13 Aspekte zum Kriminalfilm der sechziger Jahre“. In: Wolfgang Jacobson, Anton Kaes u. Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart, S. 211–248.

Kramp, Joachim (1998): *Hallo – Hier spricht Edgar Wallace. Die Geschichte der deutschen Kriminalfilmserie von 1959–1972*. Berlin.

Kramp, Joachim u. Jürgen Wehnert (2004): *Das Edgar Wallace Lexikon. Leben – Werk – Filme*. Berlin.

Seeßlen, Georg (1999): „Trivial Pursuit. DER FROSCH MIT DER MASKE (1959)“. In: *FilmGeschichte* 13, S. 25–28.

How to British: Die Inszenierung des Britischen in den deutschen Edgar Wallace-Filmen

Charlotte Stein

Einleitung

„In England darf man alles, nur halt keine Menschen umbringen" – So heißt es in DER GRÜNE BOGENSCHÜTZE ([BRD 1961] 00:08:55), einem der ersten Filme der deutschen Edgar Wallace-Reihe, die 1959 mit DER FROSCH MIT DER MASKE (BRD/DK 1959) begann. Um das deutsche Kinopublikum zu begeistern und zu fesseln, wird eine „typische Wallace-Atmosphäre" (Klee u. Trede 2009) kreiert, die einsame Landsitze, wabernden Nebel und schreiende Käuzchen beinhalte (vgl. ebd.), zum Großteil in Deutschland gedreht, in Hamburg statt in London und mit Rheinschlössern statt englischen Landschlösschen. Lediglich ein paar topische Bilder stammen von Originalschauplätzen der britischen Hauptstadt. Und der Rest des Settings? Hierfür finden Klee und Trede eine einfache Antwort: „Crime, Cuties, Curiosities" (ebd.). Doch was ist alles möglich im filmisch präsentierten England und wie ist ‚Britischsein' in den deutschen Edgar Wallace-Filmen konzipiert? Wie exotisiert und verklärt wirkt das Wallace'sche England aus deutscher Sicht?

Nachkriegsengland – Ein kurzer Überblick

Nach dem Zweiten Weltkrieg sah sich Großbritannien zu einem kleinen, europäischen Land dezimiert, das zwar immer noch in der Weltpolitik mitreden konnte, aber kein Imperium mehr war (vgl. Barber 2020: 136). Der Krieg hatte England in den Bankrott geführt und viele Kolonien in Übersee konnten nicht aufrechterhalten werden (vgl. ebd.). Abgelöst wurde der Großmacht-Status Großbritanniens durch die Vereinigten Staaten und die Sowjetunion. Dennoch gab es ein wirtschaftliches Hoch in den 1950er- und 1960er-Jahren, an dem ein Großteil der Bevölkerung zunächst partizipieren konnte (so lag die Arbeitslosenrate zwischen 1950 und 1970 nur bei 1,6%, im Vergleich zu 20% Ende der 1930er-Jahre) (vgl. ebd.: 137).

Zudem ist zu beachten, dass zur Drehzeit der deutschen Wallace-Filme die Unterteilung der Bevölkerung in *Social classes* noch sehr wichtig war (vgl. Ebke 2019: 170). Die Modernisierung wurde auf nationaler Ebene gedacht, hatte aber auf sozialer Ebene zur Folge, dass sich sozioökonomische Klassen herausbildeten (vgl. ebd.: 171). Grob unterschieden wurde zwischen „upper and middle classes", „skilled workmen" und „unskilled labourers" (ebd.). Diese Klasseneinteilung lässt sich ebenfalls in den deutschen Wallace-Filmen wiederfinden.

Auch die Beziehung zwischen England und Amerika wird in den deutschen Wallace-Filmen aufgegriffen, hierbei werden beide immer wieder miteinander verglichen, um England und seine Bevölkerung als besonders kultiviert und weltlich her-

vorzuheben und Amerika gleichzeitig herabzusetzen. Allgemein lässt sich feststellen, dass sich beide Nationen in den 1950er- und 1960er-Jahren insbesondere kulturell (musikalisch und literarisch) beeinflusst haben (vgl. McKercher 2017: 5). Auf politischer Ebene habe sich die Zusammenarbeit ebenfalls bewährt, um internationale Stabilität zu gewährleisten (vgl. ebd: 7).

Die britische Klassengesellschaft in den Edgar Wallace-Filmen

Grob bezeichnet die dargestellte Gesellschaft als „märchenhaft verklärte Adels- und Bürgerwelt" (Grob 2004: 214). Oftmals haben wir es mit dem konservativen britischen Landadel zu tun, der sich in zum Teil verstaubten Gruselschlössern oder auf anderen Landsitzen außerhalb Londons aufhält. Fast schon übertrieben wirken die dicken Spinnenweben, Marmorbüsten und herumliegende Totenschädel sowie altmodische Kerzenleuchter in DER HUND VON BLACKWOOD CASTLE (BRD 1968), angelehnt an Sir Arthur Conan Doyles *The Hound of the Baskervilles*. Was ebenfalls nicht fehlen durfte: Nebel, gruselige Tierlaute in der Nacht und trübes Wetter. Pasche führt an, dass Hamburg mit seinem Regenwetter, seinen Themse-ähnlichen Gewässern und Docks als Drehort gar britischer als England selbst sein mochte (vgl. Pasche 2014: 214).

Die Konservativität und fast schon snobistische Haltung der dargestellten Briten (insbesondere der *Upper class*) wird durch verbale Abgrenzung zu den Amerikanern hervorgehoben. So heißt es beispielsweise in DAS INDISCHE TUCH (BRD 1963): „Mr. Tilling, Sie haben hier überhaupt nichts zu fragen. Sie sind nur ein angeheirateter Verwandter und obendrein Amerikaner" (00:06:39). In DAS RÄTSEL DER ROTEN ORCHIDEE (BRD 1962) wird die klare Herabsetzung Amerikas gegenüber England noch einmal deutlicher. Im Dialog zwischen dem Butler und Lord Arlington heißt es: „In Amerika mag so etwas möglich sein. Das ist ein wildes Land. Aber bei uns in London …" (DAS RÄTSEL DER ROTEN ORCHIDEE: 00:07:25). Auch in DER GRÜNE BOGENSCHÜTZE kommen die Amerikaner nicht gut weg. Der Bösewicht ist hier nicht der namensgebende Bogenschütze, der die Morde verübt, sondern Abel Bellamy, ein amerikanischer Millionär, dem das Garre Castle in England gehört. Dieser wird als grausam und machtversessen dargestellt. Seine Nichte Valerie, selbst Amerikanerin, verklärt das aus ihrer Sicht ‚romantische' England: „Frauen sind meist ein bisschen romantisch, selbst, wenn sie in Amerika aufgewachsen sind" (DER GRÜNE BOGENSCHÜTZE: 00:51:26).

In DIE SELTSAME GRÄFIN (BRD 1961) führt Eddi Arent als Sohn der Gräfin zwei junge Damen durch das Herrenhaus, erklärt ihnen voller Stolz die Ahnengalerie und verweist auf seine edle Herkunft (vgl. 00:33:00–00:35:30). In Abendgarderobe gekleidet steht er repräsentativ für die in den Filmen dargestellte *Upper class*, die stolz auf ihren Status und ihre Herkunft ist. Er möchte im Anschluss direkt zur Waffensammlung übergehen, die wie in einem Museum neben der Ahnengalerie hängt, aber v. a. Margaret hat das Interesse verloren. Sie selbst gehört der *Middle class* an und kann sich für den Prunk nicht sonderlich begeistern. Ihre Freundin Lizzie gesteht selbst, dass sie immer dachte, eine Anstellung, wie sie ihre Freundin Margaret auf einem

Schloss bei der Gräfin hat, gebe es nur in Romanen (vgl. 00:36:40). Der Sohn der Gräfin möchte außerdem unbedingt zum Theater, doch die Gräfin betrachtet das Schauspielerdasein nicht als anständigen Beruf (vgl. 00:19:00), wodurch sie die Menschen außerhalb ihrer eigenen sozialen Klasse herabsetzt.

Scotland Yard zeichnet sich durch eine geringe Emotionalität aus. Generell schwebt eine ‚britische Kühle' über allem, gerade angesichts grausiger Morde. Insbesondere Sir John beweist, dass das Klassendenken auch bei Scotland Yard vorhanden ist. Sein Adelstitel ‚Sir' weist auf eine edle Herkunft hin, zudem ist er mit Lord Henry und Lady Agathy Beverton aus DER HUND VON BLACKWOOD CASTLE bekannt und drückt sein Bedauern ob deren Abstieg zu einfachen Wirtsleuten aus.

> Sir John (schaut sich skeptisch um): „Ich habe ja gar nicht gewusst, dass ihr ein Gasthaus…".
> Lady Beverton: „Der englische Adel, Archie, hat immer seine Feinde gehabt: die Franzosen, die Spanier, die Schwarzen Blattern und jetzt die Steuern."
> Sir John: „Vergiss die Beatles nicht." (00:35:30–00:35:42)

An dieser Stelle zeigt sich auch ein Generationenkonflikt: der alteingesessene, konservative Adel, der sich gegen die Jugendkultur abgrenzt. Solche Einstreuungen von Popkultur sind zwar zu finden, bleiben jedoch selten – das Einblenden eines Beatles-Posters in DER GORILLA VON SOHO (BRD 1968; 00:44:20) bildet in dieser Hinsicht fast den Höhepunkt. Das Augenmerk der Filme liegt deutlich auf der konservativen *Upper class*, deren Schlösser meist als Schauplatz für das Geschehen dienen.

Exzentrik

Insbesondere die britische *Upper class* wird darüber hinaus in den Filmen als exzentrisch präsentiert. Ein Beispiel ist die Gräfin Eleonora Moron in DIE SELTSAME GRÄFIN. Sie kleidet sich jeden Tag mondän und glamourös, fast schon, als würde sie in einer Bühnenproduktion mitwirken, mit aufwendigem Make-up und sehr auffallendem Schmuck. Sogar nachts sind ihre Haare toupiert und frisiert, der Schmuck ist an- und die Stola umgelegt. Außerdem birgt einer ihrer Ringe ein besonderes Geheimnis – eine Giftnadel, mit der die Gräfin Suizid begeht, bevor sie zur Rechenschaft gezogen werden kann.




Abb. 1 u. 2: Gräfin Leonora Moron (01:02:55) und ihre im Ring versteckte Giftnadel (01:22:42).

Eine weitere Verschrobenheit der Gräfin Eleonora besteht darin, dass sie ihre Zimmerdame ‚Mary' nennt, obwohl sie Felicitas heißt. Als Begründung wird genannt: „Tick von der Gräfin" (00:20:30).

Weitere exzentrische Figuren lassen sich beispielhaft in DER HUND VON BLACKWOOD CASTLE finden. Zum einen ist Jane Wilson, die junge Erbin von Blackwood Castle, zu nennen. Bei ihrer Ankunft kleidet sie sich in Männermode aus einem vergangenen Jahrhundert, wohingegen ihr kleiner Hund mit rosa Schleife im Fell wie ein typisches Modehündchen aussieht. Auch die Butler-Figuren halten einiges an Exzentrik bereit. Im HUND VON BLACKWOOD CASTLE ist dies Grimsby, ebenfalls in sehr altmodischer Kleidung (Bundhose und Frack) und mit Augenklappe gekleidet. Er hat die Marotte, wie eine der Marmorstatuen zu posieren, wann immer er sich in ihrer Nähe befindet. Das scheint jedoch keiner anderen Figur besonders aufzufallen.




Abb. 3: Grimsby und die Statue (00:11:00) und Abb. 4: Jane und ihr Hund (00:09:31).

Ebenfalls zu beachten ist die Vorliebe der reichen *Upper class*-Bösewichte für exotische Tiere – sie scheinen wie Relikte aus der Zeit, als England noch ein Imperium mit vielen Kolonien war. Im Keller des Captains von Blackwood Castle befinden sich neben einem ausgestopften Eisbären Mambas, Pythons und andere Schlangen. In DER MÖNCH MIT DER PEITSCHE (BRD 1967) befindet sich in den Kellergewölben ein großzügiges Areal für Alligatoren sowie exotisch anmutende Fische und Rochen.

Tea Time

Ein weiteres Klischee, das bedient wird, ist die britische *Tea Time*. Tatsächlich gibt es kaum einen deutschen Edgar Wallace-Film, in dem nicht Tee getrunken wird – einmal ‚mit Schuss', ein andermal ohne. Gerade bei Scotland Yard scheint dieses Heißgetränk sehr beliebt zu sein, Sir John wird von seiner Sekretärin Miss Finley regelmäßig mit Tee versorgt. Auf die Spitze getrieben wird das Teetrinken in DER GRÜNE BOGENSCHÜTZE. Hier wird sogar während eines Gefechts der Tee gereicht. Mr. Lamotte nimmt sich sogar Zeit, den Tee ausgiebig zu begutachten, nur um dann festzustellen: „Ohne Sahne?" (01:21:02). Prompt wird der Tee zurückgereicht und sich wieder dem Geschehen gewidmet. Nicht einmal Todesgefahr könnte, so suggeriert es der Film, die Briten davon abhalten, ihren Tee zu genießen. Als die Schlacht vorbei ist, wird

auch sogleich Tee mit Rum angeboten. Und wenn es nicht gerade Tee ist, ist es Whiskey. Dieser wird entweder im privaten Raum genossen oder in diversen Pubs, Bars und Gasthäusern. Letztere ziehen nicht unbedingt die *Upper class* an, sondern vielmehr die *Working classes*.




Abb. 5: Tee während des Gefechts (DER GRÜNE BOGENSCHÜTZE: 01:21:02) und Abb. 6: Tee für Sir John (DER HUND VON BLACKWOOD CASTLE: 00:29:08).

Edgar Wallace im Vergleich mit deutschen Heimatfilmen

In den 1960er-Jahren lässt sich eine filmische Flucht der Deutschen in die Exotik und den Schauer fremder Länder erkennen, die als Gegenbewegung zur Auseinandersetzung mit den Schrecken der eigenen nationalsozialistischen Vergangenheit gedeutet werden kann. Die Verlegung der Handlung aus den 1920er-Jahren der Romanvorlagen in die zeitgenössische Gegenwart der 1960er-Jahre ermöglichte es zudem, damals aktuelle Strömungen aufzugreifen und einzubinden. So blieb man trotz exotischer und fremder Reize eng am Alltag des Publikums. Die Identifizierung der Deutschen mit ihrer Heimat war belastet und blieb problematisch. Sich für die Dauer eines Films kontrollierbarem Schrecken im Kino auszusetzen, der am Ende bewältigt wurde, wurde zu einer eskapistischen Entlastung im angespannten Alltag.

Naumann erklärt die Wallace-Filme in diesem Zusammenhang daher auch als „Eindeutschung britischer Verhältnisse“ (Naumann 2020: 440). Auslandsreisen waren damals für viele nicht möglich, weshalb die Darstellung fremder Länder im Kino so viel Anklang fand. Naumann merkt an, dass diese Reisen jedoch „noch stark vom Geist des Heimatfilms durchsetzt sind“ (ebd.). Es sei nicht das historische London, dass sich dem Kinopublikum präsentiere, sondern ein von den Deutschen erträumtes London. Er resümiert:

> Mord, Verbrechen und Grusel bleiben dem Wohligen und Atmosphärischen verhaftet und bestätigen durch das souveräne Auftreten des jeweiligen Kommissars selbst im nebeligen England eine Welt, in der man sich letzten Endes doch sicher fühlen kann – eine Bestätigung, die nach den grauenhaften Kriegs- und entbehrungsreichen Nachkriegsjahren nach wie vor ein Wunsch des zahlenden Kinopublikums ist. (Ebd.)

Seeßlen argumentiert, dass es dennoch leichte Abweichungen der Wallace-Filme zu den deutschen Heimatfilmen gab (vgl. Seeßlen 1986). Er beschreibt die Wallace-Helden als moderner, weltoffener und urbaner und dennoch bieder genug für das deutsche Publikum, mit Raum für mögliche Abgründe. Die Möglichkeit zur Täterschaft war hier immer gegeben (vgl. ebd.).

Fazit: How to British – the German Way

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die deutschen Edgar Wallace-Filme England und London in eine utopische ‚Märchenwelt' verwandeln, die sich fernab von den historischen Schauplätzen bewegt. Es wird ein verzerrtes und überzogenes Bild der Briten erstellt, das sich letztlich nicht ganz von den Idealen der deutschen Heimatfilme abgrenzen lässt und größtenteils auf Klischees basiert. Die Reihe wird zur Flucht und Reise in ein ‚exotisches', fremdes Land. Dennoch macht genau das wohl den Reiz der Reihe aus, die Flucht nach *Good old England*, wo noch täglich zur *Tea Time* gerufen wird, sich die *Upper class* in eleganten Roben in ihren großzügigen Landsitzen niederlässt und der undurchdringbare Nebel alle möglichen Gräueltaten verschleiert – und all das fernab von deutschen Haustüren und der jüngeren Vergangenheit.

Filme

DER GRÜNE BOGENSCHÜTZE (BRD 1961, Jürgen Roland).
DIE SELTSAME GRÄFIN (BRD 1961, Josef von Báky).
DAS GASTHAUS AN DER THEMSE (BRD 1962, Alfred Vohrer).
Das Rätsel der roten Orchidee (BRD 1962, Helmut Ashley).
DAS INDISCHE TUCH (BRD 1963, Alfred Vohrer).
Der Hund von Blackwood Castle (BRD 1967, Alfred Vohrer).
DER MÖNCH MIT DER PEITSCHE (BRD 1967, Alfred Vohrer).

Forschungsliteratur

Barber, Stephen (2020): „Britain in the World". In: Mark Garnett u. Helena Pillmor: *The Routledge Handbook of British Politics and Society*. London, S. 135–146.

Ebke, Almut (2019): *Britishness. Die Debatte über nationale Identität in Großbritannien, 1967 bis 2008* (= Ordnungssysteme. Studien zur Ideengeschichte der Neuzeit 55). Berlin u. Boston.

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.

Klee, Ralf u. Broder-Jürgen Trede (2009): *Im Bann des Killer-Froschs*. https://www.spiegel.de/geschichte/kinogeschichte-a-948483.html (08.03.2021).

McKercher, B. J. C.: *Britain, America, and the Special Relationship since 1941*. London.

Naumann, Kai (2020): „Genres im deutschen Nachkriegskino (1945-1970)“. In: Marcus Stiglegger (Hg.): *Handbuch Filmgenre. Geschichte – Ästhetik – Theorie*. Wiesbaden, S. 433–448.

Pasche, Joachim (2014): „Gruselfilme am Fließband. Wie die ersten Edgar-Wallace-Filme in Hamburg und Umgebung entstanden“. In: *Hamburger Flimmern 21*, Hamburg, S. 14–20.

Seeßlen, Georg [1986]: „Edgar Wallace – Made in Germany". In: *filmzentrale*. filmzentrale.de/rezis/edgarwallacegs.htm (06.03.2021).

Thiele, Jens (1992): „Deutsche Trivialität. DIE SELTSAME GRÄFIN (1961)“. In: Werner Faulstich u. Helmut Korte (Hg.): *Tradition und Neuorientierung. 1961–1967* (= Fischer Filmgeschichte 4). Frankfurt a. M., S. 40–54.

Die komischen Figuren der Edgar Wallace-Filme am Beispiel von DER ZINKER – Wer lacht über wen und warum?

Johanna Boch

Überblick

Jeder, der schon einmal etwas von den Edgar Wallace-Filmen oder von Edgar Wallace als Autor gehört hat, weiß, dass es sich dabei im weiteren Sinne um Kriminalgeschichten handelt. Man denkt an: Wahnsinnige in nebligen Wäldern und Mooren, die unschuldige junge Frauen verfolgen und ermorden, dunkle Männer hinter Masken, die Verbrecherorganisationen leiten und ganz London in Angst und Schrecken versetzen. Doch trotz dieser gruseligen und nicht selten auch grausamen Inhalte könnte wohl niemand diese Filme vollständig als ernste oder bedrohliche Seherfahrung bezeichnen. Dies wird vor allem von einem Aspekt verhindert: der Komik. Diese stellt einen nicht wegzulassenden Teil der Wallace-Filmreihe dar, was sich allein dadurch zeigt, dass sich kaum ein Artikel über diese Reihe findet, der die Komik nicht bespricht (vgl. u. a. Klee u. Trede 2009, Thiele 1992: 43 u. Seeßlen 1981: 210). Doch insgesamt kann man sagen, dass ein großer Teil der Komik an bestimmte Figuren gekoppelt ist, allen voran natürlich an die Figuren des Schauspielers Eddi Arent, der immerhin in 23 Wallace-Filmen mit wenigen Ausnahmen eine solche komische Rolle spielte (vgl. Klee u. Trede 2009). Doch er ist nicht der einzige Schauspieler, dem im Kontext der Reihe eine solche Rolle zugedacht ist. Auch Siegfried Schürenberg, der immer wiederkehrende Polizeichef Sir John, ist, auf eine ganz andere Weise als Arent, ein Objekt der Komik (vgl. Klee u. Trede 2009) – und selbst die Ermittlerfiguren, meist verkörpert von Fuchsberger oder Drache, sind sich für den ein oder anderen Witz nicht zu schade. Doch trotz der allgemeinen Komik fällt beim Sichten der Filme auf, dass keine dieser Figuren vergleichbar funktioniert. Es gibt vielmehr eine Fülle von verschiedenen Formen personengebundener Komik in den Wallace-Filmen. Im Folgenden sollen diese verschiedenen Figuren des Komischen aufgeschlüsselt werden. Dies soll primär am Beispiel des Filmes DER ZINKER (BRD 1963) geschehen, allerdings mit Rückgriff auf einige andere Filme.

Komik im Film

Komik ist seit Beginn der Filmgeschichte Teil des Mediums. Soweit man es heute weiß, war der erste Spielfilm eine Komödie[1] (vgl. Siegrist 2017: 351), und auch wenn man an Stummfilme denkt, kommen einem als erstes Comedy-Größen wie Charlie

[1] Es handelt sich dabei um den 1895 aufgenommenen Film ARROSEUR ARROSÉ (DER BEGOSSENE GÄRTNER) von L. Lumiére. Dargestellt ist ein Gärtner, dem ein Lausbube einen Streich spielt, indem er den Schlauch, mit dem der Gärtner die Blumen wässert, solange zuhält, bis der Gärtner in den Schlauch guckt. Der durchnässte Gärtner verfolgt im Anschluss den fliehenden Jungen und versohlt ihm den Hintern (vgl. Siegrist 2017: 351).

Chaplin und Buster Keaton in den Sinn (vgl. ebd.: 357 ff.). Wie Komik entsteht, ist eine lang diskutierte Forschungsfrage. Ein gängiges Erklärungsmuster bietet zunächst die Überlegenheitstheorie. Diese geht davon aus, dass Komik primär vom Receiver ausgeht, also von der die Komik wahrnehmenden Person. Komik entsteht nach dieser Theorie durch das Gefühl, dem Komikauslösenden, dem Stimulus, überlegen zu sein. Daneben gibt es die Inkongruenztheorie. Diese geht vom Stimulus selbst aus. Komik entsteht nach dieser Theorie durch das in Beziehung-Setzen von zwei nicht zusammenpassenden Aspekten. Ein Beispiel dafür wäre ein Elefant, der meisterlich Kartenhäuser bauen kann. Eine weitere gängige Theorie ist die Entlastungstheorie, welche primär von Siegmund Freud beeinflusst ist. Sie besagt, dass Komik durch das Entlastungsgefühl des Receivers entsteht, der eine Entlastung dadurch erfährt, dass soziale Normen und Werte nicht eingehalten werden, die den Menschen sonst immer einschränken (vgl. Kindt 2017: 3 ff.). Heute wird zudem betont, dass Komik nicht nur vom Receiver oder dem Stimulus ausgeht, sondern auch vom Kontext abhängt. Man geht dabei von einem ‚whole-process'-Ansatz aus, der alle Aspekte mit einbezieht. Allerdings wird die Seite des Receivers als insgesamt wichtiger angesehen – also die Frage, warum etwas als lustig empfunden wird (vgl. ebd.: 4 f.). Für folgende Ausführungen sollen diese zugegebenermaßen sehr grob skizzierten Ansätze ausreichen.

Der Zinker

In DER ZINKER begegnet uns eine ganze Fülle von komischen Figuren. Der Film handelt, wie der Name verlauten lässt, vom ‚Zinker', einem Verbrecher, der in der Unterwelt dafür bekannt ist, seine früheren Komplizen zu verraten, zu ‚zinken', wenn sie nicht nach seinem Willen handeln. Direkt zu Beginn des Films tötet der ‚Zinker' allerdings zum ersten Mal einen seiner früheren Komplizen namens Larry Greame (Michael Chevalier), der seine Identität herausgefunden hatte. Inspektor Elford (Heinz Drache), der auf den ‚Zinker' angesetzt ist, nimmt diesen Mord als ersten Fehler des ‚Zinkers' wahr und beginnt nun, diesem auf die Spur zu kommen. Das als Mordwaffe verwendete Gift der schwarzen Mamba führt ihn zur Tierhandlung „Mulford" und zu ihrem Geschäftsführer Frank Sutton (Günter Pfitzmann), dessen schwarze Mamba erst vor Kurzem entwendet wurde, und von dort auch zu der reichen Mrs. Mulford (Agnes Windeck), deren Nichte Beryl Stedman (Barbara Rütting), ihres Zeichens Kriminalautorin, wiederum mit Frank Sutton verlobt ist. Mrs. Mulfords verstorbener Mann war überdies vom ‚Zinker' durch Erpressung in den Selbstmord getrieben worden. Auch mit von der Partie ist die Redaktion des *Telegraph*, der Konkurrenzzeitung des führenden *Guardian*, vertreten durch Sir Geoffrey Fielding (Siegfried Schürenberg), dem guten Freund von Mrs. Mulford, sowie Josua Harras (Eddi Arent), einem albern-verschrobenen und freien Journalisten der Zeitung, der auf der Jagd nach Schlagzeilen ist und, um den *Guardian* zu übertrumpfen, immer wieder in die Ermittlungen hineinstolpert. Mit geballter Kraft der verschiedenen Parteien sowie der Un-

terwelt, die sich aufgrund des vom ‚Zinker' ermordeten Larry Greame an diesem rächen wollen, gelingt es endlich, Frank Sutton als ‚Zinker' zu entlarven, der die Morde mithilfe des wahnsinnigen Tierpflegers Krischna (Klaus Kinski) begangen hat. Letzterer tötet den ‚Zinker', bevor dieser ins Gefängnis kommt, und wird darauf von den Polizeikräften erschossen.

Wie man anhand der Besetzung ersehen kann, haben wir es im ZINKER mit einer sehr diversen Figurenkonstellation zu tun. Nicht nur sind sowohl Siegfried Schürenberg als auch Eddi Arent vertreten, sondern auch Agnes Windeck, die man auch aus DER BUCKLIGE VON SOHO (BRD 1966) und DER HUND VON BLACKWOOD CASTLE (BRD 1968) als schrullige alte Frau (mit einem mehr oder weniger dunklen Geheimnis) kennt. Und es fehlt natürlich auch nicht an einem Ermittler und einer modernen, gutaussehenden Frau. Alle diese Figuren sind als ‚komisch' markiert, jede auf ihre eigene Weise. Insbesondere ist dabei die weibliche Hauptfigur herauszustellen, die im Gegensatz besonders zu späteren Wallace-Filmen hier nicht nur sehr modern, sondern auch kompetent und gewitzt ist. Diese Figuren sollen im Folgenden untersucht werden.

Sir Geoffrey Fielding

Fielding ist der Redakteur des *Telegraphs*, einer Zeitung, die der Geschichte mit großem Interesse folgt, doch immer wieder von dem ominösen Jos, der im *Guardian* veröffentlicht, in der Berichterstattung übertroffen wird. Diese Rolle passt gut in das Schema des bekannten Edgar Wallace-Darstellers Schürenberg. Normalerweise als trotteliger Sir John zu sehen, spielt er immer Autoritätsfiguren mit Verbindungen zu hohen Kreisen. Sein Auftreten ist allem voran als trottelig, vielleicht sogar schlicht als dumm zu beschreiben, zum Beispiel wenn ihm beim Beschreiben des Dirigierens von Mrs. Mulford das Wort ‚Finale' nicht einfällt (00:13:35) oder er die Symphonien Beethovens durcheinanderbringt (00:38:32) und von den beiden weiblichen Figuren berichtigt werden muss. Entgegen dieser Unzulänglichkeiten ist er der erste, der sich, wenn nötig, aufregt und beschwert, ob über das Verhalten des Inspektors (vgl. 00:40:02–00:40:35) oder über die vermeintliche Unfähigkeit seines Beinahe-Angestellten Harras. Dies gipfelt darin, dass er ihn fest anstellt, als Harras ihm einen außergewöhnlichen Artikel abliefert, ihn allerdings, als die Polizei eine Nachrichtensperre verhängt, einfach wieder feuert (vgl. 01:03:25–01:04:17). Insgesamt erfüllt Fielding passgenau das Stereotyp des cholerischen, unfähigen Chefs, der Fehler zuerst bei anderen sucht. Dementsprechend ist er auch der erste, der von Harras, dem Inspektor oder Mrs. Mulford Paroli bekommt, ohne dass er sich verteidigen kann. Ein gutes Beispiel dafür ist sein Versuch, den Inspektor anzufeinden, als dieser vom Einschleusen eines Spitzels in der Tierhandlung erzählt und Fielding sich, nicht ohne eine Spur von Überheblichkeit, beschweren will:

> Elford: […] „Wir haben nämlich allen Grund anzunehmen, dass mein Kollege Sergeant Lesli ermordet worden ist"

> Fielding: „Sie haben also einen Ihrer Beamten in den Betrieb meiner lieben Freundin Mrs. Mulford eingeschleust?! Das ist ja unerhört!“
> Elford: „Die Wahl der Methoden müssen Sie gefälligst uns überlassen!“
> Fielding: „Ich werde mich bei Ihren Vorgesetzten beschweren!“
> Elford: „Tun Sie das!“
> Fielding: „Uhu. Ich habe Verbindungen bis ins Oberhaus.“
> Elford: „Wie schön für Sie! […]“ (00:40:13–00:40:36)

Jeder Versuch, über seinen Status die Oberhand über diese Situation zu bekommen, wird von Elfords gewitztem und stoischem Benehmen abgewehrt, während Fielding nur das Gesicht in seine Hände legen kann. Zwar hat er aufgrund seiner Stellung eine gewisse Autorität vor allem gegenüber Harras, doch triumphiert am Ende auch dieser über ihn, wenn enthüllt wird, dass Harras selbst ‚Jos‘ ist (und also die ‚Geheimwaffe‘ des gegnerischen Blattes). Da Fielding in seiner Überheblichkeit diesem eine Festanstellung immer wieder versagt hatte, ist Harras nun endgültig beim *Guardian* angestellt. Hier wird die ‚normale‘ Hierarchie plötzlich umgekehrt, da Fielding nun seine Dienste will, Harras aber kein Interesse mehr an seiner Zeitung hat (vgl. 01:23:58–01:24:10). Schürenbergs Rollenkomik bleibt dabei immer präsent – in seinem Auftreten, das ihn als überheblich und ‚dumm‘ kennzeichnet, aber vor allem in seiner Bestrafung durch gewitztere Figuren. Er selbst löst nie aktiv einen Lacher aus, man lacht ausschließlich über ihn. Dies vermittelt dem Zuschauer ein Gefühl der Überlegenheit und hebt nicht zuletzt andere Figuren wie Elford positiv gegenüber Fielding hervor, wenn diese den Witz und den Mut haben, dem höhergestellten, aber ‚dummen‘ Fielding Paroli zu bieten.

Inspektor Elford und Beryl Stedman

Inspektor Elford ist ein klassischer Wallace-Ermittler. Regelkonform, bieder und direkt an das Gesetz gebunden, aber auch schlagfertig und dynamisch (vgl. Grob 1991: 83). Auch mit den Juwelendieben, die nur stehlen, um dem ‚Zinker‘ eins auszuwischen, hat er kein Erbarmen: „Was ihr wolltet interessiert keinen Menschen! Überlasst jedenfalls in Zukunft die Aufklärung von Verbrechen uns, dafür werden wir nämlich bezahlt.“ (00:33:13–00:33:21) Er ist hart und, gespielt von Heinz Drache, normalerweise weniger charmant als kaltschnäuzig, im Gegensatz zu den von Joachim Fuchsberger verkörperten Ermittlern (vgl. Seeßlen [1986]). Auch seine Beziehung zur weiblichen Protagonistin ist eher unausgeprägt. Keine Hochzeit am Ende, die einzige Andeutung auf eine wie auch immer geartete Beziehung ist am Ende eine Aufkündigung der Beziehung mit dem als ‚Zinker‘ entlarvten Frank und eine Zusage des Inspektors, dass sie sich bei Fragen für einen neuen Kriminalroman gerne an ihn wenden kann (vgl. 01:22:25–01:23:06). Für Wallace-Filme, die sonst recht zuverlässig mit einer Hochzeit oder zumindest der Aussicht auf eine feste Beziehung enden, ist das sehr zurückhaltend (vgl. auch Seeßlen 1981: 210). Und auch sonst ist Beryl, vor allem im Gegensatz zu späteren Wallace-Filmen, keineswegs eine ‚normale‘ Wallace-Frau. Statt von einem Wahnsinnigen direkt bedroht zu werden, ist

sie vom ‚Zinker' als ebenbürtige Partnerin verführt worden. Er tötet sogar seine eigene Frau, die seinen Plänen im Weg war, um mit Beryl nach Afrika zu fliehen (vgl. 01:08:29–1:10:19). Die einzigen Situationen, in denen sie Angst zeigt, sind die, in denen sie den ‚Zinker' am oder im Haus vermutet und sich um das Leben ihres Verlobten sorgt, allerdings ohne lauthals zu schreien oder sich ‚einem Mann an die Brust zu werfen', wie man es vor allem in späteren Wallace-Filmen beobachten kann. Ihre stärkste Reaktion auf einen vermeintlichen Schuss ist lediglich ein scharfes Einatmen (vgl. 00:47:13). Der ‚Zinker' bedroht sie nicht, denn er hat sie schon. Trotzdem gibt es auch hier eine Rettung durch den Inspektor, die allerdings anders als üblich aufgebaut ist. Zwar muss, wie auch in anderen Wallace-Filmen, der ‚böse' Mann in Beryls Leben ausgelöscht werden (Seeßlen 1981: 210), aber anstatt sie direkt zu beschützen, rettet der Inspektor sie, indem er ihren falschen Geliebten entlarvt (nachdem sie sich bereits von diesem losgesprochen hat). Da es hier kein direktes Abhängigkeitsverhältnis gibt, ist sie auch sehr viel dominanter als Frauen in Edgar Wallace-Filmen es sonst sind. Sie hat einen eigenen Job, ist bekannt durch ihre Kriminalromane, die sich u. a. durch ihre Brutalität auszeichnen. Ihre Eigenständigkeit zeigt sich auch in der mit ihr korrelierten Komik. Sie und der Inspektor sind, im direkten Gegensatz zu Fielding, nicht passiver Gegenstand der Komik, sondern tragen aktiv zur Komik bei. Sie machen selbst Witze und sind nicht Teil von Witzen. Für Inspektor Elford lässt sich dies schon in der oben zitierten Szene ablesen. Während Fielding mit seinem Gehabe versucht, die Autorität an sich zu reißen, wird dies durch die Entgegnungen des Inspektors untergraben und Fielding dadurch sozusagen vom Inspektor zum Witz gemacht. Auch in der ersten Szene, in der Beryl und Elford zusammen zu sehen sind, lässt sich dies beobachten (vgl. 00:08:53–00:09:51). Elford diskutiert mit einigen Kollegen über den ‚Zinker' und sein Vorgehen, als Beryl durch die Tür kommt. Sie begrüßt ihn, und dann folgt dieser Schlagabtausch:

> Elford: „Wie kommen Sie denn hier rein?"
> Beryl: „Durch die Tür."
> Elford: „Ja ja, sehr witzig … Sie suchen wohl Material für Ihren neuen Kriminalroman, was?"
> Beryl: „Genau. Haben Sie schon einen bestimmten Verdacht, wer der Täter sein könnte?"
> Elford: „Mhm, können sie schweigen?"
> Beryl: „Selbstverständlich!"
> Elford: „Ich auch. Guten Tag!"
> Beryl: „Sehr witzig, und so neu!" (00:09:00–00:09:19)

Als er ihr die Tür weist, versucht Josua Harras mit dem Inspektor zu reden und wird ebenfalls abgewiesen. Stattdessen versucht er mit angedeuteter Koketterie von Beryl die nötigen Informationen zu erhalten (vgl. 00:09:19–00:09:41), worauf sie, den Inspektor kopierend, sagt:

> Beryl: „Können Sie schweigen?"
> Harras: „Wie eine Sphinx."

Beryl: „Ich auch, guten Tag!“
Harras: „Weiber!“ (00:09:41–00:09:51)

Während sie auf den Kalauer von Elford souverän und lächelnd antwortet, kann Eddi Arent sie nur noch plump beleidigen, als sie schon fort ist. Beryl unterliegt nicht im Gespräch mit dem Inspektor, sondern begegnet ihm auf Augenhöhe. Beide, sowohl Elford als auch Beryl, witzeln aktiv, sind allerdings nie die Zielscheibe des Spottes. Sie wirken dadurch auf den Zuschauer mächtiger bzw. souveräner und sympathischer.

Josua Harras und Nancy Mulford

Der bereits angesprochene Harras sowie Mrs. Mulford nehmen nun in dieser Gegenüberstellung eine Sonderrolle ein. Harras ist, wie fast jede Figur, die von Eddi Arent verkörpert wird, verschroben und komisch, bildet also eine Inkongruenz zu den sonstigen innerfilmischen Verhaltungsformen. Seine Bewegungen sind kontrolliert, aber übertrieben. Als er beispielsweise sagt, er könne wie eine Sphinx schweigen, hält er mit übermäßig ernstem Gesicht seine Finger in einer Schwurgeste vor sein Herz (vgl. 00:09:43). In einer anderen Szene spielt er nach eigenen Worten „Pingpong im Simultanverfahren“ (00:26:54), was bedeutet, dass er so tut, als würde er Tischtennis spielen, obwohl weder Platte noch Schläger noch Ball in Sicht sind (Abb. 1). Bestärkt wird dieser Eindruck durch die Soundkulisse, die die Geräusche, die der innerdiegetisch fiktive Ball machen würde, imitiert. Diese Handlungen zeichnen ihn sowohl für den Zuschauer als auch für die innerdiegetischen Figuren als Clown aus. Als Fielding ihn beim Pingpongspielen überrascht, kann er nur den Kopf schütteln und dies mit einem „Um Himmels Willen“ (00:27:19) quittieren. Bis zum Ende des Filmes nimmt er ihn nicht ernst, ja schikaniert ihn gar. Auch die restlichen Figuren nehmen ihn kaum ernst. Als ihn der Assistent Elfords beim Herumschleichen mit einem Damenstrumpf über dem Gesicht erwischt, macht er sich über ihn lustig (vgl. 00:55:24). Aber trotz dieser eindeutigen Markierung als Clown, agiert und wirkt er nicht wie Fielding. Denn statt schusselig, gar dumm zu wirken, reagiert er auf Angriffe auf seinen Charakter mit eigener Kritik und ernstem Auftreten, was überrascht, da sein albernes Verhalten eigentlich keine scharfe Zunge erwarten lässt. In dem ersten Treffen von Harras und Fielding beispielsweise kritisiert Fielding ihn, weil Harras, statt Jos zuvorzukommen, Essays mit seiner Meinung nach uninteressanten Themen wie „Gibt es ein Liebesleben im Weltraum“ (00:06:26) schreiben möchte. Auf diese Kritik hin reagiert Harras eingeschnappt und kommentiert, Fielding solle „ab und zu ein Stück Fleisch essen“ (00:07:04), dann wäre er weniger nervös. Darauf wird gezeigt, wie Fielding eine Möhre ist, und zwar aus der äußerst ungewöhnlichen Innenperspektive aus seinem Mund heraus. Durch das überraschende Kontra zusammen mit der seltsamen Kameraperspektive entsteht hier ein komischer Effekt. Dies alles gipfelt schließlich in der Enthüllung, dass er selbst in Wahrheit der ‚geniale Schlagzeilenjäger‘ Jos ist. Damit ändert sich die Stellung beider zueinander: Schürenbergs einzige Stärke war

seine höhere Stellung gegenüber Harras; mit der nun erfolgenden Rollenumkehr, die Harras zum Überlegenen macht, erweisen sich beide als ‚Witzfiguren'. Harras allerdings, so verdeutlicht die Kontrastierung, verfügt auch selbst über aktive Komikanteile.



Abb. 1: Josua Harras spielt Pingpong im Simultanverfahren (00:26:33).

Ähnliches lässt sich auch für einen anderen Charakter festhalten: Nancy Mulford. Zuerst eingeführt durch einen bizarr langsamen Rückzoom, der sie zuerst in einer nahen Einstellung dirigierend zeigt und dann langsam enthüllt, dass sie lediglich in ihrem eigenen Haus vor einem kleinen Publikum aus Freunden und Verwandten eine Aufnahme dirigiert (Abb. 2), erhält sie sofort eine verschrobene und tattrige Note (vgl. 00:12:16–00:13:48). Noch verstärkt wird dies von ihrer für Agnes Windeck charakteristischen hohen ‚harmlose-alte-Damen-Stimme'. Im Laufe des Filmes wird allerdings ein weiterer komischer Kontrast aufgebaut. In einem Gespräch mit ihrer Nichte über ihren neuen Kriminalroman zeigt sie einen eigentümlichen Geschmack für gewalttätige Literatur und Vergeltung, indem Sie anmerkt, statt den Bösewicht nur zu erschießen, sollte „man […] ihn mit einer kleinen Laubsäge" erledigen (00:46:26). Nicht nur ist dies komisch, da die Inkongruenz ‚vermeintlich harmlose alte Frau' vs. ‚Freundin blutrünstiger Kriminalromane' aufgebaut wird, sondern es entsteht auch ein Zweifel an der zuerst eingeführten Charakterisierung, welcher im Laufe des Filmes noch gestärkt und am Schluss durch ihre Vergeltung am ‚Zinker' bestätigt wird (vgl. 01:17:31–01:21:24). Auch aus anderen Wallace-Filmen kennt man diese Taktik: Ein Verdächtiger wird erschaffen, indem ein Bild aufgebaut und schließlich gänzlich demontiert wird. Genau wie Harras wirkt sie ebenfalls komisch, ja lächerlich, jedoch nicht geistig beschränkt. Besonders gut zu ersehen ist das in der Szene, in der sie mit Fielding einen Tee trinkt. Ihr Butler vertauscht die Tassen und es stellt sich heraus, dass sie Whisky statt Tee trinkt. Auf Fieldings entgeisterte Frage, ob sie dies in jeder ihrer Zusammenkünfte tue, antwortet sie: „Nein, mein lieber Geoffrey, […] manchmal war es auch Rum!" (00:16:53). Ein Schnitt schließt dem die Nahaufnahme einer Schlange gekoppelt mit einem Raubtierschrei im Hintergrund an (vgl. 00:16:57): eine komische Kommentierung der Tee-Szene durch eine überraschende Wildheit.



Abb. 2: Nancy Mulford dirigiert (00:12:17).

Auswertung

Herausgestellt wurde, dass es in den Wallace-Filmen drei Gruppen von komischen Figuren gibt. Diejenigen, die allein dazu dienen, die Zielscheibe von Witzen zu sein und damit ihre Komik primär durch ein Überlegenheitsgefühl der Zuschauer erreichen. Sie dienen der Auflockerung der Gesamtatmosphäre. Zweitens diejenigen, die Komik aktiv aufbauen und so ihre eigene Überlegenheit und Handlungsfähigkeit zeigen. Besonders bei den Frauenfiguren ist dies außergewöhnlich. Hier entsteht eine positive Identifikationsfigur, was die These stützt, dass die frühen Edgar Wallace-Filme dezidiert an ein weibliches Publikum gerichtet waren (vgl. Seeßlen 1981: 210 f.). Und drittens die Gruppe derjenigen, die sowohl passiv als auch aktiv in Formen der Komikerzeugung eingebunden sind. Dies geschieht zumeist aufgrund einer bestimmten Inkongruenz. So ist Harras zunächst primär aufgrund seines seltsamen Gebarens komisch, was die anderen Figuren dazu anhält, sich über ihn lustig zu machen. Erst zum Ende hin erfährt man schließlich von seiner eigentlichen Kompetenz, die dann auch zu einer zufriedenstellenden Auflösung führt. Bei Mrs. Mulford ist es ähnlich: Auch sie wirkt zunächst schrullig, wird aber dann erst zu einer Verdächtigen und schließlich zu einer verschlagenden, aber im Recht handelnden Frau, die ihren verstorbenen Mann rächen will. Die letzte Gruppe ist die für Wallace-Filme kennzeichnendste: Als zunächst komisch eingeführte Figuren werden sie in zunehmend in Spannungsbögen involviert, die sie zu Verdächtigen machen und hinter ihrer komischen Fassade ‚Abgründe' vermuten lassen. In diesem Kontext nehmen allerdings Eddi Arents Clown-Figuren eine Sonderrolle ein. Denn Arent ist dem Zuschauer aus Vorgängerfilmen der Reihe als nicht verdächtig bekannt. Mit sehr wenigen Ausnahmen sind seine Figuren nie Mörder, oft sogar ganz aus dem Verdächtigenkreis ausgeschlossen. Insgesamt betrachtet lässt sich bilanzieren, dass die drei Gruppen komischer Figuren durch die verschiedenen Formen der Interaktionen hierarchisiert werden: Die souveränen Figuren schlagen dabei die weniger souveränen in Wortduellen.

So verfügen die Edgar Wallace-Filme über eine große Bandbreite an komischen Figuren. Sie erfüllen im Rahmen von Spannungs- und Sympathielenkung unterschiedliche dramaturgische Funktionen bis hin zu plumpem Klamauk. Dabei zeigt

sich jedoch, dass die komischen Figuren und ihren Stil des steten Wechsels von gruseligen Anspannungs- und komischen Entspannungssequenzen essenziell sind. Auch dies ist wohl einer der Gründe, warum sich die Filme bis heute nachhaltiger Popularität erfreuen.

Filme

DER ZINKER (BRD 1963, Alfred Vohrer).
DER BUCKLIGE VON SOHO (BRD 1966, Alfred Vohrer).
DER HUND VON BLACKWOOD-CASTLE (D 1968, Alfred Vohrer).

Forschungsliteratur

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, S. 72–97.

Kindt, Tom (2017): „Komik". In: Uwe Wirth (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, S. 1–6.

Klee, Ralf u. Broder-Jürgen Trede (2009): „Im Bann des Killer-Froschs". *Spiegel-Online*. https://www.spiegel.de/geschichte/kinogeschichte-a-948483.html (13.04.2021).

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 [1986]: „Edgar Wallace – Made in Germany". *filmzentrale*. filmzentrale.de/rezis/edgarwallacegs.htm (08.03.2021).

Siegrist, Hansmartin (2017): „Comedy's Greatest Era". In: Uwe Wirth (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, S. 357–359.

Siegrist, Hansmartin (2017): „Die Urszene der Film-Komik". In: Uwe Wirth (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, S. 351–355.

Thiele, Jens (1992): „Deutsche Trivialität. DIE SELTSAME GRÄFIN (1961)". In: Werner Faulstich u. Helmut Korte (Hg.): *Tradition und Neuorientierung. 1961 – 1967* (= Fischer Filmgeschichte 4). Frankfurt a. M., S. 40–54.

Skurril, experimentell und einzigartig. Komposition und Arrangement der Wallace-Filmmusik

Louisa Melzow

Musik als gestisches Muster des Films

Filmmusik ist in der semiotischen Betrachtung von Filmen von großer Bedeutung. Denn auch sie dient als ein Kommunikationssystem. Sie kann Informationen und Bedeutungen vermitteln, Emotionen freisetzen oder manipulieren und sogar physikalisch messbare Reaktionen, wie eine Veränderung der Herz- oder Atemfrequenz bei den Rezipienten auslösen (vgl. Gräf u. a. 2017: 250). Während das Auge ein aktives, gerichtetes Sinnesorgan ist, ist das Ohr ein passives, unbewegliches, welches die Umwelt ganzheitlich wahrnimmt. Über das Sehen können wir einen Film rational erfassen, über das Hören in erster Linie emotional. Meist wird Musik aber unbewusst rezipiert, obwohl sie einen großen Anteil an der Wahrnehmung und emotionalen Wirkung eines Films hat. Darum sind die Komposition und das Arrangement von Filmmusik auch ein zentraler Bestandteil einer Filmproduktion:

> Vorrangig Regisseur und Komponist, aber auch Tonmeister und Cutter legen die Aufgaben bzw. ‚Funktionen' fest, die Filmmusik im Rahmen der Gesamtdramaturgie eines Films und seiner Vermarktung erfüllen soll. Ihre Hoffnung ist es, mit dem Einsatz von Musik bestimmte Wirkungen beim Filmbetrachter zu erzielen. (Bullerjahn 2018: 185)

Die Wirkung der Filmmusik ist dabei nicht trennbar von der gesamtheitlichen Wirkung des Films und zudem auch noch abhängig von diversen subjektiven Faktoren. Denn welche Interpretation aus der Beziehung von musikalischen und nicht-musikalischen Zeichen folgt, ist stark von der individuellen Biografie und persönlichen Einstellungen, aber auch von den kulturellen und historischen Einflüssen des Entstehungsrahmens bestimmt (vgl. Gräf u. a. 2017: 251).

Der kultige Sound der Edgar Wallace-Reihe

Die Soundtracks der Edgar Wallace-Filme werden als besonders auffällig wahrgenommen, der Mix aus Beat, Jazz, Orchestersound und skurrilen Klängen durchzieht die ganze Reihe der Kriminalgeschichten. Die Musik von insgesamt 18 Filmen stammt von Peter Thomas, dessen Kompositionen die markantesten und dominantesten der Reihe sind. Die Soundtracks der anderen Filme, komponiert unter anderem von Martin Böttcher, Willy Mattes oder Peter Sandloff, sind eher geprägt von einem ‚Easy-Listening'-Charakter und klassischem Orchestersound. Einige Komponisten wie Heinz Funk und Oskar Sala haben sich in ihren Werken mehr mit neuen Techniken der elektronischen Musik und experimentellen Kompositionen beschäftigt. Auch Oscar-Preisträger Ennio Morricone ist für die Musik in einem Edgar Wallace-Film

verantwortlich, der deutsch-italienischen Koproduktion DAS GEHEIMNIS DER GRÜNEN STECKNADEL (BRD/I 1972).

Die Filmmusiken erlangten unter Fans einen besonderen Stellenwert, einige CDs und Platten erschienen mit der Kompilation verschiedener Soundtracks aus den Filmen. Besonders das Intro mit den zwölf Pistolenschüssen und der Stimme aus dem Off, die sagt: „Hallo, hier spricht Edgar Wallace!", ist Kult und wird bisweilen sogar als Handy-Klingelton verwendet, was den/die Besitzer*in des Mobiltelefons sofort als Fan der Krimi-Reihe entlarvt. Die Filmmusiken tragen entscheidend zu der Wirkung der Wallace-Reihe bei, die einzigartig und unverkennbar ist. Da besonders Peter Thomas durch die Anzahl und die Beschaffenheit seiner Kompositionen die musikalische Seite der Edgar Wallace-Reihe geprägt hat, wird im Folgenden speziell der von ihm musikalisch inszenierte Film DER UNHEIMLICHE MÖNCH (BRD 1965) untersucht.

Jazz im Spukschloss

DER UNHEIMLICHE MÖNCH beginnt zunächst ohne musikalische Untermalung. Lediglich die Geräusche eines Gewitters erschaffen die düstere Spukschloss-Atmosphäre, ein beliebtes Motiv in Literatur und Kunst des Mystery-Genres. Der Schlossherr Sir Darkwood liegt im Sterben, er hinterlässt das Schloss seiner Tochter Patricia, Leiterin eines Mädcheninternats. Alles weitere vererbt er seiner Enkelin Gwendolin, seine Söhne Sir Richard und Sir John gehen leer aus, was ihnen offenkundig nicht gefällt. Darkwood stirbt, der Notar mit dem Testament verlässt das Schloss.

Musik setzt dann plötzlich mit dem Schnittwechsel zum auf der Straße wartenden Sohn Sir Richard ein (vgl. 00:02:54). Sie ist geprägt von einem jazzigen Big-Band Charakter, in dem die Kernmelodie einiger Blechbläser dominiert. Kurz vor dem Aufprall eines Steines, den Richard auf die Windschutzscheibe des im Wagen fahrenden Notars wirft, ist ein schriller Ton zu hören und ein Klang eines Bläsers, der an ein doppeltes Hup-Signal eines Autos erinnert (vgl. 00:03:04). Das Auto fährt gegen einen Baum und geht in Flammen auf. Richard entwendet das Testament aus dem Wageninneren und die Musik endet jäh mit dem dissonanten hohen Ton eines Blasinstrumentes (vgl. 00:03:15). Kurz darauf folgt das Intro, eingeleitet durch zwölf extradiegetische, erst langsam, dann schneller aufeinanderfolgende Schüsse und die Stimme von Alfred Vohrer aus dem Off, die den prominenten Satz sagt: „Hallo, hier spricht Edgar Wallace!" Sobald der Titel des Films in Schriftzeichen auf dem Bildschirm erscheint, im Hintergrund ist noch das Knistern des Feuers zu hören, beginnt ein sakrales Orgel-Solo (vgl. 00:03:28–00:03:39) – das musikalische Motiv des Mönches, der sein Unwesen in dem Schloss treibt und einige der dort im Internat wohnenden Mädchen auf dem Gewissen hat. Es war die Verwendung von Bachs *Toccata und Fuge d-Moll* in diversen Gruselfilmen, unter anderem in DAS RÄTSEL DER UNHEIMLICHEN MASKE (THE PHANTOM OF THE OPERA, GB 1962), die eine Verknüpfung von Orgelmusik und Grusel fest im kulturellen Gedächtnis verankert hat. Darum reichen auch in diesem Film wenige langgezogene Töne der Orgel aus, um den atmosphärischen Rahmen, den zuvor die Gewitter-Geräusche und die Inszenierung des Raums

‚Schloss' geschaffen haben, zu vervollständigen und bei den Rezipienten die Erwartung eines Gruselfilms zu wecken. Doch bevor sich diese aufgebaute Spannung etablieren kann, kommen weitere Instrumente zu der Orgel dazu und das Grundtempo der gespielten Melodie wird deutlich erhöht (vgl. 00:03:39). Gemischt mit einer Frauenstimme, die mit Hall unterlegt abstrakte Töne singt, wird die Titelmusik zu einer bunten, skurrilen, experimentellen Komposition mit jazziger Big-Band-Anmutung. Die Klänge der Orgel haben durch den Tempoanzug an Schaurigkeit verloren und sind zu einer grotesk-fröhlichen, anregenden Melodie mit Ohrwurmcharakter geworden. Der Klang ist leicht dissonant und grell, der weibliche Gesang erinnert durch einen Hall-Effekt an Gespenster-Geheule – die gesamte Titelmelodie, bestehend aus sich abwechselnden Motiven von Orgel, Gesang und Blechbläsern, zielt auf die Hervorrufung emotionaler Diffusität und Unsicherheit bezüglich des Genres – eine in der Wallace-Reihe intendierte Wirkung zur Überschreitung klassischer Genre-Grenzen.

Raumsemantisch ruft die Titelmusik, wie schon erwähnt, die Assoziation eines Geisterschlosses auf, aber auch der Raum ‚Kirche' wird zeichenhaft eröffnet. Bei genauerem Hinhören ist zudem eine Art Glockenschlag in der Melodie zu hören (vgl. 00:03:50), der diesen Raum bestätigt, aber auch an das Läuten von Big Ben erinnert und ‚London' als Raum der Handlung markiert. Das wird später auf visueller und narrativer Ebene bestätigt, denn London stellt sich als der Ort heraus, an dem die Mädchen während ihrer Ausflüge entführt werden. Glockenläuten wird außerdem gemeinhin in der Musikkomposition oder im Sounddesign eingesetzt, um bedeutungsvolle Ereignisse zu markieren, denn der Klang von (Kirchturm-)Glocken ist mit Initiations- und Übergangsriten, wie Beerdigungen, Hochzeiten und Firmungen assoziiert. So ist das Läuten von Glocken auch in diesem Wallace-Film ein auditives Symbol für Schicksal und Vergänglichkeit (vgl. Görne 2017: 133).

Durch die ungewöhnliche Zusammensetzung der Titelmusik wird eine neue Form von Spannung generiert. Sie funktioniert nicht im klassischen Sinne, in welchem die Musik die auf visueller Ebene erzeugte Spannung unterschwellig unterstützt; in diesem Fall überlagert die musikalische Ebene alles Visuelle und kann ganz für sich allein stehen und wirken. Den Erwartungen der Rezipierenden eines gruseligen Horrorfilmes, die durch die ersten Szenen geschaffen wurde, wird mit dieser Titelmelodie entgegengewirkt. Stattdessen entsteht allein beim Anblick des Vorspanns der Eindruck eines unterhaltenden, leicht grotesken und temporeichen Films mit ungeahnten Wendungen.

Wiederkehrendes Thema als Relevanzsignal

Die Klänge der Orgel werden als wiederkehrendes Motiv genutzt, um das Erscheinen des Mönchs zu markieren. Dieselbe Tonfolge, die schon in der Titelmelodie genutzt wurde, setzt jäh ein, wenn der Mönch im Bild zu sehen ist (vgl. z. B. 00:17:24). Hier arbeitet Komponist Peter Thomas mit dem Moment der *surprise*, dem Erzeugen von Spannung durch eine plötzliche unerwartete musikalische Aktion, die Erschrecken

auslösen kann (vgl. Gräf u. a. 2017: 265). Das Mönch-Thema dient als Relevanzsignal für das Anzeigen zentraler Momente im Film. Der Spannungsbogen, den die Musik schafft, überträgt sich auch auf die anderen Sinneseindrücke, dramatisiert das Erscheinen des Mönchs und macht es zum zentralen Moment der Handlung. Durch die zuvor erläuterte affektive Verknüpfung mit Orgelklängen wird der Figur des Mönches eine Geisterhaftigkeit zugesprochen, die mit dem visuellen, doch sehr körperlichen Erscheinungsbild konterkariert. Vor dem letzten Erscheinen des Mönches, bei dem er stirbt und seine Gestalt enthüllt wird, setzt die Orgel-Melodie bereits nach der Ankündigung des Butlers „Der Herr!“ (01:20:22) ein. Das musikalische Zeichen ‚Orgel‘ ist durch die Verknüpfung im Film mit dem visuellen Zeichen ‚Mönch‘ aufgeladen. So verweist die Musik zeichenhaft auf den Mönch als den besagten Herrn, bevor dieser überhaupt zu sehen ist. Die Rezipienten wissen nun also, was kommt: Durch das Abweichen von der bis dahin zeitgleichen Verwendung beider Zeichen gibt es zwar keinen Moment der *surprise*, stattdessen verläuft die Spannungskurve im Sinne von *suspense* – eine erahnte Bedrohung, die sich aber noch nicht bestätigt oder aufgelöst hat (vgl. ebd.). Das führt für einen kurzen Moment zu einer Asymmetrie des Wissens, denn auf Bildebene ist die Bedrohung, die wir durch die Musik begreifen und fühlen, noch nicht erkennbar.

Musikalisches Motiv der Liebe

In den Edgar Wallace-Filmen ist es oft gängiger Teil der Dramaturgie, dass der Ermittler ein romantisches Interesse an der weiblichen Protagonistin zeigt. Auch in DER UNHEIMLICHE MÖNCH springt bei Inspector John Bratt und Gwendolin der sprichwörtliche Funke schon bei der ersten Begegnung über. Dass die Rezipienten dies spüren, ohne dass es verbalisiert wird, liegt an der Inszenierung des langen Blickkontakts sowie an dem Einsatz der extradiegetischen Musik in dieser Szene (vgl. 00:43:00). Langsam spielt ein Streichinstrument, vermutlich ein Cello, eine sanfte, leise Melodie. Die tiefen Töne in Moll geben der Szenerie eine bedeutungsschwere Anmutung. Streichinstrumente werden der Epoche der Romantik zugeordnet und werden traditionell zur Unterstützung und Generierung emotionaler Szenen verwendet. Die Musik korreliert hier mit der visuellen Ebene, da Gwendolin und John auffällig lange Blickkontakt halten, wodurch ebenfalls eine tiefergehende Verbindung beider Charaktere symbolisiert wird. Bei den Rezipienten wird durch das visuelle und auditive Zusammenspiel die Erwartung einer Liebesbeziehung geweckt. Im Laufe der Szene gibt es zunächst aber keine weiteren Hinweise auf eine Entwicklung in diese Richtung. Zwar wird die Romantisierung der Situation zunächst verstärkt, nachdem Gwendolin und John allein im Raum sind und die Streichmelodie an Lautstärke zunimmt, doch sobald der Inspektor beginnt, Gwendolin zu befragen, endet die Musik und auch Gwendolins Tonfall wird ruppig.

Das Symbol ‚Romantik‘ rückt zunächst wieder in den Hintergrund und die gesprochenen Inhalte werden durch die Stille auf musikalischer Ebene akzentuiert. Erst nachdem Gwendolin sagt: „Aber wenn Sie es unbedingt wissen wollen: Ja, ich lebe

allein“ (00:44:16), setzt erneut Musik ein. Diesmal sind es allerdings keine romantischen Streicher, sondern es ist eine Klavier-Melodie mit jazzigem Charakter und hohem, sanften Klang, welche uns in den semantischen Raum einer Piano-Bar versetzt. Sie weckt zusammen mit Gwendolins Bekenntnis, nicht vergeben zu sein, die Erwartung eines Flirts und erschafft eine unbeschwerte, an Koketterie erinnernde Atmosphäre. Diese steht jedoch in Dissonanz zu dem Gesprochenen, denn anstatt zu flirten, erzählt Gwendolin Inspektor John von der Verurteilung ihres Vaters wegen Mordes. Auch auf visueller Ebene ist nichts zu erkennen, was das musikalisch affektiv hervorgerufen Flirt-Symbol unterstützen würde. Diese Unstimmigkeit versetzt die Rezipienten in ein Stadium der Ungewissheit bezüglich der gemeinsamen Zukunft der Charaktere und baut über diese Unklarheit Spannung auf. Auf verbaler Ebene stehen Information und Ernst, auf musikalisch-auditiver Ebene Lässigkeit, Geheimnis und Reiz. Betont wird dies, sobald John den Raum verlässt, durch das Enden des Klavierspiels mit einem aufsteigenden Akkord (vgl. 00:45:18), dessen letzter Ton kurz in der Luft stehen bleibt und als Symbol für die noch in der Luft hängende Frage nach der Beziehung der beiden Figuren und als Ankündigung einer Fortsetzung interpretiert werden kann.

Zwischen Genretypisch und -atypisch

Auch über die Titelmelodie, das Mönch-Thema und die musikalische Romantik hinaus gibt es in DER UNHEIMLICHE MÖNCH eine Vielzahl an Kommunikation über die Filmmusik. Zum Beispiel ist bei Gwendolins erster Begegnung mit den anderen Mädchen des Internats oder bei der Fahrt mit dem Bus in die Stadt ein in die Musik integriertes Vogelgezwitscher zu hören, das mit Blick auf den Fortgang des Filmes als erster Hinweis auf die Rolle der Brieftauben bei der Entführung der Mädchen gedeutet werden kann. Das Glockenleuten der Titelmelodie ist unter anderem erneut zu erkennen, wenn die Leiche der Schülerin Lola abtransportiert wird oder auch in Kombination mit dem Mönch-Thema und fungiert hier ebenfalls als Markierung eines für das Erzählverfahren wichtigen Moments und als Symbol für Vergänglichkeit und Tod. Gleiches gilt für den Glockenschlag, der in jener Szene zu hören ist, in der der vorgebliche Französischlehrer seine wahren Beweggründe preisgibt. In Verbindung mit der Figur Gwendolin taucht zudem immer wieder der abstrakte weibliche Gesang auf. Dadurch werden die Szenen mit Gwendolin auditiv miteinander verbunden und markiert, außerdem können mit der Melodie und dem Klang des Gesangs Attribute wie ‚Sinnlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ assoziiert werden, die durch die Korrelation von visueller und auditiver Ebene auf Gwendolin übertragen werden. Peter Thomas arbeitet in DER UNHEIMLICHE MÖNCH viel mit einem synchronen Bild-Ton-Geschehen, einer Technik die auch *Micky-Mousing* genannt wird, das heißt: Die Musik verläuft größtenteils parallel zur Schnitttechnik beziehungsweise zu den Bewegungen der Figuren. Schließt sich zum Beispiel auf visueller Ebene eine Tür, bricht die extradiege-

tische Musik abrupt ab, in Dialogen wird sie in die Sprechpausen eingespielt und unterstreicht den Rhythmus des Gesprächs, oder es gibt mit dem Schnitt einen Ortswechsel und zeitgleich dazu setzt ein neues musikalisches Thema ein.

In vielen Fällen korreliert Peter Thomas' Filmmusik mit der filmischen Erzählung und entspricht den gängigen musikalischen Genre-Attributen. Genauso häufig widerspricht die gestische Form der Musik aber der Dramaturgie. Ein Beispiel hierfür ist die jazzige Klaviermusik in der Szene, in der Inspektor John und sein angeschossener Kollege in einer Fallgrube festsitzen, oder auch die Stille während des anschließenden Kampfes. Beides ist für das Krimi- und Horrorgenre ungewöhnlich. Dieser auditive und dramaturgische Widerspruch verhindert in vielen Fällen, dass Spannungsaufbau und Gruselfaktor dem Krimi-/Horror-/Psycho-Genre entsprechen. Er gibt den Edgar Wallace-Filmen stattdessen jenen charakteristischen Zug von Klamauk und Absurdität, der die Reihe von anderen Filmen mit ähnlicher Storyline unterscheidet.

Auch in anderen Filmen der Reihe gibt es musikalische Auffälligkeiten. In DER HUND VON BLACKWOOD-CASTLE (BRD 1968) wird zum Beispiel an vielen Stellen mit den klassischen auditiven Elementen des Krimi- und Horrorgenres gearbeitet, wie den hohen, dissonanten Tönen eines Synthesizers oder einer Geige, die den Augenblick des Erschreckens verstärken sollen, oder dem typischen, gedämpften *staccato*-Trompetenspiel, das typischerweise eine Form des humoresken Anschleichens untermalt. Aber auch in diesem Film bedient sich Peter Thomas gleichzeitig der skurrilen und einzigartigen Kombination aus jazzigen, orchestralen und experimentellen Musikelementen. Auffällig ist unter anderem das irre Lachen und der gesprochene Text in der Titelmusik, die auf den Gitarristen Joe Quick zurückzuführen sind. In einigen Themen sind außerdem die Paukenschläge einer Ruderflotte zu erkennen, die kulturell auch als Totentrommeln bekannt sind und die zeichenhaft auf den vermeintlich verstorbenen Kapitän und seine Mannschaft referieren. Erwähnenswert ist außerdem Martin Böttchers Einsatz von Musik in DIE BLAUE HAND (BRD 1967), wenn das Mordopfer, an der Orgel sitzend, diegetisch den Soundtrack zur eigenen Ermordung spielt. Es könnten an dieser Stelle noch viele ähnliche musikalische Auffälligkeiten in den Filmen der Edgar Wallace-Reihe genannt werden. Vorläufig kann aber resümiert werden, dass die Filmmusik in diesen für die deutsche Filmgeschichte so prägnanten Produktionen maßgeblich zu der reißerischen, skurril-grotesken atmosphärischen Wirkung beiträgt, die auch noch heute die Filme einzigartig macht.

Filme

DER UNHEIMLICHE MÖNCH (BRD 1965, Harald Reinl).
Der Hund von Blackwood-Castle (BRD 1968, Alfred Vohrer).
Die blaue Hand (BRD 1967, Alfred Vohrer).

Forschungsliteratur

Bullerjahn, Claudia (2018): „Psychologie der Filmmusik“. In: Frank Hentschel u. Peter Moormann (Hg.): *Filmmusik: Ein alternatives Kompendium*. Wiesbaden, S. 181–229.

Görne, Thomas (2017): *Sounddesign: Klang, Wahrnehmung, Emotion*. München.

Gräf, Dennis u. a. (2017): *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate* (= Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik 3). 2. Aufl. Marburg.

Exploitation im Edgar Wallace-Farbfilm: Der Anfang vom Ende?

Annelene Fichtner

Einleitung

Ein in Nebel gehülltes Schloss, das unerwartete Böse, das aus den Schatten auftaucht – und das alles in Schwarzweiß. Das entspricht der klassischen Vorstellung eines Edgar Wallace-Films. Bis 1966 wurde die Edgar Wallace-Reihe noch in Schwarzweiß gedreht, obwohl der Farbfilm längst Einzug in die Kinos gehalten hatte. DER BUCKLIGE VON SOHO (BRD 1966) war dann der erste Farbfilm der Reihe und markierte gleichzeitig auch den Wandel des üblichen Edgar Wallace-Stils. Fans des Genres sahen hierin den ‚Anfang vom Ende' und sollten recht behalten (vgl. Seeßlen [1986]). Nur wenige Jahre später fand die Reihe mit DAS RÄTSEL DES SILBERNEN HALBMONDS (I/BRD 1972) ihr Ende. Ob das allein auf die Optik zurückzuführen ist, ist zweifelhaft. In einer Reihe von Co-Produktionen mit England oder Italien veränderte sich auch der Stil der Filme und brach mit den Erwartungen des Publikums (vgl. Seeßlen [1986]). Trotz zensorischer Eingriffe, durch die Filmszenen gekürzt oder ganz entfernt werden mussten, um überhaupt gezeigt werden zu dürfen, gab es auch danach noch Kritik: So äußerte sich der katholische Filmdienst, der sich als Hüter der Moral und des guten Geschmacks verstand, beispielsweise negativ über DIE BLAUE HAND (BRD 1967):

> [O]b zur Verdichtung von Spannungszuständen unbedingt auch das Ekelerregende mobilisiert werden muß. […] Unnötig auch das breite naturalistische Ausspielen der Morde, wobei die abstoßende Großaufnahme nicht verschmäht wird und mit hartem Schnittwechsel und greller Klangkulisse besonders geschmacklos nach makabren Effekten gehascht wird (zit. nach Seeßlen 1981: 216).

Diese etwas polemisch formulierten Beobachtungen lassen sich auch auf andere Farbfilme der Wallace-Reihe beziehen. Ob es sich bei diesen Merkmalen, die der Kategorie des Trashfilms zugeordnet werden können, um reine Effekthascherei handelt, bleibt zu klären.

Zwischen Trash, Exploitation und dem Edgar Wallace-Stil

Unabhängig von der Rezeption steht fest, dass sich die Edgar Wallace-Reihe höchster Beliebtheit erfreute und es immer noch tut. Es wird eine spezifische Ästhetik geschaffen, die sich zwar gewisser Genres bedient, aber keinem klar zuzuordnen ist und somit einen eigenen Stil prägt: einen Edgar Wallace-Stil (vgl. Blödorn 2007: 150).

Seit 1966 erschienen die Wallace-Filme als Farbfilm; DER BUCKLIGE VON SOHO kann somit als Wendepunkt auch im Stilistischen angesehen werden. Die üblichen Motive der vorherigen Filme erhielten durch die Schwarzweiß-Optik – unabhängig von der Handlung – ihre spezifische Atmosphäre, die zu einem großen Teil zu der Beliebtheit der Reihe beitrug. Das mag auch ein Grund dafür gewesen sein, dass sich

die Edgar Wallace-Filme trotz der Etablierung des Farbfilms zunächst noch weiter an den Schwarzweißfilm hielten. Der Übergang zum Farbfilm 1966 markierte somit rein optisch einen klaren Bruch mit den vorherigen Filmen, doch auch inhaltlich gab es Änderungen.

> Die Wallace-Filme boten was guter Schund schon immer geboten hat. Das Spiel mit dem Kruden, Abgeschmackten, dem Sadistischen und Phantastischen unter der Doktrin einer konservativen, biederen Schlußmoral. Das Plündern der Arsenale des kollektiven Unterbewußtseins und der imaginären Museen des schlechten Geschmacks. Die ungenierte Mischung des Alten mit dem Neuen. (Seeßlen 1986: o. S.)

Wie dem Zitat zu entnehmen ist, wurden die Filme offenbar schon immer als ‚guter Schund' wahrgenommen. Mit dem Übergang zum Farbfilm wurde dieses Konzept jedoch immer weiter gesteigert. Die Schunddebatte ist ursprünglich den 1910er-Jahren zuzuordnen und somit bereits eine überholte Begrifflichkeit, die der Reihe zwischen 1959 und 1972 nicht mehr angemessen zu sein scheint (vgl. Kulle 2011: 27). Die äquivalenten englischen Bezeichnungen ‚Trash' oder ‚Pulp' sind jedoch aktuell und werden in der Forschung nach wie vor diskutiert. Aufgrund des uneinheitlichen Filmkorpus, der dem *Trash* zugeordnet wird, wird eine konkrete Begriffsdefinition aus filmwissenschaftlicher Sicht bisher meist vermieden (vgl. ebd.: 16). Genauso wenig wie die Edgar Wallace-Filme eindeutig einem Genre zugeordnet werden können, kann *Trash* als Genre bezeichnet werden. Und da unterschiedlichste Genrefilme dem *Trash* zugeordnet werden, ist *Trash* weder ein Genre noch ein Merkmal eines einzigen Genres und kann eher als eine Kategorie betrachtet werden (vgl. Sarkosh 2017: 13). Trotz der Definitionsproblematik sind jedoch einige wiederkehrende und allgemein anerkannte Merkmale des *Trashs* festzustellen: „[M]indere technische, ästhetische und moralische Eigenschaften" (Meyer 2015) werden immer wieder als Kern dieser Kategorie angeführt. Diese minderen Eigenschaften zeichnen sich durch den Zusammenhang von einer Unterkomplexität mit gleichzeitiger Übercodierung aus. Dieses Prinzip findet sowohl auf der Handlungsebene als auch auf der Darstellungsebene seinen Niederschlag. Der Fokus liegt auf der Machart des Films und nicht – wie in Hollywood üblich – auf dem Inhalt. Gleichzeitig nutzen sich die Bilder durch den exzessiven Charakter des *Trashs* zusehends ab. Demnach ist eine konstante Überbietung des Gezeigten notwendig (vgl. Sarkosh 2011: 372). Diese Überbietung ist von einem gewissen Punkt des Expliziten an jedoch nicht mehr zu realisieren, wodurch eine Spannungssteigerung ausbleibt.

‚Exploitation' wird wiederum oftmals als mit *Trash* gleichbedeutender Begriff verwendet, kann aber vielmehr als eine Unterkategorie von *Trash* angesehen werden, mit der besonders ‚schlechte' oder moralisch prekäre Filme bezeichnet werden. Die thematische Ausrichtung dieser Filme beruht zumeist auf der ‚Ausbeutung' von Sex und Gewalt. Durch das reißerische Potenzial wird versucht, ein „Höchstmaß an spektakulären Effekten zu gewinnen" (Sarkhosh 2017: 29). Um diesen Effekt zu erzeugen,

wird ein einzelnes moralisch ‚verwerfliches' Element in den Mittelpunkt einer Pseudogeschichte gestellt. Es geht also nicht mehr um die Handlung, sondern ausschließlich darum, eine Bühne für Tabuverletzungen zu schaffen und somit in besonderer Weise mit „Publikumserwartungen, Regeln des Geschmacks und den Konventionen des Erzählens" (Wulff 2012) umzugehen. Diese Effekte werden durch die Explizitheit der Szenen und einer ausgestellten Körperlichkeit hergestellt. Vor allem die weiblichen Figuren werden auf ihre Reize reduziert und ihr Körper somit zum Objekt degradiert (vgl. Sarkosh 2017: 29). Im Grunde handelt es sich bei ‚Exploitation' in Abgrenzung zum Trash-Begriff um einen Marketing- bzw. PR-Begriff, mit dem zielgerichtet ein geneigtes Publikum umworben wird. Dabei gibt es unzählige Ausdifferenzierungen, die von *Blaxploitation*, *Nunsploitation*, *Sexploitation* bis hin zu *Deathplotation* reichen. Mit der Anfügung des Suffixes ‚-ploitation' an bestimmte Motive, wird die mindere Qualität dieser Filme hervorgehoben (vgl. Kulle 2011: 19).

Der Bucklige von Soho: Der Anfang vom Ende?

Mit dem BUCKLIGEN VON SOHO erschien der erste Farbfilm der Edgar Wallace-Reihe. Dieser scheint einen Wendepunkt der Filmreihe zu markieren: „Echte Fans dieses Genres sehen hierin den Anfang vom Ende." (Seeßlen [1986]) Ob neben der Einführung der Farbe tatsächlich ein Bruch mit den Wallace-Motiven stattfand, gilt es zu untersuchen.

Bereits in diesem ersten Wallace-Farbfilm ist eine radikalisierte Darstellung von Sex und Gewalt festzustellen, die sich in der „drastischen Korrelation" (Blödorn 2007: 149) beider zeigt. Die Eckpunkte der Handlung verweisen bereits auf den sexuellen Kontext: Prostituierte sind die Opfer des Mörders, Schloss Castlewood dient als Heim für Mädchen, die vom ‚rechten Weg' abgekommen sind, und gleichzeitig als Nachschubpool für das Bordell ‚Mekka'. Diese klar ins Sexuelle eingebettete Handlung des Films macht den Fokus sehr deutlich. In Verbindung mit Gewalt scheint es auch hier eine deutliche Steigerung zu geben. Gibt es in den vorherigen Filmen immer wieder angedeutete sexualisierte Gewalt von Männern gegenüber Frauen, wird diese in dem Mädchenheim als Bestrafung der Frauen durch die Aufseherin durchgeführt. Die Oberin schlägt die Frauen mit einer Reitgerte, um sie wieder zur Arbeit zu bewegen. Sie lässt sich auch nicht durch die Entblößung von einer der Frauen ablenken, die sie provokant fragt: „Welche Neigung wollen Sie mit Ihrer Brutalität verdrängen?" (00:14:16–00:14:19). Hier erfährt die sexualisierte Gewalt eine Wandlung im Rahmen einer unterstellten Homosexualität zwischen Frauen, die in expliziten Szenen dargestellt wird (Abb. 1–3):



Abb. 1–3: Montage zur Einordnung der sexualisierten Gewalt (00:14:09, 00:14:20 und 00:14:22).

Davon abgesehen findet in diesem Film immer noch eine starke Orientierung an den früheren Filmen statt. Es gibt wieder einen beeinträchtigten Menschen in der Gestalt des Buckligen, der dem Raum des ‚Bösen' zuzuordnen ist. Gleichzeitig gibt es durch den Keller, in dem die Frauen gefangen gehalten werden, und den Kellerraum, in dem General Perkins die Schlacht von Tobruk nachspielt, wieder eine klare Unterteilung in ‚oben' und ‚unten', die als ‚gut' vs. ‚böse' semantisiert ist. Wieder einmal ist das Motiv der Handlung eine Erberschleichung, und wieder einmal kann Scotland Yard den Fall aufklären. Diese Orientierung an den klassischen Motiven der Reihe findet in dem folgenden Beispiel DAS RÄTSEL DES SILBERNEN HALBMONDS nicht mehr statt.

Das Rätsel des silbernen Halbmonds: Das Ende vom Ende!

Mit DAS RÄTSEL DES SILBERNEN HALBMONDS, der in Deutschland als 38. Edgar Wallace-Film veröffentlicht wurde, endete die Reihe. Seit 1969 arbeitete man mit italienischen Produktionsfirmen zusammen, was den Stil der Reihe drastisch änderte (vgl. Seeßlen [1986]). Auch dieser Film reiht sich in diese Tradition ein und geht noch einen Schritt weiter, indem ausschließlich in Italien gedreht wurde. Hier sind deutlich mehr Anleihen an den Exploitationfilm zu erkennen als noch beim BUCKLIGEN VON SOHO, der sich vor allem durch die Radikalisierung von Sex und Gewalt auf der Handlungsebene auszeichnet.

Die topografische Verortung der Handlung in Rom wird explizit ausgestellt. Es ist nichts mehr von den ursprünglichen Bemühungen übriggeblieben, Anknüpfungspunkte mit England herzustellen. Es gibt keine zufällig auftauchenden britischen Telefonzellen, die Namen der Figuren sind ganz klar italienisch und die altehrwürdigen Schlösser als Residenz des Bösen wurden durch einen Straßennamen ersetzt. Der alte britische Stil der Wallace-Filme wurde vielmehr durch den Versuch, die Reihe in der Gegenwart zu verankern, ersetzt: So ist stets die gleichbleibende Synthie-Melodie zu hören und in der modern eingerichteten Wohnung von Barrett finden sich popkulturelle Anspielungen in den Porträts von Marylin Monroe (Abb. 4) und Jimmy Hendrix. Diese popkulturellen Verweise und mit ihnen alles, was amerikanisch ist, werden jedoch negativ markiert. So wird der Lebensstil der ‚Hippies' als ‚drogenverseuchte' und ‚unmoralische' Lebensweise dargestellt. Barbusige Frauen lassen leichtbekleidete Männer Drogen von ihren Körpern konsumieren (Abb. 5), und Barrett ist bei einem späteren Besuch von Mario nicht ansprechbar, weil er gerade auf einem Drogentrip ist.



Abb. 4: Das Porträt von Marylin Monroe im Haus von Barrett (00:41:58).



Abb. 5: Marios Blick auf die ausschweifende Party von Barrett (00:42:27).

Die Ablehnung dieses vermeintlich ‚amerikanischen' Lebensstils wird, neben den homophoben Äußerungen gegenüber diesen vom vermeintlich ‚rechten' Weg Abgekommenen, auch durch die Umfunktionalisierung des Porträts von Marylin Monroe deutlich herausgestellt, das sich neben dem Porträt von Jimmy Hendrix in der Woh-

nung befindet. Mario schreibt seine Nummer auf das Porträt von Monroe, um Hinweise auf den Verbleib von Frank Saunders erhalten zu können. Diese Nummer wird jedoch entfernt und das Porträt bleibt beschädigt zurück.

Bereits der Anfang des Films steht sinnbildlich für den weiteren Verlauf der Handlung. Die erste Szene besteht aus einer knapp zweiminütigen Autofahrt (vgl. 00:00:36–00:02:25) des vermeintlichen Mörders, der zu seinem ersten Opfer fährt. Allerdings werden hier weder besondere Merkmale des Mörders etabliert, die später noch wichtig werden könnten, noch gibt es Rückbezüge auf diese Autofahrt.[1] Die Szene scheint somit wie gemacht zu sein für die Eröffnungscredits, doch auch diese Erwartung wird unterlaufen. Jegliche Sinnzuschreibungen dieser Szene laufen ins Leere und sie scheint lediglich das zu sein, was sie auf dem ersten Blick ist: eine viel zu lange, sinnlos erscheinende Autofahrt des Mörders zu seinem ersten Opfer.

Ebenso exzessiv wie die Eröffnungsszene des Films werden auch die Morde an den Frauen dargestellt. Die Zuschauer sind ‚live dabei', wenn die Opfer aus der Sicht des Täters umgebracht werden; sie werden somit selbst vom Voyeur zum Täter. Dabei liegt der bildliche Fokus bei den Angriffen des Mörders auf der Angst der Frauen. Das Leiden der Opfer wird detailliert gezeigt und bis zuletzt ausgereizt. Die Körperlichkeit der toten Frauen steht stets im Vordergrund. Die explizite Nacktheit und die blutüberströmten Körper werden durch die Kamerafahrten regelrecht zelebriert. Insbesondere der zweite Mord wird schon fast *ad absurdum* geführt, indem die Frau tot in einen Bilderrahmen stürzt und rote und schwarze Farbe auf ihren entblößten Körper tropft. Neben dieser Ausstellung von sexualisierter Gewalt wird in dieser Szene jedoch auch auf die Künstlichkeit hingewiesen. Die rote Farbe schafft die Illusion einer blutüberströmten Leiche und genauso, wie die Leiche schon fast wie ein gerahmtes Gemälde aussieht, ist auch die Szene nichts anderes als ein Bild, das die Ausweidung des Körpers ausstellt (Abb. 6 und 7).



Abb. 6–7: Montage zur Verdeutlichung ausgestellter Körperlichkeit der Leichen (00:07:10 und 00:14:15).

[1] Dass der Bruder des Mörders bei einer Autofahrt ums Leben kommt und jener eine der sieben Frauen, die er zu ermorden versucht, dafür verantwortlich macht, rechtfertigt diese ausgedehnte Autofahrt jedoch kaum. Die Visualisierung dieser Szene sondert sie vielmehr von der Gesamthandlung ab.

Wie auch in anderen Wallace-Filmen geht es in DAS RÄTSEL DES SILBERNEN HALBMONDS vorwiegend darum, noch weitere Morde zu verhindern. Den einzigen Hinweis, den die Ermittler haben, ist ein Schlüsselanhänger in der Form eines silbernen Halbmondes, der bei jedem Opfer gefunden wird. Letzten Endes bringt dieser Schlüsselanhänger die Ermittler auf die Spur von Saunders und somit etwas mehr Klarheit in die Ermittlung. Doch warum es ausgerechnet ein silberner (und auch noch titelgebender) Halbmond ist, wird nicht geklärt. Und so verläuft auch dieses wichtige Detail – ähnlich wie die herausstechende Einstiegsszene des Films – ins Leere. Ebenso ins Leere laufen die Ermittlungen der italienischen Polizei, bei der sich noch nicht einmal die Mühe gemacht wurde, eine Verbindung zu Scotland Yard aufzubauen. Damit bleiben die endgültige Aufklärung und Besiegung des Bösen an einem Zivilisten hängen, der sich mit dem offiziellen Ergebnis nicht zufriedengibt und den zweiten Mordversuch an seiner Frau schließlich verhindern kann. Es ist auffällig, wie am Ende des Films erneut ein klassisches Edgar Wallace-Motiv aufgegriffen wird, indem der Mörder und Mario nach dem zweiten Mordversuch an Giulia in einem Handgemenge in den Pool fallen. Hierbei taucht der Mörder nach einiger Zeit auf und versucht sich aus dem Pool zu ziehen (Abb. 8).



Abb. 8: Die Rückkehr des Mörders? (01:22:33).

In der Szene wird auf das Auf- und Abtauchen referiert, das bereits seit DER FROSCH MIT DER MASKE (BRD/DK 1959) ein fest etabliertes Motiv der Reihe ist (vgl. Blödorn 2007: 141). Doch der Mörder schafft es nicht aus dem Pool, Mario hat das Böse offenbar besiegt. Neben diesem völlig atypischen Ort, in dem sich das Wasser- und Auftauchen-Motiv hier realisiert, fällt auch die Inkongruenz der Figurenverortung nach den Schnitten auf. Sowohl technisch als auch auf *discours*-Ebene scheint diese Szene stellvertretend für die ‚Ästhetik des Minderwertigen' dieses Films zu stehen.

Darüber hinaus ist die italienische Fassung 102 Minuten lang, die deutsche hingegen nur 87 Minuten. Es wurden etliche Szenen gekürzt oder ganz entfernt, bevor der Film (mit FSK 16) in Deutschland erscheinen durfte – ein deutlicher Hinweis auf ‚explizite' Szenen in der Tradition des Exploitationfilms.

Fazit

Die Edgar Wallace-Reihe weist ihren ganz eigenen Stil auf. Dabei ist festzuhalten, dass mit dem Einsatz des Farbfilms eine Wandlung dieses Stils einhergeht. Die Tendenz zum Exploitationfilm wird bereits bei dem ersten Farbfilm DER BUCKLIGE VON SOHO ersichtlich und schwächt sich auch in den darauffolgenden Filmen und der abschließenden italienischen Produktion DAS RÄTSEL DES SILBERNEN HALBMONDES nicht ab. Im direkten Vergleich von dem ersten und dem letzten Edgar Wallace-Film sind die ursprünglich etablierten Motive kaum wiederzuerkennen.

Allerdings erfindet sich die Reihe mit dem Farbfilm nicht vollkommen neu. Auch in den vorherigen Filmen wurde auf Sex und Gewalt nicht verzichtet. Stereotype Figuren und Handlungsmuster dienten auch in den Schwarzweißfilmen dazu, eine Atmosphäre zu schaffen, in der sich die Zuschauerschaft in dem liebgewonnenen Universum wiederfinden konnte. Die Weiterentwicklung der Reihe in den Farbfilmen bedient sich dieser Muster ebenfalls. Gleichzeitig ist hier der Versuch zu sehen, mit der Filmreihe in der Gegenwart anzukommen und ein neues Publikum zu erreichen. Schon immer spielte die Reihe mit dem Absurden, provozierte und stigmatisierte. Demnach ist es nur folgerichtig, dass es zu einer Steigerung dieser Merkmale kommen musste, denn der Abnutzung ließ sich nur durch Steigerung entgegenwirken. Doch auch die Steigerung nutzte sich schließlich ab. Ein direkter Vergleich zwischen den Anfängen und dem Ende der Edgar Wallace-Filme sollte also immer in Hinblick auf die (Re-)Kontextualisierung des Genres geschehen, das jeweils aufgerufen wird.

Demnach ist es auch schwierig, die Filme einem bestimmten Begriff zuzuordnen, sei es ‚Krimi(komödie)', ‚Trash' oder ‚Exploitation'. Aufgrund der Überschneidung ihrer jeweils damit aufgerufenen Genremerkmale kann man die Filme diesen Begriffen zwar zuordnen, allerdings werden sie ihnen zugleich nicht in Gänze gerecht. Denn am Ende hat man einen Edgar Wallace-Film geguckt, der seinen ganz eigenen Stil hat und der auch ohne das initiale Motto ‚Hier spricht Edgar Wallace' als solcher zu erkennen ist, wenn man ihn dabei in der Tradition der sich weiterentwickelnden Reihe (und d. h. zwischen Vorgänger- und Nachfolgefilm) betrachtet. Aus dieser Sicht funktioniert die Reihe offenbar insgesamt wie der Exploitationfilm: Indem mit dem Slogan ‚Edgar Wallace' geworben wird, ist die Handlung zweitrangig – es geht vielmehr stets um die Machart.

Filme

DIE BLAUE HAND (BRD 1967, Alfred Vohrer).

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

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

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

Forschungsliteratur

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.

Kulle, Daniel (2012): *Ed Wood. Trash und Ironie*. Berlin.

Meyer, Heinz-Hermann (2015): „Schund“. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8830 (07.03.2021).

Sarkhosh, Keyvan (2017): „Trash, Boom, Bang: Ein Forschungsüberblick“. In: Jonas Nesselhauf u. Markus Schleich (Hg.): *Banal, trivial, phänomenal. Spielarten des Trash*. Darmstadt, S. 11–42.

Sarkhosh, Keyvan (2011): „‚Trash‘ als ästhetische Kategorie der Postmoderne“. In: Achim Hölter (Hg.): *Comparative Arts. Universelle Ästhetik im Fokus der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Heidelberg, S. 367–377.

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 [1986]: „Edgar Wallace – Made in Germany“. *Filmzentrale*. http://filmzentrale.de/rezis/edgarwallacegs.htm (07.03.2021).

Wulff, Hans Jürgen (2012): „Exploitation: Verfahren“. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6063 (07.03.2021).

II. Raum und Gesellschaft

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

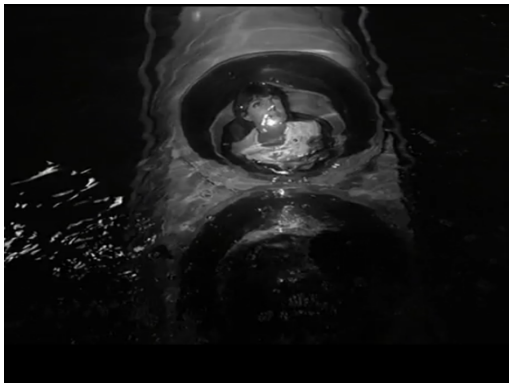
Wallace-Filmen an Orten unter der (Erd-)Oberfläche statt: labyrinthartige Kellergewölbe, steinerne Verliese, Abwasserkanäle und dunkle Geheimgänge bieten unterirdisch Raum für Illegalität (Abb. 2).



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 PEITSCHE [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 PEITSCHE: 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 wohlsituierten (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 PEITSCHE, Abb. 4) oder zwecks Mordauftrags im skurrilen Aquarien-Zimmer (vgl. ebd., Abb. 5) oder in gefluteten Kellern (vgl. DER GRÜNE BOGENSCHÜTZE [BRD 1961]).



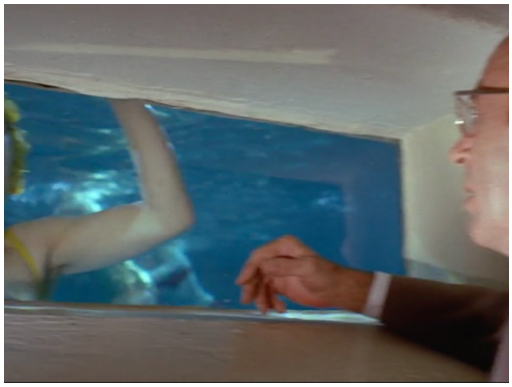


Abb. 3: Versenken der Leiche in unterirdischem Kanalsystem (DER HEXER: 00:01:44). Abb. 4: Anonymer Auftraggeber im ‚Aquarienzimmer' (DER MÖNCH MIT DER PEITSCHE: 00:11:09). Abb. 5: Unter der Oberfläche: Voyeurismus im Schwimmbad (DER MÖNCH MIT DER PEITSCHE: 00:28:48).

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 PEITSCHE: 00:02:50).




Abb. 8: ‚Das Böse' verschwindet im Dunkeln (DER MÖNCH MIT DER PEITSCHE: 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 PEITSCHE: 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, Geheimtreppen (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" (Seeßlen 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 verschwimmen lässt.



Abb. 12: Im Kleiderschrank: Geheimtreppe 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 PEITSCHE: 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 PEITSCHE: 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 PEITSCHE; 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 PEITSCHE 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 PEITSCHE (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

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.

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: *FilmGeschichte13*. Berlin, S. 25–28.

Oberflächen der Unterwelt: ‚Bürgerlichkeit' und ‚Nicht-Bürgerlichkeit' in DER FROSCH MIT DER MASKE

Alexandra Schwind

Überblick

Die Edgar Wallace-Filme leben von der Inszenierung außergewöhnlicher Räume, ob gespenstischer Schlösser des alternden Adels, zwielichtiger Hafen-Spelunken oder mysteriöser Mädchenheime. Diese konkret topografisch dargestellten Räume werden meist auch mit spezifischen topologischen Merkmalen korreliert, sodass sich wiederum rein semantisierte Räume ergeben. Die funktionale Semantisierung von Räumen im Wallace-Film ist kein neues Forschungsfeld. So fasst Norbert Grob die Maxime der Raumordnung zusammen: „Sag' mir, wo Du wohnst, und ich sage Dir, wer Du bist!" (1991: 73). Doch lässt sich die gesamte Raumstruktur der Wallace-Filme tatsächlich auf diese einfache Formel herunterbrechen?

Neben der klassischen Polarität von ‚Gut' und ‚Böse' scheint den Bereichen ‚Bürgerlichkeit' und ‚Nicht-Bürgerlichkeit' in der Diegese der Edgar Wallace-Film-Reihe eine gesteigerte Bedeutung zuzukommen. Als oppositionell semantisierte Teilräume, denen sich die Figuren zuordnen, markieren sie zugleich die beiden Pole, zwischen denen sich das Gros der Handlung abspielt. Im Folgenden soll nun die Inszenierung dieser beiden Teilräume am Beispiel von DER FROSCH MIT DER MASKE (BRD/DK 1959) untersucht werden.

Das Haus der Bennets und die Lolita-Bar

Als erster Teil der Reihe[1] fungiert DER FROSCH MIT DER MASKE als Einführung in die ‚Wallace-Welt' und etabliert Motive, die sich durch die gesamte Reihe ziehen sollen (vgl. Grob 2004: 214). Die dargestellte Welt ist hier über verschiedene, oft oppositionell semantisierte Räumlichkeiten gestaltet. Untersucht man den Film hinsichtlich der Inszenierung von ‚Bürgerlichkeit' und ‚Nicht-Bürgerlichkeit', so lassen sich – so die These – als zwei Extrempole das Haus der Familie Bennet auf der einen und die ‚Lolita'-Bar auf der anderen Seite ausmachen. Diese werden in ihrem Prototyp jeweils von Ella Bennet bzw. Lolita verkörpert.

Das Haus der Bennets, das ‚Maytree House', wird im achteinhalb Meilen von London entfernten Landsmoore verortet. Das blumenumrankte, reetgedeckte Fachwerkhäuschen weckt nicht ausschließlich Assoziationen zu einem britischen *cottage* (Abb. 1) – was angesichts des Drehortes rund um Kopenhagen nicht weiter verwundert (vgl. Paschen 2014: 15). Das Haus scheint mitten in der Natur, umgeben von Feldern zu liegen und ist nur über eine lange, mit alten, knorrigen Eichen gesäumte

[1] Und ferner als erster deutscher Kriminalfilm der Nachkriegszeit, nach Naumann eine „Reinkarnation" (Naumann 2020: 439).

Allee zu erreichen. In jeder Außenaufnahme sind, sofern nicht durch Filmmusik überdeckt, Geräusche dieser Natur zu vernehmen, sei es das überaus aufdringliche Vogelzwitschern, während der junge Bennet im Gartenstuhl Zeitung liest (vgl. 00:14:14–00:14:20), das Bellen von Hunden (vgl. 00:22:34–00:22:38) oder der pfeifende Wind, der John Bennet auf seinem Weg durch den Vorgarten begleitet (vgl. 01:03:02–01:03:12). Somit wird die topografische Distanz zum Raum der Stadt betont, in dem die unten beschriebene Lolita Bar angesiedelt ist. Auch im Interieur wird dieses Natur-Motiv aufgegriffen, durch die Omnipräsenz floraler Muster (Blümchen-Tapeten, Vorhänge, Lampenschirme, Kissen usw.), eine Efeuranke neben der Eingangstür und verschiedene Landschaftsmalereien. Die Einrichtung ist betont ländlich bzw. bäuerlich, mit bemalten Porzellantellern als Wandschmuck und einem gekachelten Ofen. In dieser vermeintlichen ‚Landhaus-Idylle' wohnt John Bennet mit seinen Kindern Ella und Ray: sie eine wohlerzogene Vorzeige-Tochter, er ein Angestellter in einem Kontor – oberflächlich betrachtet eine bürgerliche und sittsame Familie.



Abb. 1: Das ‚Maytree House' (00:14:10).

Doch nicht erst auf den zweiten Blick fallen einige Aspekte ins Auge, die diesen Eindruck trüben: Zunächst ist es die Absenz einer Mutterfigur, die nicht lediglich fehlt, sondern deren Fehlen auch vollkommen ausgeklammert wird. Ella scheint in Teilen diese Rolle zu übernehmen, sorgt sich um den Werdegang ihres Bruders und empfängt ihren Vater mit einem Küsschen, doch thematisiert wird dies nie. Außerdem scheint die Familie in Geldsorgen zu sein, so tadelt Ella Richard Gordon, nachdem er Ray sein Auto fahren lässt: „Das hätten Sie ihm nicht erlauben sollen. Jetzt wird er noch mehr von einem eigenen Wagen träumen und wir können uns doch keinen leisten." (00:16:13–00:16:18). In dieser Tatsache könnte auch ein Grund für Johns Tätigkeit als Henker von London liegen, da er ein im sozialen Code derart niedrig angesiedeltes Amt wahrscheinlich nicht ohne finanzielle Nöte angetreten hätte. In einer versteckten Kammer lagert er seine Henkerskutte und schafft damit einen abgegrenzten *Innen*raum, der sich nicht in die häusliche Bürgerlichkeit des ‚Maytree House' fügen will. Gegenüber seiner Familie verheimlicht er dieses Amt und vertuscht seinen Job mit Geschichten von Reisen. Auch Ray hält es nicht immer mit der

Wahrheit gegenüber seinem Vater (vgl. 00:14:53–00:14:55). Er kommt den an ihn gestellten Anforderungen nicht nach, verliert seine Anstellung im Kontor, da er sich der Hierarchie nicht fügen kann. John bemerkt hierzu: „Es ist bereits das dritte Mal, dass er aus einer Stellung herausgeflogen ist. In einem Jahr!“ (00:22:47–00:22:51). Der sich hier anbahnende Vater-Sohn-Konflikt ist ein Motiv, das den ganzen Film mitbestimmt. Somit geht Grobs Formel der Korrelation von Wohnort und Wesen zumindest in Bezug auf die männlichen Bennets nicht auf.

Ray wird nach seiner Kündigung von seinem Arbeitskollegen Philo Johnson (alias Harry Lime alias der ‚Frosch‘) für einen Job als Empfangschef in der ‚Lolita‘-Bar angeworben. Dieses „Dreckloch“ (01:04:28) weicht in seiner Semantisierung deutlich von Rays Zuhause ab und lässt sich als topografische Realisierung des abstrakt-semantischen Raum der ‚Nicht-Bürgerlichkeit‘ in DER FROSCH MIT DER MASKE untersuchen. Anders als das Haus der Bennets ist die Bar im städtischen Raum verortet, was durch die Montage zweier wohl in London gedrehter Einstellungen mit der Außenaufnahme der Bar zusätzlich unterstrichen wird (Abb. 2–4).



Abb. 2–4: Montage zur diegetischen Verortung der ‚Lolita‘-Bar (00:33:20, 00:33:25 und 00:33:26).

Es handelt sich zwar um ein recht gehobenes Etablissement, in dem Champagner serviert und der Einlass beschränkt wird – so wird Inspektor Elk zunächst abgewiesen, da: „Zutritt nur im Abendanzug“ (00:39:08) –, doch sittsam geht es hier nicht zu. Die Abendshows bestehen, soweit gezeigt, aus Tänzen leicht bekleideter Frauen oder der Darbietung des leitmotivisch mit der ‚Lolita‘-Bar verknüpften Lieds *Nachts im Nebel*

an der Themse durch Lolita. Die Kellnerinnen, die ebenjenen Champagner servieren, sind ähnlich aufreizend gekleidet. Es sind der Alkohol und die Verführung, die die ‚Lolita'-Bar semantisch bestimmen.

Ähnlich dem ‚Maytree House' verbirgt sich unter der Oberfläche – welche zwar als nicht-sittlich, aber immerhin noch als legal dargestellt ist – Abgründiges, hier allerdings im wahrsten Sinne des Wortes in den Kellerräumen: Es stellt sich heraus, dass die ‚Lolita'-Bar als ‚Hauptquartier' der Frosch-Bande fungiert und Gefangene wie Richard Gordon und sein Butler James in diesen Kellerräumen untergebracht werden. Somit bildet die Bar gewissermaßen ein ‚Tor zur Unterwelt', trägt in sich die Grenze zur Kriminalität. Daraus ergibt sich folgendes Schema:

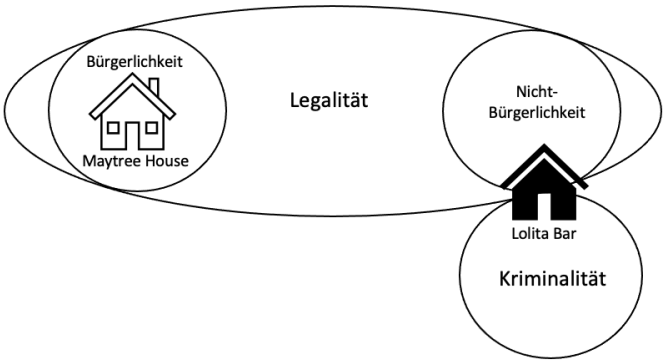


Abb. 5: Schema zur Raumaufteilung im FROSCH MIT DER MASKE.

Ella Bennet und Lolita

Neben Ella als einzige namentlich bekannte Frau[2] scheint Lolita ein Gegenbild dieser zu zeichnen. Erstere verkörpert als Angehörige des bürgerlichen Raums Tugenden wie Höflichkeit, Fleiß und Sparsamkeit. Durch ihr Äußeres (Abb. 6) sowie ihr Verhalten strahlt sie naive Unschuld aus. Ihr Rock endet nie über dem Knie, sie ist nur dezent geschminkt und hat längere Haare. Gordons Avancen entzieht sie sich zunächst geschickt, ohne ihn direkt abzuweisen. Erst nachdem der ‚Frosch' gefasst ist, gipfelt die Wiederherstellung der Ordnung in dem – zumindest durch Elks Frage nach Gordons Mitteln für die Familiengründung angedeuteten – Eheschluss der beiden.[3]

Lolita hingegen baut ihre gesamte Existenz auf der Vortäuschung von (sexuellem) Interesse verschiedenen Männern gegenüber auf und reagiert verärgert, als Ray die Annäherungsversuche anderer Verehrer unterbinden will. Dies gehöre schließlich zum Geschäft (vgl. 00:48:47). Ihre Verheißungen aus *Nachts im Nebel an der Themse* scheinen über das Lied-Ende fortzubestehen. Lolitas Erscheinung gleicht eher der einer Femme fatale; auch außerhalb ihrer Arbeit in der Bar ist sie aufreizender und auch moderner als Ella gekleidet – und sie trägt eine Kurzhaarfrisur (Abb. 7).

---

2 Abgesehen von Lady Farnsworth, welche nur einen kurzen Auftritt hat.

3 Warum Ella durchgehend einen Ring am rechten Ringfinger trägt (vgl. z. B. 00:17:35), wird nicht thematisiert.



Abb. 6–7: Ella Bennet (00:15:15) und Lolita (00:40:20).

Als zentrale Vertreter des ‚Maytree House' bzw. der ‚Lolita'-Bar und den mit den jeweiligen Räumen verbundenen Semantiken können Ella und Lolita somit als Verkörperung dieser interpretiert werden. Indem letzten Endes selbst der ‚Frosch' Ella Lolita vorzieht und diese Entscheidung mit der ‚Overkill'-Ermordung letzterer besiegelt, kann hierin ein Sieg des bürgerlichen Wertesystems über das der ‚Lolita'-Bar gesehen werden, welcher sich im in der Verhaftung des ‚Frosches' durch die Ermittler wiederholt.

Die Entwicklung Ray Bennets

Wie angedeutet ist es Ray, der mit dem Raum der behüteten Bürgerlichkeit bricht und mit seinem Jobwechsel die Grenze zum Raum der ‚Nicht-Bürgerlichkeit' übertritt. Dies ist insofern sujethaft, als es in den Normvorstellungen der Diegese im Raum der Bürgerlichkeit widerspricht: „Das hier ist nicht das Richtige für dich" (00:49:32–00:49:34), bemerkt sein Vater. Ray scheint sich im bürgerlichen Raum nicht zurechtzufinden, eckt überall an und findet schließlich in der Lolita-Bar, bzw. mit Lolita selbst, einen Ort, an dem er scheinbar angenommen und geschätzt wird. Dementsprechend verwundert es nicht, dass er sich sämtlichen ‚Rückhol'-Versuchen widersetzt und der Vater-Sohn-Konflikt in einer Ohrfeige gipfelt (vgl. 00:49:48). Zwischen ihm und der älteren Lolita entwickelt sich eine Liebesbeziehung, die seinerseits von Abhängigkeit und Eifersucht geprägt ist. Er gesteht ihr, anscheinend nicht zum ersten Mal: „Ich habe noch keine Frau geliebt, nur dich. Und ich werde keine mehr so lieben wie dich." (00:51:29–00:51:32) Ob sie seine Gefühle erwidert, ist, obgleich sie ihn ‚Geliebter' nennt, nicht eindeutig. Als sie ansetzt: „Du weiß doch genau, seitdem du da bist …" (00:48:41), wird sie unterbrochen. Naheliegender ist jedoch die Vermutung, dass sie ihre Reize bewusst einsetzt, um Ray im Auftrag des Frosches als Mitglied seiner Bande zu gewinnen. Bezeichnend ist hier, dass sie bereits bei ihrer ersten Begegnung, ausgerechnet als sie sich Ray widmet, singt: „Doch du musst wissen, ich hab' beim Küssen nur den Rausch und nicht Treue im Sinn" (00:37:54–00:38:02 u. Abb. 8). Spätestens nachdem Ray auf Lolitas Frage, ob er alles für sie tun würde, mit

„Es gibt nichts, was ich nicht für dich tun würde“ (00:51:54–00:51:56) antwortet, ist sein Schicksal besiegelt.



Abb. 8: „… ich hab beim Küssen nur den Rausch und nicht Treue im Sinn.“ (00:38:00)

Als Ray sich dessen bewusst wird, ist es bereits zu spät, und Lolita erklärt gehässig lachend: „Nun markier’ nicht länger das Unschuldslamm. Du warst es ja schließlich, der den Frosch mit der Musik so schön gewarnt hat! Und die Polizei weiß das, mein Lieber.“ (01:05:26–01:05:32) Nunmehr als ‚Bill Carter‘ soll Ray seine Schulden beim Frosch begleichen – „Aber ohne Lolita!“ (01:05:43–01:05:45)

Als Ray losstürmt, um der Polizei Bescheid zu geben, den Raum der Kriminalität also wieder zu verlassen, wird er aufgehalten, denn: „Du hast für den Frosch gearbeitet, du gehörst zu uns.“ (01:06:03–01:06:06) Wenig später trifft dennoch die Polizei ein, allerdings findet sie Ray mit einer Waffe in der Hand dem erschossenen Lew Brady gegenüber, sodass er nun auch von Angehörigen des Raumes der Legalität an einer Rückkehr gehindert wird. Er selbst kann die Beamten nicht von seiner Unschuld überzeugen, scheint selbst nicht vollkommen von dieser überzeugt, und tritt so vor den Henker von London – seinen Vater. Dieser erkennt Rays Unschuld an seinen Augen, doch noch bevor er daraus Konsequenzen ableiten kann, liefert Gordon einen Beweis für Rays Unschuld. John und Ray fallen sich in die Arme, der Vater-Sohn-Konflikt scheint gelöst, Ray wieder in den Raum der Legalität und auch der Bürgerlichkeit geholt und es ist das letzte Mal, dass er vor der Kamera zu sehen ist. Der sich zunächst dem Raum der Bürgerlichkeit entziehende Ray wurde über einen Umweg des Besseren belehrt, ob er nun aber vollkommen im bürgerlichen Raum aufgeht, bleibt ausgeklammert.

Als einziger, der die Grenze zwischen Bürgerlichkeit und ‚Nicht-Bürgerlichkeit‘ übertreten hat, und somit als maßgeblicher Handlungsträger, würde Rays Geschichte eigentlich einer ausformulierteren Auflösung bedürfen. Das, was zunächst wie eine Coming-of-Age-Story anmutet, wird durch das vollkommene Ausblenden von Rays Schicksal nach der Freisprechung als bloße Reformulierung bereits etablierter Wertemuster demaskiert, die Grenze bleibt bestehen, es kommt nicht zu einer Metatilgung. Bedenkt man zusätzlich, dass der ‚Frosch‘ Ray lediglich als Mitglied seiner Bande gewinnen wollte, um ein Druckmittel gegen Ella zu haben, die er als Philo

Johnson nicht zu beeindrucken scheint, wird seine Passivität in der gesamten Handlung mehr als deutlich.

Fazit

Es konnte gezeigt werden, dass Grobs Maxime „Sag' mir, wo Du wohnst, und ich sage Dir, wer Du bist!" nicht weit genug greift. Zwar sind die Figuren oberflächlich meist eindeutig einem der oppositionellen Teilräume zuzuordnen, gerade im Hinblick auf die Frage, wer zu ‚den Guten' bzw. ‚den Bösen' gehört. Allerdings zeigt sich in der Tiefenstruktur, dass die jeweiligen Teilräume – hier der Raum der ‚Bürgerlichkeit' und der der ‚Nicht-Bürgerlichkeit'–Abgründe bergen, die diese Zuordnung zunehmend infrage stellen. Wie sich im Inneren des ‚Maytree House' eine geheime Kammer verbirgt, so verschweigt auch John Bennet sein Henkeramt vor seiner Familie. Das Bild, das die Familie nach außen hin ausstrahlt, und auch jenes, das die einzelnen Familienmitglieder voneinander haben, beruht größtenteils auf Lügen, sodass lediglich Ella als vollkommen der Bürgerlichkeit zuzuordnende Figur verbleibt.

Auf einer weiteren Ebene geben Raumstrukturen, wie sie sich hier zeigen, auch immer Aufschluss über die Semiosphäre, der sie entstammen, über zugrundeliegende Normen- und Wertesysteme.[4] Die jeweiligen Weltmodelle fungieren „als *kulturelle Speicher* im Kontext der Diskursformationen der Kultur […], die den Text hervorgebracht hat." (Nies 2018: 25, Herv. i. Orig.) In DER FROSCH MIT DER MASKE siegen die bürgerlichen Tugenden und deren Verkörperungen immer über die der Lolita-Bar, ob in Form von Ella gegen Lolita oder Gordon gegen den ‚Frosch'. So „ist das Kaputte ein Trick, um das Heile zu propagieren." (Grob 1991: 87)[5]

Andererseits würde es wohl zu kurz greifen, den FROSCH MIT DER MASKE als bloßen Moral vermittelnden Film zu fassen – hier würden sich eher die parallel bzw. kurz zuvor entstandenen Heimatfilme anbieten (→ Erotisierung und Sexualisierung in den Edgar Wallace-Filmen). Die Wallace-Filme transportieren vielmehr immer auch eine gewisse ‚Faszination des Bösen'; „Bei Wallace rückt [der] geniale Bösewicht stets ins Zentrum" (Grob 1991: 94) und ist, wie auch hier, oft titelgebend. So sind es Figuren wie Ray, die zwar nicht dem Raum der Kriminalität angehören, aber auch nicht vollkommen im Raum der Bürgerlichkeit aufgehen wollen, neben denen Ella Bennet blass wirkt. Ray kann sich der zwielichtigen Lolita nicht entziehen, ist fasziniert gerade von den Attributen, die mit den bürgerlichen Tugenden seiner

[4] Vgl. zum Zusammenhang räumlicher Ordnungen in kulturellen Artefakten und der sie hervorbringenden Kultur: Lotman (1990).

[5] Herrmann und Weiß stellten durch die Untersuchung der diegetischen Weltordnung in DER FROSCH MIT DER MASKE spannende Ergebnisse bezüglich der impliziten Thematisierung der nationalsozialistischen Vergangenheit heraus (→ Identitätsverschleierung und Vergangenheitsbewältigung). Demnach ergeben sich zwei Lesarten: „erstens die oberflächliche Rezeption als spannender Unterhaltungsfilm und zweitens die tiefergehende gesellschaftskritische Aufarbeitung sozialer Vergangenheit im Symbolischen" (Herrmann u. Weiß 2019: 27). (→ Maskierte Mörder*innen)

Schwester unvereinbar sind – und spiegelt somit jenen Kinobesucher der 1960er-Jahre, der für den Wallace-Film zahlt, nicht für den Heimatfilm im Saal nebenan.

Film

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

Forschungsliteratur

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.

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: Deutsches Filmmuseum, S. 72–97.

Herrmann, Annika u. Sina Weiß (2019): „Identitätsverschleierung und Vergangenheitsbewältigung: DER FROSCH MIT DER MASKE als Nachkriegsfilm". In: *Etappen der deutschen Filmgeschichte. Kultursemiotische Perspektiven* (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 2/2019), S. 24–30.

Lotman, Jurij M. (1990): „Über die Semiosphäre." In: *Zeitschrift für Semiotik*, Bd. 12, H. 4. Tübingen, S. 287–305.

Naumann, Kai (2020): „Genres im deutschen Nachkriegskino (1945–1970)". In: Marcus Stiglegger (Hg.): *Handbuch Filmgenre*. Wiesbaden, S. 434–447.

Nies, Martin (2018): „B/Orders – Schwellen – Horizonte." In: Ders. (Hg.): *Raumsemiotik. Räume – Grenzen – Identitäten*. o. O., S. 13–72.

Paschen, Joachim (2014): „Gruselfilme am Fließband. Wie die ersten Edgar-Wallace-Filme in Hamburg und Umgebung entstanden". In: *Hamburger Flimmern* 21. Hamburg, S. 14–20.

Ideale Schwiegertochter, loyale Ehefrau, sexy ‚Blondine' und Femme fatale: Frauenfiguren in den deutschen Edgar Wallace-Filmen

Nele Dingler

„Warum müssen Frauen immer still sein, Mr. Warren?" –
„Weil sie dann länger schön bleiben, Ms. Penton!"
(DER HEXER [BRD 1964]: 00:32:49–00:32:54)

Dieses Zitat aus einem der wohl bekanntesten Filme der deutschen Edgar Wallace-Reihe verdeutlicht, welch – aus heutiger Sicht – reaktionäres Frauenbild in diesen Filmen vertreten wird. Dies ist wenig überraschend, wenn man die Entstehungszeit mit bedenkt, wurde die Reihe doch in den Jahren 1959 bis 1972 gedreht. Allerdings gibt es innerhalb der Reihe auch einige Filme, in denen Frauen den damaligen Stereotypen weniger entsprechen. Im Folgenden soll ein Überblick über die unterschiedlichen Darstellungen von Frauentypen geboten werden. Zum Einstieg wird das Frauenbild in DER HEXER einer detaillierteren Betrachtung unterzogen, da die Frauenfiguren in diesem Film besonders auffällig typisiert werden.

Die Frau als Bedrohung

Ausgelöst wurde der oben zitierte Dialog von dem Verlobten der gutaussehenden und naiven Blondine Elise Penton, welcher sie vorher ungeduldig darum gebeten hatte, still zu sein (vgl. DER HEXER: 00:32:48–00:32:49). Es ist fraglich, ob die von Inspektor Warren – welcher eigentlich der ‚Hexer' in Warren-Verkleidung ist – gegebene Antwort auf die Frage nach der Notwendigkeit für Elise, still zu sein, die von ihr erhoffte war. Trotzdem lachen sowohl sie als auch der Urheber des Witzes, während ihr Verlobter zustimmt und geschäftsmäßig zum eigentlichen Thema der Unterredung mit seinem Polizei-Kollegen übergeht (vgl. DER HEXER: 00:32:53–00:32:58). Die Darstellung dieser Unterhaltung wird zweimal durch Elise unterbrochen, welche sich verführerisch auf einem elektrisch verstellbaren Sofa drapiert und dabei beiden Männern entgegen lacht, lächelt und vielsagende Blicke zuwirft (vgl. DER HEXER: 00:32:59–00:33:02 und 00:33:19–00:33:21). Durch den Versuch, Elise zum Schweigen zu bringen, und dadurch, dass Higgins ihr einen irritierten Blick zuwirft, wird deutlich, dass er sie hier als Störung wahrnimmt (vgl. DER HEXER: 00:32:58).



Abb. 1: Elise Penton als ‚sexy Blondine' (DER HEXER: 00:33:01).

Nachdem der falsche Inspektor Warren Inspektor Higgins in einem spielerischen Kampf besiegt und ihn dabei neben Elise aufs Sofa befördert, lacht sie vergnügt und sagt: „Können Sie mir das auch beibringen, Mr. Warren? Genau so brauche ich ihn vor dem Standesamt!" (DER HEXER: 00:33:53–00:33:58) Elise findet hier eine Möglichkeit, erneut eines ihrer Lieblingsthemen anzusprechen: Die von ihr sehnlichst erwartete Hochzeit mit ihrem „Higgy" (DER HEXER: 00:32:43). Dieser scheint sich allerdings noch nicht allzu sicher zu sein, guckt er sich doch auch nach anderen Frauen um. Besonders nahe kommt ihm dabei seine Sekretärin, welche sich ihm zu Beginn des Films sogar für ein Nacktfoto zur Verfügung stellt, das er daraufhin mit dieser begeistert bespricht – in unbemerkter Gegenwart seiner Verlobten (vgl. DER HEXER: 00:05:53–00:06:40). Deren Empörung reicht aber nur für ein „Schuft!" und das Verlassen des Büros (DER HEXER: 00:06:50–00:06:55). Der Inspektor macht auch keine Anstalten, seiner Verlobten nachzugehen und sich bei ihr zu entschuldigen, sondern kümmert sich erst einmal weiter um seine Arbeit (vgl. DER HEXER: 00:06:55–00:08:16). Kurz darauf stellt sich heraus, dass er sich ohnehin keine Sorgen um den Status seiner Beziehung machen muss, denn Elise wartet draußen brav auf ihn, und bis auf ein paar spitze Kommentare hat er nichts zu befürchten (vgl. DER HEXER: 00:08:16–00:08:40). Einer davon richtet sich auf einen für Elise vorteilhaften – hypothetischen – Unfall, infolgedessen sie mehr Zeit mit ihrem Verlobten (im Krankenhaus) verbringen könnte (vgl. DER HEXER: 00:08:46–00:08:52).

Ganz offensichtlich haben wir es hier also mit einer Beziehung zu tun, in der eine Person mehr erwartet, als die andere zu geben bereit zu sein scheint. Elise scheint ganz versessen darauf zu sein, Inspektor Higgins zu heiraten, wozu sie sowohl von ihren Verführungskünsten als auch von Beschwerden und kindlich wirkendem Schmollen Gebrauch macht (vgl. DER HEXER: 00:45:13–00:46:16 und 01:09:35–01:09:42). Der Inspektor versichert ihr im Laufe des Films dann auch öfter, dass eine Hochzeit in naher Zukunft liege (vgl. DER HEXER: 00:37:09–00:37:18 und 01:10:00–01:10:10). Allerdings wird diese immer damit verbunden, dass er zuerst sein beruflich gesetztes Ziel – die Ergreifung des Hexers – erreicht (vgl. ebd.). Diese logisch-kausale Verknüpfung von der „private[n] und der gesellschaftlich-berufliche[n] Ebene]", wird zusätzlich unterstrichen durch ihre visuelle Codierung (Blödorn 2007: 143). Sowohl

auf der privaten Ebene des Ermittlers als auch auf seiner beruflichen Ebene finden sich Szenen der Bedrohung oder aber der Beruhigung (vgl. ebd.). Während sich Higgins etwa ein Nacktbild seiner Sekretärin anguckt, behauptet diese zur selben Zeit gegenüber Higgins' Verlobter, dass er angeblich ein Foto entwickle, auf dem die Leiche eines Mannes zu sehen sei, der seine Frau betrogen habe und deswegen von ihr umgebracht wurde (vgl. DER HEXER: 00:05:35–00:05:50). Zeitgleich mit dieser von der Sekretärin ausgehenden Bedrohung der Beziehung des Helden und der Heldin thematisiert diese selbst also Ehebruch und den möglichen tödlichen Ausgang dessen. Auf der visuellen Ebene wird die Sekretärin zusätzlich als bedrohlich codiert, indem das Nacktbild von ihr diagonal zum Bildrahmen gezeigt wird, was im HEXER stets Zeichen für eine potenziell bedrohliche Situation ist (vgl. DER HEXER: 00:07:05–00:07:08). Dagegen werden Sequenzen der Beruhigung gekennzeichnet durch eine horizontale Bildaufteilung, „die insbesondere in Sequenzen der Privathandlung Verwendung findet, in denen der Inspektor und seine Verlobte als Liebespaar präsentiert werden" (Blödorn 2007: 144).



Abb. 2 und 3: Die Sekretärin als Femme Fatale (DER HEXER: 00:07:06 und 00:31:37).

Besonders auffällig ist dies in einer Szene, welche auf eine große Bedrohung auf der beruflichen Ebene folgt: Nachdem Inspektor Higgins gewaltsam betäubt und verschleppt wurde, wird er von einer anderen Figur vor Schlimmerem bewahrt, indem diese seinen Angreifer erschießt (vgl. DER HEXER: 00:52:14–00:53:20). Anschließend ruht er sich zuhause gemeinsam mit seiner Verlobten auf dem bereits erwähnten Sofa aus, wobei sie jeweils mit den Füßen auf Höhe des Kopfes des anderen nebeneinander liegen (vgl. DER HEXER: 00:55:30). Rauchend beginnt Elise, eine zweite Zigarette anzuzünden, mit welcher sie mit dem Fuß ein Loch in die Zeitung brennt, die ihr Verlobter liest (vgl. DER HEXER: 00:55:31–00:55:42). Inspektor Higgins nimmt die Zigarette kommentarlos und fängt an sie zu rauchen (vgl. DER HEXER: 00:55:42–00:55:49). Daraufhin beginnt sie langsam die leicht hochgestellte Seite runterzustellen, an der er seinen Oberkörper und Kopf anlehnt, sodass er am Ende vollkommen waagerecht liegt (vgl. DER HEXER: 00:55:52–00:56:04). Sie legt sich halb auf ihn und wundert sich: „Also dich kann wohl überhaupt nichts mehr erschüttern, Brian Edgar, hm?" (DER HEXER: 00:56:05–00:56:11). Er verweist auf die Anschläge, welchen er im Laufe seiner

Ermittlungen ausgesetzt wurde, und küsst sie dabei immer wieder (vgl. DER HEXER: 00:56:13–00:56:25). Ihr Flirten wird erst durch das Klingeln des Telefons unterbrochen, woraufhin Sie ihn bittet: „Fass es nicht an, hm?“ und er antwortet: „Nur ein kleines bisschen!“ Mit einem schmollenden Gesicht schlägt sie ihm auf die Brust und richtet sich auf, um sich wieder auf ihre ursprüngliche Sofaseite zu legen, mit dem Kopf in die entgegengesetzte Richtung (vgl. DER HEXER: 00:56:26–00:56:58). Als Higgins darauf den Telefonhörer abnimmt, stellt sich heraus, dass es sich bei der Anruferin um die für seine Beziehung als Bedrohung eingeführte Sekretärin handelt (vgl. DER HEXER: 00:57:02). Diese Bedeutung wird hier durch *Single source lighting* klar visuell codiert, da die vorherige Szene des Liebespaars dagegen wesentlich heller ausgeleuchtet war. Zudem erscheint hier der Privatraum insgesamt zugleich offener und übersichtlicher als das vollgestellte und durch Diagonalen dominierte Vorzimmer der Sekretärin bei Scotland Yard.

Auch in diesen Szenen wird deutlich, wie sehr die Beziehung des Paares vor allem von Elise vorangetrieben wird. Ihre Versuche, den zeitungslesenden Verlobten auf sich aufmerksam zu machen, haben zwar einen gewissen Charme, wirken aber vor allem kindlich, obwohl sie gleichzeitig mit ihren körperlichen Reizen kokettiert. Gerade das Durchstoßen der Barriere – der Zeitung – mit einer Zigarette scheint bedeutsam: Elise ringt um Inspektor Higgins Aufmerksamkeit, indem sie die von ihm geschaffene Grenze durchbricht. Der Inspektor, der Elise oftmals zurecht- und zurückweist oder Interesse an anderen Frauen zeigt, scheint sich bislang noch nicht endgültig auf Elise als seine Partnerin festgelegt zu haben und die Ehe auch nicht so engagiert voranzutreiben, wie seine Verlobte es versucht. Sie gewinnt seine Aufmerksamkeit schließlich, indem sie die räumliche Distanz zwischen ihnen verringert, und zwar so sehr, dass er sie kaum ignorieren kann. Dabei nennt sie ihn – wie von ihm vorher moniert (vgl. DER HEXER: 00:32:43–00:32:48) – nicht mehr ‚Higgy‘, sondern „Brian Edgar“ (DER HEXER: 00:56:05–00:56:11). Sie nutzt also ihre körperlichen Reize und befolgt seine Regeln, woraufhin die beiden einander näherkommen. Allerdings vertauscht sie die Reihenfolge seiner Vornamen, womit sie ihn zugleich spielerisch mit seiner vorangegangenen Beschwerde aufzieht. Da sie allerdings häufig als dümmlich dargestellt wird, ist unklar, ob sie ihm hier gehorcht und die Namen unabsichtlich vertauscht oder ob sie ihn damit necken möchte. Doch daraufhin stören sowohl die Entwicklungen auf der privaten wie auch die auf der beruflichen Ebene das Liebespaar: Brian Edgar geht ans Telefon, versucht der flirtenden Sekretärin Einhalt zu gebieten und muss danach von seinem Vorgesetzten Sir John Vorhaltungen und Anweisungen bezüglich seiner Ermittlungen im Hexer-Fall entgegennehmen (vgl. DER HEXER: 00:57:02–00:58:03). Hier wird erneut deutlich, dass der Beziehung des Inspektors dieser Fall im Wege steht und erst die Lösung dessen die Weichen für eine Hochzeit mit Elise stellt.



Abb. 4: Das Paar gestört vom Schrillen des Telefons (DER HEXER: 00:56:48).

Die Ehefrau als ‚Komplizin' des Mannes

Am Beispiel dieser beiden Szenen zwischen Elise, Inspektor Higgins und seiner Sekretärin ist deutlich geworden, dass hier zwei unterschiedliche stereotype Frauenbilder bedient werden: Zum einen die potenzielle Ehefrau, welche als naiv, hilfsbedürftig, gutaussehend, erotisch und blond gezeichnet wird, zum anderen die Femme fatale, die eine Gefahr darstellt und flirtend ihre Reize zur Schau stellt. Sie ist ebenfalls gutaussehend und erotisch, allerdings dunkelhaarig. Außerdem scheint sie klug und wortgewandt, aber auch hinterlistig – und hat keine moralischen Einwände dagegen, einem verlobten Mann Avancen zu machen.

Doch im HEXER wird noch ein weiterer Frauentyp dargestellt: Die Frau des ‚Hexers', die – wie Sir John es ausdrückt – „eine Dame, […] eine wirkliche Dame" ist (DER HEXER: 00:18:14–00:18:16). Diesen Eindruck erzeugt sie vor allem durch ihre Wortgewandtheit und ihr Selbstvertrauen: Sie scheint im Gegensatz zu den anderen beiden Frauen wenig Interesse an Flirts zu haben, sondern reagiert zwar höflich, aber recht ablehnend auf die Fragen Sir Johns und Inspektor Higgins (vgl. DER HEXER: 00:17:08–00:18:13). Dadurch wird gleich auf zweierlei Weise Mrs. Miltons Loyalität ihrem Mann gegenüber deutlich: Als verheiratete Frau ist sie an anderen Männern nicht interessiert und lässt sich nicht in die Karten schauen, wodurch sie ihren Mann beschützt und unterstützt. Besonders deutlich wird das, wenn man feststellt, welch ein eingespieltes Team die beiden sind: Sie entschlüsselt zum Beispiel seine per Blumenstrauß übermittelten Nachrichten oder fungiert gar als sein Sprachrohr bei dem Treffen mit Mr. Messer – und nimmt jenem gegenüber kein Blatt vor den Mund (vgl. DER HEXER: 00:20:47–00:21:18 und 01:12:37–01:13:47). Diese Loyalität und die Harmonie mit ihrem Mann kulminieren in einem geschickten Fluchtplan, bei dem sie und ihre schauspielerischen Fähigkeiten eine große Rolle spielen: Sie gibt vor, ihren Mann zu erschießen, woraufhin er in der Aufregung flüchten kann, um sie und seinen Assistenten kurze Zeit später, als Polizist verkleidet, nachzuholen (vgl. DER HEXER: 01:20:12–01:21:33). In der Frau des ‚Hexers' wird so der Typus einer gutaussehenden, aber reiferen und klügeren Frau entworfen, welche in ihrer Rolle als Ehefrau vor

allem als Werkzeug und Komplizin ihres kriminellen[1] Mannes fungiert. Sie ist also die starke Frau hinter einem – auf seinem Gebiet – erfolgreichen Mann. Dass die Methoden ihres Mannes illegal sind, scheint sie nicht zu stören, wodurch man davon ausgehen kann, dass sie mit ihrem Mann dieselben Werte und Ideale teilt.



Abb. 5: Mrs. Milton als loyale Ehefrau und ‚wirkliche Dame' (DER HEXER: 00:17:39).

Beachtlich ist ebenfalls, durch welches Verhalten der als Inspektor Warren verkleidete ‚Hexer' sich verrät: Kommissar Wesby erklärt, dass Inspektor Warren für seine Abneigung Frauen gegenüber bekannt ist, wohingegen der kostümierte ‚Hexer' eindeutiges Interesse an Frauen erkennen ließ (vgl. DER HEXER: 01:19:45–01:19:58). Hier bewahrheitet sich erneut, was bereits im ersten Film der Edgar Wallace-Reihe DER FROSCH MIT DER MASKE (BRD/DK 1959) postuliert wurde: „Frauen und Kinder sind die gefährlichsten Fallstricke für einen Mann" (DER FROSCH MIT DER MASKE: 00:30:23). Im HEXER allerdings relativiert sich dies wiederum dadurch, dass es letzten Endes seine Ehefrau ist, die dem ‚gefallenen' Mann wieder aufhilft.

Die Heldin im FROSCH MIT DER MASKE, Ella Bennet, gehört hingegen einem anderen Typus als die Ehefrau des ‚Hexers' an. Im ersten Film ist die weibliche Heldin zwar eine gutaussehende, aber sehr keusche Frau. Sie begegnet allen an ihr interessierten Männern zuerst mit Ablehnung. Sogar dem Helden, Richard Gordon, erteilt sie Absagen, wenn er seine Hilfe anbietet (vgl. DER FROSCH MIT DER MASKE: 00:52:10–00:52:42). Erst als er auf sein grob wirkendes Verhalten einen etwas sanfteren Ton folgen lässt („Ella, es wäre gut, wenn Sie etwas mehr Vertrauen zu mir hätten" [DER FROSCH MIT DER MASKE: 00:52:44–00:52:47]) und somit deutlich macht, dass sie in Gefahr ist und er sie lediglich beschützen will, dazu aber ihr Vertrauen braucht, lässt sie sich von ihm in den Arm nehmen (vgl. DER FROSCH MIT DER MASKE: 00:52:47–00:53:10). In ihr verkörpert sich folglich eine Frau, die erst überzeugt werden muss, sich dann aber doch dankbar in die Hände ihres Retters begibt. Nach der Ergreifung

[1] Es soll an dieser Stelle allerdings darauf verwiesen werden, dass der ‚Hexer' trotz der von ihm verübten Selbstjustiz als positive Figur gezeigt wird. Denn im Rahmen einer im Film angelegten Binnendifferenzierung und Unterscheidungssemantik, die ‚Kriminalität' nach den Kriterien ‚Recht' (‚legal/illegal') und ‚Moral' (‚gut/böse') unterscheidet, wird der ‚Hexer' als moralisch ‚gut' ausgewiesen, obwohl er sich illegaler Methoden bedient.

des titelgebenden ‚Froschs' wird dann offenbart, dass die beiden ein Paar sind, und es wird der Ausblick auf ein Leben im Wohlstand geboten (vgl. DER FROSCH MIT DER MASKE: 01:25:07–01:26:26). Im HEXER fehlt ein solches Happy End, woran noch einmal deutlich wird, dass privates Glück zu Beginn der Wallace-Reihe immer an den vorausgehenden beruflichen Erfolg des männlichen Helden gebunden ist. Auf diese Bedingung für eine glückliche Zukunft des Helden-Paares weist auch Seeßlen hin:

> Die eigentlichen Opfer, die jungen Heldinnen, müssen verdächtig oft vom Helden aus den Klauen einer schrecklichen Verwandtschaft gerettet werden, er muß den bösen Mann/Vater/Paten im Hintergrund erledigen, vorher reicht es kaum zu einem Kuß. (Seeßlen 1981: 210)

Diese extreme Zurückhaltung scheint allerdings vor allem für die früheren Filme der Reihe zu gelten. Im HEXER ist einigen Andeutungen zu entnehmen, dass deutlich mehr zwischen den beiden Verlobten stattgefunden hat:

> „Bei solchen Gelegenheiten trat früher ein gewisses Funkeln in deine Augen und wir verbrachten einen reizenden Abend, der dich meist bis an den Rand des Ja-Wortes brachte. Aber heute leidest du nur noch an deinem Handschellenkomplex. […] ‚Fessle mich, aber nicht zu sehr!'" (DER HEXER: 00:45:54–00:46:16)

Deutlich wird hier auch noch einmal, dass Elise ein endgültiges Bekenntnis ihres Verlobten zu ihr und mehr Aufmerksamkeit ihr gegenüber vermisst. Nach Thiele führt die hier offen zur Schau gestellte Erotik dieser Frauenfigur dazu, dass ihr ein Happy End in Form des „Hochzeitsmythos" (Seeßlen 1981: 211) verwehrt bleibt: „Abweichungen von der Normalität, wie z.B. die blonde Sophie Hardy in DER HEXER (Alfred Vohrer 1964), die die erotische, dumme Verlobte zu spielen hat, führen nicht zum glücklichen Ausgang." (Thiele 1992: 49)

Als den Regelfall einer Wallace-Frauenfigur sieht Thiele dagegen die Heldin Margaret Reedle in DIE SELTSAME GRÄFIN, welche zwar ebenfalls gutaussehend ist, aber „unauffällig" (ebd.): eine „pflichtbewußte […], schon beinahe zwanghaft ordentliche junge Frau […]. Ihr fehlt jeder Anflug von Lässigkeit und Freizügigkeit" (ebd.). Diesem Typ kann man auch Ella Bennet aus dem ersten Film der Reihe zuordnen.



Abb. 6: Ella Bennet als ideale Schwiegertochter (DER FROSCH MIT DER MASKE: 00:17:03).

Zu den Gemeinsamkeiten zwischen den Frauenfiguren in DER FROSCH MIT DER MASKE und DER HEXER wiederum gehört, dass es in beiden eine Femme fatale gibt. In DER FROSCH MIT DER MASKE ist diese sogar ein Mitglied der Froschbande, welche sie deswegen bei einer von der Polizei geplanten Razzia warnt. Dabei benutzt sie den Bruder der Heldin, der ihr verfallen ist (vgl. DER FROSCH MIT DER MASKE: 01:01:35–01:01:51) (→ Oberflächen der Unterwelt). Sie steht daher eindeutig für Gefahr und erscheint auch moralisch als fragwürdig. Ihre Ermordung wird schließlich besonders grausam dargestellt (DER FROSCH MIT DER MASKE: 01:22:59–01:23:58) (→ Erotisierung und Sexualisierung in den Edgar Wallace-Filmen).

Die Ausnahmen: Aktive und ‚böse' Frauen

Eine interessante Entwicklung der Frauenfiguren zeigt sich unter anderem in DAS RÄTSEL DER ROTEN ORCHIDEE (BRD 1962). Die wortgewandte und flirtende Sekretärin Lilian Ranger erinnert zunächst an die zwei unverheirateten Frauen aus dem HEXER, unterscheidet sich aber in wichtigen Punkten von diesen: Ihr Flirten scheint weniger aufdringlich und weniger aus Körpereinsatz als aus Wortwitz zu bestehen. Sie kümmert sich außerdem liebevoll um ihren Chef, kleidet sich zwar modisch, aber weniger freizügig und figurbetont. Zudem wird sie in die Ermittlungen eingebunden, wenn sie von ihrer neuen Stelle in einer Bank Gebrauch macht und dort im Auftrag des Ermittlers ein Schließfach öffnet. Als sie sich nachts in die Bank schleicht, geht sie professionell wie eine Detektivin vor: Sie trägt Lederhandschuhe, einen Trenchcoat und führt eine Taschenlampe mit sich. Sie muss zwar nach erfolgreicher Durchsuchung trotzdem vom Helden vor dem ‚Bösen' gerettet und getröstet werden, doch scheinen beide mehr auf Augenhöhe zu agieren als andere Helden-Paare. Entscheidend ist auch, dass die Flirts öfter von ihr initiiert werden und auch sie selbst aktiv anbietet, ihm die Durchsuchung des Schließfachs abzunehmen (vgl. DAS RÄTSEL DER ROTEN ORCHIDEE: 00:08:48–00:08:53). Als sie dem Ermittler dieses Angebot macht und er sie fragt, warum sie das für ihn tun sollte, antwortet sie: „Dreimal dürfen Sie raten!" (ebd.: 00:59:45–00:59:57). Auch in diesem Film wird aus dem Helden und der Heldin also letztlich ein Paar, doch wird dies hauptsächlich durch Körpersprache angedeutet und nicht verbalisiert (vgl. ebd.: 01:19:28–01:19:43).



Abb. 7: Lilian Ranger als Inspektorgehilfin (DAS RÄTSEL DER ROTEN ORCHIDEE: 01:13:12).

Diese Beziehung kontrastiert des Weiteren stark mit der einzigen Liebesbeziehung, die in DAS RÄTSEL DER ROTEN ORCHIDEE (BRD 1962) auf Seiten der ‚Bösen' gezeigt wird: Auch hier sagt der Ehemann, Kerkie Minelli, seiner Frau Cora Minelli mehrmals, dass sie still sein solle, allerdings auf sehr aggressive und beinahe handgreifliche Art und Weise (vgl. ebd.: 00:22:03–00:22:18). Trotz dieser Streitereien scheint Cora Minelli jedoch schwer getroffen, als ihr Mann getötet wird, und rächt sich an dem Mörder, indem sie diesen umbringt (vgl. ebd.: 01:11:38–01:12:07 und 01:19:15–01:19:26). Wie Cora Milton im HEXER ist Cora Minelli eine loyale Ehefrau, welche jedoch wesentlich weiter geht und nicht vor einem Mord zurückschreckt.

Neben Cora Minelli gibt es aber noch weitere Frauen, die nicht auf der Seite der ‚Guten' oder der Opfer stehen: In DIE BANDE DES SCHRECKENS (BRD 1960) ist ebenfalls eine Witwe die Täterin und rächt sich an denen, die den Tod ihres Mannes verursacht haben (vgl. Thiele 1992: 49). Außerdem gibt es noch eine wahnsinnige Täterin in DIE SELTSAME GRÄFIN (BRD 1961). Besonders aber bricht DAS GEHEIMNIS DER WEIßEN NONNE (GB/BRD 1966) mit den stereotypen Darstellungen von Frauen: Zwar gibt es auch hier eine stark sexualisierte Frau, die auf der Suche nach einem Mann ist, daneben werden aber Lady Livia, die Nonnen und die Oberin als Verbrecherinnen ohne romantische Ambitionen gezeigt. Außerdem wird Transgender thematisiert und sogar als Mordmotiv präsentiert: Trudy, welche sich als Mann identifiziert, mordet aus der Wut heraus, in einen biologisch weiblichen Körper geboren zu sein.




Abb. 8: Trudy als Täter/in (DAS GEHEIMNIS DER WEIßEN NONNE: 01:21:30) und Abb. 9: Trudy ‚verkleidet' als Mann (DAS GEHEIMNIS DER WEIßEN NONNE: 01:19:34).

Ansonsten zeigt sich, dass Frauen in den Edgar Wallace-Filmen vor allem die Rolle des Opfers zukommt. Sie sind dabei „Objekt der Phantasien und Lebensträume der Männer. In DER BUCKLIGE VON SOHO schwelgt Vohrer mit Lust an der Qual junger Mädchen."[2] (Grob 1991: 86). In dieser Hinsicht ist auch die Entwicklung in DAS RÄTSEL DES SILBERNEN HALBMONDS (I/BRD 1972) aufschlussreich: Knapp bekleidete Frauenleichen werden hier immer wieder mit nackter Brust und offensiv zur Schau gestellt. Es findet

[2] Grob erwähnt außerdem eine weitere Mörderin in dem Film ZIMMER 13 (BRD 1964), kommt aber zu dem Schluss, dass das Aufbrechen des Stereotyps der Frau als Opfer nur ein Zeichen für den Willen zur Variation ist (vgl. Grob 1991: 86).

also nicht nur eine starke Sexualisierung der lebenden Frauen, sondern auch der Leichen statt (→ Schaulust und Macht). Festzuhalten bleibt dabei, dass selbst die weniger stereotypen Frauenfiguren „so gepeinigt [wurden], daß ihnen am Ende das spießigste Happy End gerade recht kam“ (Seeßlen 1999: 27). Wie Thiele außerdem mit Verweis auf Seeßlen feststellt, wirkten die weiblichen Stars „nicht nur austauschbarer, sie wurden auch häufiger ausgetauscht.“ (Thiele 1992: 43).

Insgesamt lässt sich also konstatieren, dass in der Reihe der Edgar Wallace-Filme hauptsächlich stereotype, klischeehafte und ‚althergebrachte‘ bis reaktionäre Frauenbilder präsentiert werden. Erwartbar sind deren Formen als bedrohliche Femme fatale, als dumme, aber erotische Blondinen und treue Ehefrauen. Nennenswerte Ausreißer sind nur in einzelnen Filmen auffindbar, in denen Frauen beispielsweise Mörderinnen darstellen dürfen. Ansonsten findet man mit dem Heldenpaar in DAS RÄTSEL DER ROTEN ORCHIDEE lediglich Held und Heldin, die zumindest weitestgehend auf Augenhöhe miteinander umgehen. Die Heldin darf hier sogar als Gehilfin des Helden fungieren – auch wenn sie kurz darauf wieder von ihm gerettet werden muss.

Filme

DAS RÄTSEL DER ROTEN ORCHIDEE (BRD 1962, Helmuth Ashley).
DER FROSCH MIT DER MASKE (FRØEN MED MASKEN, BRD/DK 1959, Harald Reinl).
DER HEXER (BRD 1964, Alfred Vohrer).

Forschungsliteratur

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 (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, 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, S. 25–28.

Thiele, Jens (1992): „Deutsche Trivialität: DIE SELTSAME GRÄFIN (1961)“. In: Werner Faulstich u. Helmut Korte (Hg.): *Tradition und Neuorientierung. 1961–1967* (= Fischer Filmgeschichte 4). Frankfurt a. M., S. 40–54.

Maskierte Mörder*innen. Zum Spiel mit Identität, Täterschaft und Schuld

Friederike Haul

Überblick

Selbst wer die deutschen Edgar Wallace-Filme nicht kennt, merkt bei der Lektüre ihrer Titel rasch: Hier hat man es mit ungewöhnlichen Täterfiguren zu tun. Die Bösewichte kommen in skurriler Maskerade daher und verraten damit einiges über die Wallace-Filme als Reihe und als zeitgeschichtliches Dokument. Die Maskierungen machen das Spiel mit Identität und Schuld zu einem der zentralen Motive der Filme. Bei einem beträchtlichen Anteil der Wallace-Filme ist die maskierte Täterfigur auch titelgebend: DER FROSCH MIT DER MASKE (BRD/DK 1959), DER MÖNCH MIT DER PEITSCHE (BRD 1967) und DER GORILLA VON SOHO (BRD 1968) seien hier als Beispiele genannt. In anderen Filmen, etwa in DAS GASTHAUS AN DER THEMSE (BRD 1962), ist das zwar nicht der Fall, doch auch in diesen gibt es einen vergleichbaren Mörder, etwa den ‚Hai'. Der Täter als Schreckensfigur ist den übrigen Charakteren der Filme, insbesondere den Ermittlern von Scotland Yard, meist schon bekannt, wenn die Handlung einsetzt. Die gesellschaftliche Ordnung ist bereits gestört, ein Täter und/oder seine Bande treiben schon längst ihr Unwesen in London. Es wird eine Art Persona konstruiert, deren Benennung allein für Angst und Schrecken sorgt. Die Zuschauer wissen ungefähr, was sie erwartet. Ein Wallace-Film ohne skurrile Täterfigur ist kaum denkbar, obwohl die jeweilige Handlung im Grunde auch ohne Froschmasken, rote Mönchskutten oder Gorillakostüme stattfinden könnte. Es wird sich jedoch zeigen, dass die Maskierungen der Täter auch über den Wiedererkennungswert hinaus, den sie den Filmen geben, von großer Bedeutung sind.

Ebenen der Maskierung

Die Edgar Wallace-Filme maskieren ihre Täter auf mehreren Ebenen. Zahlreiche Figuren sind tatsächlich maskiert: entweder einfach mithilfe einer Strumpfmaske wie der Mörder in DAS GEHEIMNIS DER GELBEN NARZISSEN (BRD/GBR 1961), oder sie sind am ganzen Körper kostümiert. In beiden Fällen wird die Identität der jeweiligen Figur hinter einer materiellen Barriere verborgen. Andere Figuren verstecken sich hinter einer körperlichen Behinderung, durch die sie gesellschaftlich praktisch unsichtbar oder zumindest zu Randgruppen werden, zum Beispiel in DIE TOTEN AUGEN VON LONDON (BRD 1961) (→Semantisierung von Behinderung in DIE TOTEN AUGEN VON LONDON). An dieser Stelle sollen jedoch erstere in den Blick genommen werden. Als besonders auffällige und motivisch interessante Figuren wird sich im Folgenden vornehmlich mit dem ‚Frosch', dem ‚Hai' und dem ‚Mönch' beschäftigt (Abb. 1–3).

Die Maskierungen im Speziellen

Der ‚Frosch' ist Leiter einer Organisation von, wie es heißt, fast 300 Mitgliedern (vgl. DER FROSCH MIT DER MASKE: 00:08:54). Er trägt eine Art schwarze Kutte, die auch seinen Kopf bedeckt. Das Gesicht ist unter einem helleren Stoff verborgen und mit zwei auffälligen, froschartigen Glaskugeln versehen, die als Augen fungieren. Mund und Nase des ‚Froschs' sind vollständig bedeckt. Um seine Schultern liegen schwarze Schläuche, die offenbar der Luftzufuhr dienen. Unter dem schwarzen Kostüm trägt er lange Gummihandschuhe oder einen Gummianzug. Es ist folglich nichts von dem Menschen zu sehen, der sich unter der Maskierung verbirgt. Die Bandenmitglieder, die hierarchisch eindeutig unter dem ‚Frosch' stehen, tragen keine Maskierung: Im Gegenteil, sie begehen ihre Raubzüge ohne Masken und tragen als Symbol ihrer Mitgliedschaft sogar ein Frosch-Tattoo auf dem Unterarm. Was zunächst eine sichere Zuordnung von Figuren zur Froschbande zu ermöglichen scheint, wird jedoch innerhalb des Films wieder unterlaufen. Die Sängerin Lolita, die zur Organisation des ‚Froschs' gehört, trägt kein Tattoo. Auch wird darauf verwiesen, dass man ein Tattoo auch wieder entfernen lassen könne (vgl. 00:31:25). Die Tätowierung wird somit eher „Mittel zur Verschleierung von Identität" als „rollenklärendes Kennzeichen" (Herrmann u. Weiß 2019: 25). Wie sich herausstellt, ist auch Scotland Yard bereits infiltriert: Sergeant Balder alias ‚Nummer 7' ist Mitglied der Organisation, wird jedoch von Inspektor Elk enttarnt (vgl. 00:58:33). Auch der ‚Frosch' ist eine komplexere Figur als anfangs ersichtlich, denn er arbeitet mit einer Doppelmaskierung. Unter der Maske zeigt sich angeblich der bürgerliche Philo Johnson, der sich später jedoch als der bekannte Verbrecher Harry Lime entpuppt. Die Doppelmaskierung drückt sich demnach einerseits in der Froschmaske, andererseits „indirekt durch das Vortäuschen einer falschen sozialen Identität" (Herrmann u. Weiß: 25) aus. Die Rolle als ‚Frosch' erschwert die Aufdeckung der zweiten, weniger offensichtlichen Maskierung.




Abb. 1–2: Der ‚Frosch' (DER FROSCH MIT DER MASKE: 01:23:03) und der ‚Hai' (DAS GASTHAUS AN DER THEMSE: 00:36:01).



Abb. 3: Der ‚Mönch' (DER MÖNCH MIT DER PEITSCHE: 00:02:46).

Schon wird deutlich: Die sichere Zuordnung von Schuldigen und Unschuldigen im FROSCH MIT DER MASKE wird durch das wiederholte Auflösen von Figurenidentitäten fast unmöglich. Durch die Maskierungen auf verschiedenen Ebenen wird dies zum zentralen Problem. Daraus resultieren eine gesellschaftliche Verunsicherung und das stete Gefühl von Bedrohung. Dadurch, dass die Täter sich maskieren, können sie ihre Opfer bzw. Verfolger aus dem Verborgenen heraus observieren. Das kann bedeuten, dass sie tatsächlich eine andere Figur durch ein geheimes Guckloch beobachten oder dass sie auf symbolischer Ebene sehen, ohne (in ihrer wahren Identität) gesehen zu werden. In diesem Sinne verbindet sich das Motiv der Maskierung mit dem des Beobachtens und Beobachtet-Werdens, das ebenso zentral ist. Die Täterfiguren bewegen sich im Verborgenen, sei dies ein Geheimgang, ein Etablissement in der Nähe der Themse, ein Kellergewölbe oder die Kanalisation – oder eben unter einer Maskierung, sobald sie sich der sichtbaren, bürgerlichen Gesellschaft nähern, deren Sicherheit sie somit unterwandern. Mit dem ‚Frosch' wird zudem der in der Filmreihe stets präsente Mechanismus des Unter- und Auftauchens eingeführt (→ Der Wallace-Baukasten).

Auch der ‚Hai' macht von dieser Methode Gebrauch: Er trägt einen schwarzen Taucheranzug, tötet seine Opfer mit einer Harpune und verschwindet nach seinen Taten mit einem Sprung in die Themse oder durch einen Gully in die Kanalisation. Seinen Namen verdankt er wohl der Tatsache, dass er meist aus dem Wasser heraus agiert, sowie seinem Ruf als mörderischem Verbrecher – über eine Haiflosse verfügt sein Anzug jedenfalls nicht. Auffällig ist, dass auch hier das Narrativ von „irren Mördern, die eigentlich Tiere sind" (Seeßlen 1981: 210) gewählt wird. Das Böse wird durch die Maskierung als tierische Figur entmenschlicht und so als Nicht-Teil der bürgerlichen Gesellschaft markiert. Unter der Maskierung des ‚Hais' versteckt sich schließlich der Polizeipathologe, dessen Rat Inspektor Wade regelmäßig einholt.

DER MÖNCH MIT DER PEITSCHE (BRD 1967) ist der fünfte Farbfilm in der Wallace-Reihe. Er greift die Mönchskutte als Maskierung auf, die bereits im Schwarzweißfilm DER UNHEIMLICHE MÖNCH (BRD 1965) zum Einsatz kam. Der Mönch in der Neuverfilmung ist einer der wenigen Bösewichte, unter dessen Maskierung sich eine Frau verbirgt. Der Mönch tritt in einer grellroten Kutte mit dazugehöriger Kopfbedeckung

auf, die bis über die Schultern fällt und nur Schlitze für die Augen enthält. ‚Er' ermordet ‚seine' Opfer, indem ‚er' ihnen mit einem an einer Peitsche befestigten Seil das Genick bricht. Auch hier findet eine Art der Doppelmaskierung statt, denn die Figuren im Film hinterfragen zu keinem Zeitpunkt, dass sich unter der Mönchskutte ein Mann verbergen muss. Dies wird auch sprachlich festgelegt, indem stets nur von ‚dem Mönch' die Rede ist. Den miträtselnden Zuschauern wird somit erschwert, selbst auf die richtige Fährte zu kommen. Ähnlich wie die Täter im FROSCH MIT DER MASKE und im GASTHAUS AN DER THEMSE vom Rest der Gesellschaft abgehoben werden, indem sie als Tiere verkleidet auftreten, wird auch Harriet Foster von ihrer Schuld in Distanz gebracht. Es stellt sich heraus, dass sie „wahnsinnig" ist (DER MÖNCH MIT DER PEITSCHE: 01:18:38) und nur die Befehle eines mysteriösen, skrupellosen Auftraggebers ausgeführt hat. Im Übrigen ist auch dieser maskiert, er trägt einen falschen Bart und eine Perücke. An seiner statt setzt er eine Puppe an einen Schreibtisch. Auch weitere Figuren morden auf seinen Befehl hin, diese sind jedoch weder titelgebend für den Film noch sind sie tatsächlich maskiert. Im Verborgenen können sie trotzdem agieren, denn als Gefängnisinsassen scheint es den Ermittlern zunächst unmöglich, dass sie hinter den Taten stecken könnten.

Im Hinblick auf den Status der Edgar Wallace-Filme muss man hinterfragen, welche gesellschaftlichen Bedeutungen solche Narrative von blind Befehle befolgenden Tätern in sich tragen. Laut Grob ist das meiste über die bundesdeutschen „Emotionen, Gedanken Phantasien der Zeit" über die Täterfiguren (Grob 2004: 214) zu erfahren.

Wer ist hier maskiert? Zeitgeschichtliche Bezüge der Täterfiguren

Die Edgar Wallace-Filme stehen historisch in starkem Kontrast zu den populären Heimatfilmen der ausgehenden 1950er-Jahre (z. B. DAS SCHWARZWALDMÄDEL [BRD 1950]). Deren „militante Beschwörung von Idyllen" wird durch die Wallace-Reihe und ihre „militante Beschwörung von mörderischem Irrsinn, in dem der gesellschaftliche ‚Unterbau' ganz offensichtlich Amok zu laufen bereit war", abgelöst (Seeßlen 1981: 211). Diese allgegenwärtige Bedrohung schlägt sich in der Gestaltung der maskierten Täterfiguren nieder.

Auf den ersten Blick scheinen die gesellschaftlichen Grenzen in den Filmen klar gesetzt: Auf der hellen, oberen Seite haben wir das Bürgertum, in vielen Fällen den Adel, gern auch eine junge Frau, die unwissentliche Erbin eines großen Vermögens ist. Darunter, unter der Erde, in geheimen Gängen oder im Dunkel der Nacht, ist die kriminelle Sphäre lokalisiert. Dort finden wir Bordelle, Drogenhandel und die Quartiere der verbrecherischen Banden (→ Der Wallace-Baukasten, → Oberflächen der Unterwelt). Zunächst scheint klar, welchen Figuren zu vertrauen, welchen zu misstrauen ist. Im Laufe des Films treten dann meist Verunsicherungen dieser Zuordnung auf: Ein Mitglied von Scotland Yard wird als Teil der Froschbande enttarnt und ein Internatslehrer nach dem anderen entpuppt sich als übergriffiger Charakter (vgl. DER

MÖNCH MIT DER PEITSCHE: 00:22:01; 00:27:48). Doch am stärksten wird die Einordnung in ‚gute' und ‚böse', unschuldige und schuldige Figuren durch die Maskierungen der Täter verunsichert: „Die Maskeraden der Täter lassen jeden zum Verdächtigen, zum potentiellen Mörder werden. Die Freundlichkeit ist nur Maske, dahinter lauern Abgründe." (Thiele 1992: 44) In deutschen Filmen, die 14 bis 27 Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs entstehen, heißt das auch: In diesem Land, in dieser Gesellschaft ist niemandem zu trauen, jeder könnte Täter sein und somit Schuld tragen an den Verbrechen des Krieges. Angesichts der vorangegangenen Heimatfilme und ihrer idyllischen Darstellung des Deutschen bietet dieses Narrativ zumindest im Ansatz eine Aufarbeitung von Schuld und eine Reflektion. Dies wird jedoch durch die Verschiebung abgeschwächt, dass die Wallace-Filme gar nicht in Deutschland spielen, sondern in Großbritannien (→ Die Inszenierung des Britischen in den deutschen Edgar Wallace-Filmen) – so ‚deutsch' sie in ihrer Ausführung dann auch wirken.

Auffällig ist auch, wer sich letztlich unter den Masken verbirgt und wie mit der Schuld der jeweiligen Figur umgegangen wird. Es ist bereits erwähnt worden, dass Harriet Foster, der ‚Mönch', als wahnsinnig erklärt wird – was ihr ihre Zurechnungsfähigkeit und automatisch auch einen Anteil der Schuld abspricht. Auch in DER FROSCH MIT DER MASKE stellt sich der Täter nicht etwa als vermeintlich heldenhafter Protagonist heraus. Harry Lime ist schließlich bereits ein berüchtigter Verbrecher und stört somit keineswegs die Erzählung von unschuldigen, ‚normalen' bürgerlichen Leuten. Vielmehr unterstützt seine Figur die Vorstellung, ein*e Verbrecher*in bleibe zeitlebens gefährlich und ‚böse' und gehöre eigentlich zeitlebens ins Gefängnis oder besser gleich unter das Beil des Henkers. Eine solche Person könne sich gar nicht normal eingliedern – für diese Idee spricht die Art, wie in den Filmen mit Tätern umgegangen wird. Wirklich entspannen kann sich die Situation oftmals erst, wenn er*sie selbst tot ist, so z. B. auch in DAS GEHEIMNIS DER GELBEN NARZISSEN. Die Täter müssen körperlich unschädlich gemacht werden, nicht einmal in Haft sind sie weit genug von der unschuldigen, zu schützenden Gesellschaft entfernt. Schließlich ist selbst das Gefängnis von Bandenmitgliedern infiltriert, was es den Insassen ermöglicht, trotzdem weitere Taten zu begehen – so geschieht es in DER MÖNCH MIT DER PEITSCHE. Die Institution scheitert, selbst dort verbergen sich unter der Maske der Disziplinarmacht intrigante Figuren.

Die Demaskierung der Täterfigur ist zentraler Bestandteil und Höhepunkt aller Wallace-Filme. Es ist daher besonders auffällig, wie die Täter mit ihrer Demaskierung und Entblößung umgehen: In einigen Fällen nimmt sich der Täter im Moment der Enttarnung sogar selbst das Leben, um der öffentlichen Auseinandersetzung mit der eigenen Schuld sowie der drohenden Haft- oder Todesstrafe zu entgehen. Dazu gehören die Gräfin, die Drahtzieherin in DIE BANDE DES SCHRECKENS (BRD 1960) und der ‚Hai'. Diese Suizide erfolgen in allen genannten Fällen mit Gift und nicht etwa mit der zuvor verwendeten Mordwaffe. Dies stellt eine Form der Flucht dar – und eine häufig vollzogene Handlung unter Kriegsverbrecher*innen nach dem Ende des Dritten Reichs. Die Liste führender Nationalsozialisten, die 1945 (oder später) Suizid

begingen, ist lang: Zu ihnen gehören Herrmann Göring, Joseph Goebbels und Heinrich Himmler. Sowohl sie als auch die Täter in den Wallace-Filmen nehmen sich das Leben, wenn sie ihre Niederlage erkennen und sich den entsprechenden Folgen stellen müssten.

Die Filme greifen einen weiteren Erzählgestus auf, wenn es um den Umgang mit Schuld geht. Es ist bereits erwähnt worden, dass die Täter oft als nicht zurechnungsfähig oder wahnsinnig bezeichnet werden. Es wurde zudem bereits erwähnt, dass es häufig eine*n Drahtzieher*in gibt, dessen*deren Befehle blind befolgt werden. Die Morde in DER MÖNCH MIT DER PEITSCHE werden auf Geheiß eines anonymen Hintermannes verübt, der über eine Anlage mit seiner verzerrten – an den Volksempfänger aus der NS-Zeit erinnernden – Stimme seine Befehle erteilt. Dass die Morde dann ausgerechnet mit Gas verübt werden, darf in diesem Kontext auch nicht unerwähnt bleiben. Auch die Bande des ‚Froschs' vertraut ihrem Anführer blind und begeht während ihrer Raubzüge die meisten Morde oder Übergriffe – er übernimmt lieber in aller Ruhe das Ausräumen des Safes (vgl. 00:02:41). In anderen Fällen ist die Täterfigur – etwa der ‚Narzissenmörder' – völlig abhängig von ihrem Auftraggeber, in diesem Fall ist Rauschgiftsucht im Spiel. Die wahren Täter haben die schwachen, bedürftigen oder bereits straffälligen Figuren unter ihrer Befehlsmacht. Dies macht sie nicht weniger schuldig, nimmt ihnen aber dennoch die Verantwortung, die man den kaltblütig kalkulierenden, manipulativen Hintermännern zuschreibt.

Oft steht die Auflösung eines Falles zudem im Zusammenhang mit einem Erbe, das eine ahnungslose, schöne junge Frau erhalten soll. Dieses Handlungselement

> mag auch das ‚Erbe' reflektieren, das in diesen sechziger Jahren angetreten werden sollte und das so voller geheimnisvoller Querverbindungen in dunkle Vergangenheit steckte, so voller Mord und Grauen, daß man leicht hätte darauf verzichten können, würde es in der sozialen Geografie einen Ausweg geben. Das Happy-End hieß uns das Erbe annehmen; es war durch den Tod der Bösewichter gereinigt. Dies fällt um so leichter, als der Erbe zumeist ein unschuldiges, mehr oder weniger verlassenes oder verwaistes Mädchen ist, das sich in die Obhut des Polizisten begibt. (Seeßlen 1981: 216)

Das Böse bewegt sich zwar innerhalb der Gesellschaft, jedoch im Verborgenen oder unter einer Maske. Mit dem Moment der Aufklärung der Taten und der Verhaftung oder Tötung des Täters löst sich die Schuld auf. Die übrigen Figuren können sich erleichtert wieder ihrem Alltag zuwenden, sie erben nur das nunmehr reingewaschene Geld, nicht die Schuld und die Traumata der ‚dunklen Vergangenheit'. Was für eine Erleichterung für das damalige Publikum: Die Wallace-Filme arbeiten sich zwar oberflächlich an der deutschen Vergangenheit ab, erzählen sogar von Täterschaft und verdrängter Schuld, ohne jedoch den Zeigefinger so sehr zu heben, dass sich Zuschauer selbst als Täter oder Erb*innen derselben reflektieren müssten.

Insgesamt erscheinen die Wallace-Filme symptomatisch für ihre Zeit. Im Gegensatz zu den idyllischen Heimatfilmen kommen Themen wie das Erbe von Schuld und

dunkler Vergangenheit mehr oder weniger offensichtlich zur Sprache. In ihrer Darstellung von allgegenwärtiger Gefahr und Gewalt markiert die Reihe einen Wendepunkt in der deutschen Filmgeschichte, den beginnenden 1960er-Jahren (vgl. Schneider 2012: 379). Es hat sich gezeigt, dass diese Verhandlungen deutscher Traumata und Schuld besonders auffällig in der Darstellung der maskierten Figuren und dem Spiel mit verborgenen Identitäten stattfinden. Diese sind folglich in ihrer Absurdität nicht nur oberflächliches Wiedererkennungsmerkmal und Charakteristikum der Wallace-Filme, nicht einmal bloß handlungstreibendes Element. In den Täterfiguren kumulieren die Motive der Maskierung und Demaskierung, welche die Filmreihe insgesamt durchziehen und über die historisch relevante Themen wie Täterschaft, Schuld und Identität verhandelt werden.

Filme

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

DAS GEHEIMNIS DER GELBEN NARZISSEN (THE DEVIL'S DAFFODIL, BRD/GBR 1961, Ákos von Ráthonyi).

DAS SCHWARZWALDMÄDEL (BRD 1950, Hans Deppe).

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

DER GORILLA VON SOHO (BRD 1968, Alfred Vohrer).

DER MÖNCH MIT DER PEITSCHE (BRD 1967, Alfred Vohrer).

DER UNHEIMLICHE MÖNCH (BRD 1965, Harald Reinl).

DIE BANDE DES SCHRECKENS (BRD 1960, Harald Reinl).

DIE SELTSAME GRÄFIN (BRD 1961, Josef von Báky).

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

Forschungsliteratur

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.

Herrmann, Annika u. Sina Weiß (2019): „Identitätsverschleierung und Vergangenheitsbewältigung: DER FROSCH MIT DER MASKE als Nachkriegsfilm". In: *Etappen der deutschen Filmgeschichte. Kultursemiotische Perspektiven* (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 2/2019), S. 24–30.

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.

Schneider, Tassilo (2012): „4 September 1959: DER FROSCH MIT DER MASKE Moves Popular Cinema from Idyllic Pastures to Crime-Infested City Streets". In: Jennifer M. Kapczynski u. Michael D. Richardson (Hg.): *A New History of German Cinema*. New York, S. 378–383.

Thiele, Jens (1992): „Deutsche Trivialität: DIE SELTSAME GRÄFIN (1961)". In: Werner Faulstich u. Helmut Korte (Hg.): *Tradition und Neuorientierung. 1961–1967* (= Fischer Filmgeschichte 4). Frankfurt a. M., S. 40–54.

„Sie haben sich die ganze Zeit verstellt. Sie sind gar nicht blind“ – Eine exemplarische Analyse der Semantisierung und Funktionalisierung von Behinderung in DIE TOTEN AUGEN VON LONDON

Ann-Kathrin Hickert

Überblick

Die Popularität der deutschen Verfilmungen der britischen Edgar Wallace-Kriminalromane lässt sich mit Sicherheit nicht zuletzt auf die teils skurril anmutenden Bösewichte zurückführen, denen sich Fuchsberger, Tappert und Co. gegenübersahen. Regelmäßig deckten die Ermittelnden Menschenhandel auf, verfolgten unbekannte Unterweltbosse „und, immer wieder, Menschen hinter Masken, die vorzugeben suchen, andere zu sein, als sie in Wirklichkeit sind“ (Grob 1991: 77). Frosch- und Gorillabanden, Hexer und Mönche drangen oftmals durch sogenannte ‚Halbwelten‘, in denen sich öffentliches Leben und Unterwelt die Klinke in die Hand gaben, in Bereiche der Bürgerlichkeit vor. Um in dieser Sphäre unbehelligt agieren zu können, bedarf es einer Maskierung, die über die Verschleierung der wahren Identität hinausgeht (→ Maskierte Mörder*innen).

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass die Semantisierung von Menschen mit Behinderungen am Beispiel der TOTEN AUGEN VON LONDON (BRD 1961) eine Tarnung als behinderter Mensch ermöglicht, denn: Welcher anständige Kriminalbeamte würde schon das blinde geistliche Oberhaupt einer Blindeneinrichtung verbrecherischer Aktivitäten beschuldigen?

Die toten Augen von London

Der sechste Film der Reihe behandelt die Ermittlungen in einer Serie von Morden an wohlhabenden, ausländischen Männern, wobei sich herausstellt, dass alle Kunden der gleichen Versicherung waren. Die Ermittlungen führen Inspektor Larry Holt, Sergeant Sunny Harvey und die ehemalige Blindenpflegerin Nora Ward auf die Spur eines Mannes, der als der ‚blinde Jack‘ berühmt-berüchtigt ist. Die Spur führt zu der letzten bekannten Adresse Jacks, dem Blindenheim ‚Das offene Tor‘, wo sie von Reverend Paul Dearborn empfangen werden. Dort versuchen sie mehr über die ‚toten Augen von London‘, „blinde Hausierer, die ihre Verbrechen nur in der Nacht ausführten“ (00:07:38–00:07:40), herauszufinden, die erneut ihr Unwesen treiben sollen. Hinweise erhalten sie durch in Brailleschrift verfasste Zettel, die „das blinde Ungeheuer und sein[en] Chef“ (00:07:18–00:07:23) als Drahtzieher ausweisen. Schließlich wird die Leiche des blinden Jacks auf einer Mülldeponie gefunden. Im Verlauf der Handlung wird ersichtlich, dass es die Verbrecher auf Nora Ward abgesehen haben, die erfährt, dass sie ein Vermögen erben wird. Im Blindenheim offenbart sich Rever-

end Dearborn schließlich als der totgeglaubte Bruder des Versicherungschefs Stephan Judd und bedroht gemeinsam mit diesem Inspektor Holt und Nora Ward, bevor Sunny Harvey sie schließlich rettet.

Die Semantisierung der Bewohner des Blindenheims

Die Verortung der blinden Figuren in einem von der normativen Gesellschaft hermetisch abgetrennten Raum – dem Blindenheim – geht mit einer topologischen Semantisierung einher: Bei ihrer Ankunft treffen die Ermittelnden auf die ausnahmslos älteren, männlichen Bewohner, die schweigend an einem langen Tisch sitzen (Abb. 1). Die teils verschmutzte Kleidung wirkt abgetragen, die Männer sitzen schweigend und rauchend nebeneinander und lauschen der gespielten Musik (Abb. 2). Im Verlauf des Films wird klar, dass die Verbrecherbande von den unteren Gewölben des Heims aus operiert und von dort die Leichen ihrer Opfer in die Themse befördert (→ Der Wallace-Baukasten). Insgesamt wird ‚Das offene Tor' als trostloser Ort dargestellt, an dem blinde Männer ihr Dasein fristen, als Raum zwischen „Normal und Unnormal, zwischen Wirklichkeit und Gefangenschaft" (Seeßlen 1981: 213).



Abb. 1–2: Bewohner des Blindenheims ‚Das offene Tor' und Close-up Lou Norris (00:19:21 und 00:20:13).

Die Darstellung von Figuren mit Behinderung funktioniert nicht selten über die (Re-)Produktion bestehender Stereotype. Die Einordnung in die Differenzkategorie ‚Behinderung' markiert zum einen die Abgrenzung zu nicht-behinderten Rezipienten und kann andererseits mit symbolischer Bedeutung angereichert werden. Populäre Typen behinderter Figuren zeichnen diese als verbitterte Antagonist*innen oder infantilisierte Opfer (vgl. Dederich 2007: 111).

Im vorliegenden Beispiel zeichnet die Charakterisierung der blinden Heimbewohner in Kombination mit der Auflösung des Falles das Bild einer leicht zu manipulierenden Gruppe, deren Handlungen durch nicht-blinde Kriminelle fremdbestimmt werden. Potenzielle Verbrecher geraten zu harmlosen Mitwissenden, die sich vor dem ehemaligen Mitbewohner Jack fürchten.

Die Funktionalisierung von Behinderung zur Verharmlosung krimineller Figuren zeigt sich auch in anderen Filmen der Wallace-Reihe. Klaus Kinski nimmt als verbrecherischer Butler in NEUES VOM HEXER (BRD 1965) Befehle über ein Hörgerät entgegen, „das ihn harmlos erscheinen läßt“ (Grob 1991: 95). Behinderung wird hier in einen kausalen Bezug zu Harmlosigkeit gesetzt.

Die diegetische Welt des Wallace-Universums greift auf das in dem Film dargestellte geteilte Wissen über Behinderung zurück. Erst die Funktionalisierung der Darstellung von Behinderung ermöglicht die *Funktionalisierung* dieser *innerhalb der Diegese*: Der Verbrecher David Judd alias Mr. Lennox tarnt sich als blinder Reverend und macht sich damit das der Diegese inhärente Bild unschuldiger, beeinträchtigter Menschen zunutze.

Die Entmenschlichung des ‚blinden Jack‘

Eine Ausnahme dieser Charakterisierung blinder Figuren bildet der ‚blinde Jack‘, da sich an ihm eine andere Form der Darstellung offenbart, die vornehmlich in Psychothrillern und Horrorfilmen für Angst und Schrecken sorgt: Die Rede ist von „den irren Mördern, die eigentlich Tiere sind“ (Seeßlen 1981: 210). Überdurchschnittliche Körperbehaarung gepaart mit lautloser, animalischer Mordlust skizzieren einen monströsen Antagonisten, dessen Entmenschlichung in dem bildlichen und metaphorischen Arrangement seiner Ermordung gipfelt. Nach den fehlgeschlagenen Mordversuchen an Nora Ward stellt der blinde Verbrecher ein zu großes Risiko für den im Verborgenen agierenden Chef der Bande dar. Ihm wird, während er im Laderaum eines Lieferwagens hockt, von der Vorderkabine aus ins Gesicht geschossen und seine Leiche wird auf einer Mülldeponie aus dem Fahrzeug geworfen (vgl. 01:03:58–01:05:22; Abb. 3 u. 4). Hier offenbart sich nicht nur die Gleichgültigkeit dem treuen Helfer gegenüber, die Art der Tötung strotzt vor brachialer Gewalt. Zum einen kommt sie einer Hinrichtung gleich, zum anderen wird die Tat verbal angekündigt, woraufhin Jack um sein Leben fleht: „Nein, nein Herr, da können sie mir die Zunge herausreißen, bevor ich ein Wort gegen Sie sage. Eher würde ich sterben.“ – „Das wirst du auch“ (01:04:28–01:04:35). Hinter der Ermordung infolge der gescheiterten Befehlsausübung scheint neben der Indifferenz Jack gegenüber auch die Mordlust des Chefs selbst zum Vorschein zu kommen – immerhin schießt er sieben Mal auf diesen, während er ihm sein Gesicht entgegenstreckt (Abb. 3).

Regisseur Alfred Vohrer verzichtet in der Gewaltdarstellung zwar nicht auf trickreiche Waffen (→ Von Peitschen, Flammenwerfern und Bohrmaschinen), die in anderen Wallace-Filmen ein ums andere Mal Polizei und unliebsame Zeug*innen gleichermaßen überraschen, allerdings verwendet Jack keine Waffen dieser Art. Nicht nur gleicht sein Tod einer Hinrichtung, auch in der Ausübung der begangenen und versuchten Morde wird er als martialischer Vollstrecker inszeniert, der mit seinen bloßen Händen tötet. Ob dies den „latenten Phantasien auf Machtausübung“ (Grob 2004: 216) geschuldet ist, die subversiv in den (Kriminal-)Filmen der sechziger Jahre mitschwangen, muss an dieser Stelle unbeantwortet bleiben. In Verbindung

mit der vorangehenden Charakterisierung Jacks als animalisches Werkzeug zur Ausübung von Gewalt repräsentiert er aber unzweifelhaft das Triebhafte in der Welt wie in den Zuschauern.



Abb. 3–4: Der blinde Jack Sekunden vor und nach seiner Ermordung auf der Mülldeponie (01:04:42 und 01:05:14).

Die Darstellung als „menschliches Ungeheuer" (Seeßlen 1981: 212) stellt Jack in die Tradition tierisch anmutender Antagonist*innen der Wallace-Reihe. Als Beispiele seien hier die Köpfe der Frosch- und Gorillabande in DER FROSCH MIT DER MASKE (BRD/DK 1959) und DER GORILLA VON SOHO (BRD 1968) genannt. Bedeutende Unterschiede zu diesen Schurken liegen zum einen in der fehlenden Maskierung und zum anderen in der hierarchischen Verortung der Figur. Während andere Mörder*innen ihre wahre Identität hinter skurrilen anthropomorphen Maskierungen verbergen, wird der Status eines Ungeheuers hier an den körperlichen Merkmalen des ‚blinden Jacks' festgemacht, was eine Stigmatisierung dieser Eigenschaften zur Folge hat. Die „Zuschreibung einer ganzen Kette von Andersartigkeit konstituierenden Merkmalen" (Bartmann 2002: 31) funktioniert hier über die visuelle Codierung des Erscheinungsbildes, welches in direkten Bezug zur Mordlust gestellt wird, mit der die Figur agiert. Ihre Blindheit lässt sich als metaphorischer ‚blinder Gehorsam' interpretieren, der mit seiner Funktionalisierung sowie hierarchischen Verortung zusammenhängt: Wenngleich er das Publikum durch die bereits aufgezeigten Charakteristika und implizierte Eigenschaften in Angst versetzen soll, bleibt er ein, wie sein Tod verdeutlicht, entbehrlicher Handlanger für den wahren Drahtzieher. Hier agiert der Film nach einem gängigen Muster der Reihe, bei dem der Gegenspieler Scotland Yards „in zwei Personen zerfallen ist, den eiskalt planenden Verbrecher und das triebbeherrschte ‚Tier', das sich zu seinem Werkzeug machen läßt" (Seeßlen 1981: 216).

An dieser Stelle ist hinzuzufügen, dass vor allem der animalische Part eben jener Aufspaltung in vielen Filmen der Wallace-Reihe für den Anteil an Horrorelementen verantwortlich zeichnet, insbesondere jedoch in DIE TOTEN AUGEN VON LONDON. Wenn Jack in seiner Funktion als entmenschlichte Tötungsmaschine ohne eigenen Willen aus dunklen Winkeln, untermalt von unheilverkündender Musik, an seine Opfer heranschleicht, erinnert dies an Inszenierungen amerikanischer Horrorfilme dieser Zeit.

Zumeist taucht er aus dem Untergrund auf – sei es versteckt in einem Kellereingang oder aus dem Gewölbe des Blindenheims. Die Semantisierung von ‚oben' vs. ‚unten' in Verbindung mit ‚gut' vs. ‚böse' ist ein gängiges Vorgehen der Wallace-Filme und verordnet diese Figur auch auf topologischer Ebene in der Unterwelt. „Die rekurrente Struktur des bedrohlichen ‚Auftauchens'" (Blödorn 2007: 145) lässt sich als Stilmittel der Wallace-Reihe ausmachen und sorgt, unter anderem in Verbindung mit dem Spiel von Licht und Schatten, für die schauerliche Inszenierung des ‚blinden Jacks' (Abb. 5–7): Aus den Schatten kommend zerstört der Mörder die einzige Lichtquelle und schleicht sich an sein nun ebenfalls blindes Opfer heran. Besonders prägnant ist sein vorauseilender Sekundärschatten in Abbildung 5 in der „dramaturgischen Funktion der Ankündigung, der Drohung, des Heraufziehens von Gefahr" (Samlowski 2012) zu sehen.



Abb. 5–7: Montage zur Veranschaulichung der dramaturgischen Inszenierung des blinden Jack (00:27:50, 00:58:48 und 00:57:49).

Figuren mit Behinderung als Manifestationen von Halbwelten

Ein weiterer Baustein der Semantisierung behinderter Figuren in der Wallace-Reihe ist die Herstellung von Kausalverbindungen zwischen Sinnesbehinderungen und kognitiven Einschränkungen, was sich ebenfalls am blinden Jack exemplifizieren lässt. Der wortkarge Verbrecher schweigt während der Ausübung der Morde, allerdings untermalt er die Bedrohung seines Komplizen Lou Norris, der aussteigen will, mit den Worten: „Mitgefangen, mitgehangen" (00:31:26–00:31:28). Ansonsten hört das Publikum ihn nur vor seiner Ermordung um sein Leben flehen: „Nein, nein Herr.

Nicht sterben, nicht sterben“ (01:04:36–01:04:40). Bereits früh wurde das Narrativ des infantilen Riesen etabliert, der zum Morden angestiftet wird. Er wird Inspektor Holt wie folgt beschrieben: „Außergewöhnliche Körperkräfte, neigt zur Gewalttätigkeit, Verstand eines Kindes, leicht beeinflussbar“ (00:18:14–00:18:18). Zu diesem Zeitpunkt konnte sich das Publikum bereits von der Mordlust des blinden Jacks überzeugen, der bereits in der ersten Szene des Films aus einem Kellervorsprung heraus sein Opfer greift und in eben jenen Lieferwagen verfrachtet, in dem er später selbst getötet wird.

Die Verknüpfung von körperlicher und geistiger Behinderung findet auch in DER GORILLA VON SOHO Verwendung. Ebenfalls unter der Regie Alfred Vohrers wurde hier die Geschichte der ‚toten Augen von London‘ neu erzählt. Anstelle des blinden Komplizen der Bande, Lou Norris, richtet sich nun die taube Dorothy Smith, Bewohnerin eines Mädchenheims, mit versteckten Hinweisen an Scotland Yard. Bei einem Besuch des ermittelnden Inspektors richtet sie sich gebärdend an ihn, woraufhin sich folgender Dialog zwischen ihm und der anwesenden Schwester entspinnt: „Wer ist das? Was will sie?“ – „Sie heißt Dorothy Smith. Taubstumm, wie Sie sehen. Leider auch etwas zurückgeblieben“ (00:23:11–00:23:17). Durch die Verwendung des Begriffs ‚taubstumm‘ – der mittlerweile veraltet ist und gehörlose und schwerhörigen Menschen die Fähigkeit abspricht, sich verbal artikulieren zu können – stellt Schwester Elisabeth die Gehörlosigkeit Dorothys in direkten Bezug zu ihren kognitiven Fähigkeiten. Woraus sie diesen Schluss zieht, bleibt offen.

Ähnlich wie Lou wurde Dorothy aufgrund ihrer Taubheit als leicht zu manipulierendes Opfer stilisiert, das sich mit geheimen Botschaften an die Polizei richtet. Beide Figuren bilden eine Art Bindeglied zwischen den kriminellen Figuren der Unterwelt und den rechtschaffenen Vertreter*innen der geordneten Bürgerlichkeit, was sich auch durch ihre raumsemantische Verortung in beiden zugehörigen Teilwelten manifestiert. Als Bewohner*innen topografischer Räume, in denen sich Halbwelten manifestieren, haben sie eingeschränkten Zugang zur Öffentlichkeit. Diesen erlangen sie allerdings nur auf eigene Initiative hin, da sie sich mit Hinweisen aktiv an die Polizei richten, bevor sie – abseits des gezeigten Geschehens – beseitigt werden.

Die Stilisierung dieser beiden Figuren steht auf der Schnittstelle der bisherigen Darstellung von Menschen mit Behinderung: Ähnlich wie die (anderen) Bewohner des Blindenheims bleiben Lou und Dorothy die Opfer der kriminellen Machenschaften nicht-behinderter Menschen. Allerdings unternehmen sie den Versuch, sich diesen Strukturen zu entziehen und die Aufklärung der Fälle voranzutreiben. Ihre Behinderung scheint ein wichtiges Kriterium für ihre Beteiligung an den kriminellen Plänen zu sein. Insbesondere Dorothy Smith wird als einzige taube Bewohnerin des Heims dazu gezwungen, der Gorillabande zu helfen. In DIE TOTEN AUGEN VON LONDON wird zwar nicht ersichtlich, ob Lou Norris der einzige Bewohner ist, der dem blinden Jack bei seinen Taten helfen muss – allerdings lässt die Erwähnung früherer Aktivitäten der blinden Verbrecherbande vermuten, dass auch andere blinde Männer dieser Gruppierung angehörten (vgl. 00:07:18–00:07:23).

Behinderung als Maskierung

Die Semantisierung der topografischen Halbwelten, in denen behinderte Figuren weitestgehend isoliert leben, lässt wenig Raum für Begegnung zwischen der normativen Mehrheitsgesellschaft und marginalisierten Gruppen. Dies ermöglicht den kriminellen Drahtziehern im Wallace-Universum, abseits der breiten Öffentlichkeit in Räumen zu agieren, die nicht gänzlich der Unterwelt angehören. Als kirchlicher Leiter des Blindenheims operiert David Judd zwar getarnt, jedoch nicht vollkommen anonymisiert (Abb. 8 u. 9). Die Instrumentalisierung von Blindheit sowie seiner blinden Schützlinge kann nur funktionieren, weil die Stigmatisierung dieser ihm einen Platz am Rande der Gesellschaft sichert. Die Charakterisierung des blinden Jacks als animalisches Ungeheuer sorgt zusätzlich für Angst – in der Öffentlichkeit ebenso wie bei den anderen blinden Figuren – und reproduziert den Mythos dieses ‚blinden Ungeheuers', was seine Wirkmacht nur noch verstärkt. Die Maskierung als behinderter Mensch wird somit durch das innerhalb der Diegese geteilte Bild von Behinderung erst ermöglicht.



Abb. 8–9: David Judd vor und nach seiner Enttarnung als blinder Reverend Dearborn (00:19:48 und 01:32:39).

Ein weiteres Beispiel für die Maskierung einer Figur mittels einer Behinderung findet sich in DER BUCKLIGE VON SOHO (BRD 1966), der in seiner Verortung mit dem ‚blinden Jack' zu vergleichen ist: Als ebenfalls treuer Untergebener des Bösewichts ermordet Harry Winston als ‚der Bucklige' seine Opfer mit bloßen Händen. Auch er wird schließlich von eben jenem Mann getötet, dem er sich verpflichtet fühlt, und wird mit seiner vorgegebenen Behinderung als Ungeheuer inszeniert.

Die Entmenschlichung von Menschen mit Behinderung macht sich auch Josua Broad in DER FROSCH MIT DER MASKE zu eigen. Als blinder Straßenverkäufer getarnt wird der ehemalige Komplize Harry Limes nicht nur von allzu gründlichen Polizeikontrollen verschont, sondern kann auch unbehelligt seinen eigenen Ermittlungen nachgehen. Zurück in seiner Wohnung entledigt er sich seiner ‚Verkleidung' und richtet Worte an seinen (Blinden-)Hund, die ein treffendes Bild der subversiven Hal-

tung behinderten Menschen in den 1950er- und beginnenden 1960er-Jahren gegenüber zeichnet: „So Hasso, jetzt kriegst du dein Fressen und Herrchen wird erst einmal wieder Mensch“ (00:25:06–00:25:11).

Filme

DER BUCKLIGE VON SOHO (BRD 1966, Alfred Vohrer).
DER FROSCH MIT DER MASKE (BRD/DK 1959, Harald Reinl).
DER GORILLA VON SOHO (BRD 1968, Alfred Vohrer).
DIE TOTEN AUGEN VON LONDON (BRD 1961, Alfred Vohrer).
NEUES VOM HEXER (BRD 1965, Alfred Vohrer).

Forschungsliteratur

Bartmann, Silke (2002): *Der behinderte Mensch im Spielfilm: Eine kritische Auseinandersetzung mit Mustern, Legitimationen, Auswirkungen von und dem Umgang mit Darstellungsweisen von behinderten Menschen in Spielfilmen*. Münster.

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.

Dederich, Markus (2007*): Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies.* Bielefeld.

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.

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, S. 72–97.

Samlowski, Wolfgang u. James zu Hüningen (2012): „Schattenwurf“. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6063 (07.03.2021).

Seeßlen, Georg (1981): „Die deutschen Edgar Wallace-Filme“. In: *Mord im Kino. Geschichte und Mythologie des Detektiv-Films.* Hamburg, S. 209–217.

‚Hallo, hier spricht Edgar Wallace' – Nur wodurch? Über die Funktion von Medien in den Wallace-Filmen

Lena Hortian

Über die Mediatisierung

In Zeiten von Fake News, Smartphones und Online-Journalismus mag es verwundern, dass in einer schwarzweißen Filmreihe der 1960er-Jahre heute ausgerechnet die Medien und deren Nutzung ins Auge fallen. Dass diese schon aufgrund ihrer Wortbedeutung eine vermittelnde Wirkung haben, ist einleuchtend; doch welche Funktion nehmen die inszenierten Medien darüber hinaus innerhalb der deutschen Edgar Wallace-Filmreihe[1] ein? Im Folgenden wird untersucht, ob sich dies auch auf der Ebene der filmischen Gestaltung, der *Mise-en-scène* und *Mise-en-cadre*, zeigt und welche Bedeutung Medien für die Darstellung insgesamt haben.

Dazu werden drei in den Filmen besonders prominente mediale Vertreter – das Telefon, das Radio und die Zeitung – anhand exemplarischer Darstellungen in verschiedenen Filmen der Reihe analysiert.[2] Andere Medien, die sich hinsichtlich ihrer Funktion teilweise unter die genannten subsumieren lassen, werden demnach ausgeschlossen und nachfolgend vornehmlich nicht aufgeführt.

Kommunikation

Aus heutiger Sicht eher im weiteren Sinne ein Medium, dient das Telefon auch im Wallace-Film der Individualkommunikation (vgl. Türschmann 2003: 117). Aufgrund seines begrenzten Wirkungskreises wird es hier als Ausgangspunkt gewählt. Auffällig ist, dass in der Bundesrepublik Deutschland, in der das Gros der Filme produziert wurde, in den ausgehenden 1950er-Jahren und 1960er-Jahren das Telefon noch nicht so verbreitet war (vgl. Schildt 2007: 51), wie es innerhalb der Filmreihe in der Bildkomposition, der *Mise-en-scène*, in privaten und öffentlichen Räumen platziert ist. Dort wird es von unterschiedlichen Figuren genutzt und dient meist der kurzen Nachrichtenübermittlung. Diese erfolgt im Milieu der Antagonist*innen (z. B. in DIE TOTEN AUGEN VON LONDON [BRD 1961]: 00:22:27) sowie unter den ‚Guten' (z. B. in DER FROSCH MIT DER MASKE [BRD/DK 1959]: 00:25:37). Die Kommunikation innerhalb dieser Personengruppen läuft überwiegend problemlos ab und informiert den Zuschauer zusätzlich über die weitere Handlung, ohne dass diese aus Bildern erklärt werden

[1] Im engeren Sinne werden nur die 32 von der Rialto Film produzierten Wallace-Filme zwischen 1959 bis 1972 zu dieser Reihe gezählt.

[2] Obwohl Grob darstellt, dass bereits im ersten Film der Reihe (DER FROSCH MIT DER MASKE) einige Leitmotive etabliert wurden (vgl. 2004: 214), ist es nach Gräf fruchtbringend, die Betrachtung derer innerhalb der Reihe durch die Verbreitung in verschiedenen Filmen zu beleuchten (vgl. 2010: 33).

muss (z. B. in DER ZINKER [BRD 1963]: 00:21:10). Die jeweiligen Gesprächspartner*innen werden oft durch alternierende Montage ähnlich eines geschlossenen *Point of view* oder durch Namensnennung (z. B. in DER HEXER [BRD 1964]: „Ich brauche Sie, Enningwood“, 01:00:08) kenntlich gemacht. Über Funkgeräte wird ebenfalls auf diese Weise kommuniziert (z. B. in DER HEXER: 01:05:55).

Kommt es bei einem solchen Austausch zur Beteiligung Dritter, kann dies zu einer Störung führen; das Gespräch wird beispielsweise vorzeitig beendet, weil die Verlobte Elise Penton Zeit mit ihrem ‚Higgi‘ (Inspektor Brian Edgar Higgins) verbringen möchte (DER HEXER: 00:58:05, Abb. 1) oder weil der*die Gesprächspartner*in gewaltsam am Fortführen des Gesprächs gehindert wird (z. B. in DER FROSCH MIT DER MASKE: 01:22:13). In manchen Fällen findet auch keine Kommunikation statt, da das Telefonkabel durchtrennt wurde (DAS RÄTSEL DES SILBERNEN HALBMONDS [I/BRD 1972]: 01:18:51) oder weil das Ziel des Anrufs nicht primär eine Mitteilung war, sondern vielmehr die Position des*der Gesprächspartner*in offenbart (z. B. in DAS RÄTSEL DES SILBERNEN HALBMONDS: 00:07:54–00:08:22). Voraussetzung für diese indirekt übermittelte Information ist dabei die feste, kabelgebundene Installation des Telefons an seinem Ort.

Von diesem Merkmal lässt sich auch die Funktion dieses Mediums ableiten: Das Telefon schafft eine simultane Verbindung zwischen räumlich getrennten Personen (vgl. Fahlenbrach 2019: 30). Was zunächst trivial klingt, spiegelt sich auf der Ebene der *Mise-en-cadre* wider. Bereits in der Eingangssequenz des HEXERS wird diese Annäherung durch die Kamerabewegung sichtbar (vgl. 00:00:33). Namentlich findet nach der Großaufnahme in Aufsicht eines Telefons eine Kamera-Neigung mit anschließender Wegfahrt von Gwenda Milton statt. In der direkt anschließenden Sequenz findet eine Kamera-Zufahrt auf Maurice Messer statt, die in einer Nahaufnahme in Normalsicht endet (vgl. 00:00:53). Bei diesem Beispiel bleibend, lässt sich eine Analogie ziehen, die eine Störung der Kommunikation bei Beteiligung Dritter aufzeigt; vornehmlich gehören diese die Störung hervorrufenden dritten Personen einem jeweils anderen semantischen Raum nach Lotman an (vgl. 1993: 332 f.) an (→ Der Wallace-Baukasten). Gwenda Milton gehört zwar dem topografischen Raum um Maurice Messer an, jedoch grenzt sie sich moralisch von diesem ab, indem sie belastende Informationen über ihn sammelt. Durch ihr Abhören (Abb. 2) stört sie zwar das Telefonat nicht, jedoch wird sie dadurch zu einer Bedrohung innerhalb des semantischen Raumes um Messer (vgl. Gräf 2010: 50). Eine ähnliche Technologie, die ebenfalls unterschiedliche semantische Räume verbindet, ist beispielsweise das Tonband, das durch eine Tür hindurch die Unterhaltung von Maurice Messer und seinen Komplizen aufzeichnet (vgl. 00:59:23, Abb. 3). Auf diese Weise kann Archibald Finch stellvertretend für Arthur Milton, dem Antagonisten Messers, am Gespräch partizipieren. Auch hier wird die Verbindung durch die Kamerahandlung unterstrichen, allerdings in Form eines Zooms, der zunächst das Gerät im Detail zeigt und schließlich Archibald Finch nah, in Untersicht.

Die quantitative Verbreitung des Telefons und verwandte, hier exemplarisch aufgeführte Medien, schaffen zudem eine (vermeintliche) Verbindung zum suggerierten Handlungsraum England, wo zu dieser Zeit bereits eine größere Verbreitung der Fernsprechapparate vorherrschte (vgl. Türschmann 2003: 117). Wie diese Verknüpfung im Film, geschieht auch die Verbindung zweier Gesprächspartner*innen durch das Telefon gleichzeitig und stellt so einen wesentlichen Kontrast zu Nachrichten im journalistischen Sinne dar, die nun untersucht werden.



Abb. 1–3: Störung der Kommunikation durch Beteiligung Dritter, die einem anderen semantischen Raum angehören (DER HEXER: 00:58:05, 00:01:29 und 00:59:23).

Nachrichten

Berichte und Meldungen werden in der Wallace-Filmreihe mittels Rundfunk und Presse verbreitet. Die Wirtin Nelly Oaks im GASTHAUS AN DER THEMSE (BRD 1962) besingt ironisch deren Nutzen: „Und wenn es hinterher in jeder Zeitung steht, merkt es sogar die Polizei“ (00:05:51) (→ Komposition und Arrangement der Wallace-Filmmusik). Neben der Bedeutung der Presse für die Ermittelnden (→ Ermittlerfiguren in der Edgar Wallace-Filmreihe), wird die Zeitung als Informationsträger auch für deren Vorgesetzte genutzt. So fordert Sir Archibald Morton im FROSCH MIT DER MASKE beispielsweise die *Daily Mail* an, um sich über die jüngsten Geschehnisse zu informieren (vgl. 01:08:40).

Die Nennung und Platzierung in der *Mise-en-scène* tradierter und bekannter Qualitätszeitungen wie dem *Guardian* (DER ZINKER: 00:05:49), der *Times* (vgl. ebd.: 00:27:24) oder dem *Daily Telegraph* (vgl. ebd.: 00:10:22) neben dem schon erwähnten

Boulevardblatt *Daily Mail* verweist einmal mehr auf Großbritannien als Handlungsraum (vgl. Esser 1997: 128). Die breite Rezeption journalistischer Inhalte ist nach Esser (ebd.) ebenfalls ein Verweis auf die ‚Britishness‘ (→ Die Inszenierung des Britischen in den deutschen Edgar Wallace-Filmen) der Filmreihe. Darüber hinaus wird die Zeitung als Verbindung topografischer Räume dargestellt, indem sie teilende Grenzen überschreitet. Dies führt in manchen Fällen zu einer Überschreitung innerhalb der Handlung. Am Beispiel des HEXERS lässt sich beides aufzeigen: Zunächst wird durch den Ermittler Inspektor Higgins die Information über den Mord an Gwenda Milton Ländergrenzen übergreifend verbreitet: „Ich habe in allen australischen Zeitungen ausführlich über den geheimnisvollen Mord an Gwenda Milton berichten lassen.“ (00:16:17) Dies motiviert Arthur Milton dazu, von Australien nach London zu reisen, was mittels Schlagzeilen bzw. durch den lautstarken Straßenverkauf von Zeitungen („Der Hexer in London“, vgl. 00:21:21 u. Abb. 4) der Öffentlichkeit bekannt gegeben wird. Als Teil dieser Öffentlichkeit wird dadurch der in den Ruhestand getretene Inspektor Warren dazu motiviert, den topografischen Raum London zu betreten und zudem wieder in den Dienst des Scotland Yard, den semantischen Raum der Ermittelnden, zu treten:[3] „Ja Sir, ich habe in der Zeitung gelesen, dass Arthur Milton in London ist und da hab’ ich mich in den Zug gesetzt und hier bin ich.“ (00:28:02)



Abb. 4: Nachrichten werden in der Öffentlichkeit verbreitet (DER HEXER: 00:21:21 und DER ZINKER: 00:06:04).

Eine sehr ähnliche Vermittlung zwischen den semantischen Räumen lässt sich im FROSCH MIT DER MASKE beobachten: durch das Medium Radio wird die Nachricht über die Verurteilung von ‚Bill Carter‘ (eigentlich Ray Bennet) in den semantischen Raum der ‚Bürgerlichkeit‘ (→ Oberflächen der Unterwelt) bzw. des Privatraums von Ella

[3] Die Maskierung (→ Maskierte Mörder*innen) von Arthur Milton als Inspektor Warren ist für diese Raumüberschreitung hier nebensächlich, da der tatsächliche Inspektor Warren in der letzten Sequenz des Films darüber aufklärt, dass er sich selbst auf den gleichen Weg gemacht hatte (vgl. 01:19:19).

Bennet getragen (vgl. 01:15:51).[4] Diese Information bewegt Ella Bennet dazu, ihre anfängliche Meinung über den ‚Frosch' („Niemals!" […] „Sie gemeiner Verbrecher!", 01:08:22) zu ändern und ihre Bereitschaft, seiner Forderung nachzukommen, zu signalisieren (vgl. 01:16:34). Auch im letzten Film der Reihe kann der Rundfunk diese Funktion übernehmen. Im RÄTSEL DES SILBERNEN HALBMONDS wird durch Meldungen im Radio die vorgetäuschte Beerdigung von Giulia Torresi (vgl. 00:23:58-00:24:06) und später zusammen mit Presseberichten die Richtigstellung (vgl. 01:05:47-01:06:09) verbreitet: „Die Sensation des Tages war allerdings nicht so sehr die Festnahme des Modezeichners Mario Gerosa als vielmehr die Tatsache, dass seine Frau, Giulia, die angeblich ermordet wurde, noch am Leben ist." (01:06:00-01:06:09)

Auch die Verbreitung einer Information durch das Medium Zeitung spricht der betreffenden Meldung einen Wahrheitsgehalt zu. Im ZINKER beispielsweise wird der journalistische Spielraum skizziert, indem der Reporter Josua Harras einen Bericht im Konkurrenzblatt *Guardian* als „billigste Sensationsmache" (00:27:16) bezeichnet, die faktische Richtigkeit wird jedoch nicht infrage gestellt. Zusätzlich wird im gleichen Film die Presse moralische Positionen übergreifend als Mittel zur Beglaubigung einer Information dargestellt.[5] ‚Der Trainer' gibt zu: „Wir haben die Show nur abgezogen, damit die Zeitungen darüber schreiben. Es musste doch alles echt wirken, sonst hätte der Zinker gleich Lunte gerochen." (00:32:28–00:32:36)

Diese Vermittlung zwischen verschiedenen Räumen auf unterschiedlichen Ebenen durch das Medium Zeitung impliziert bereits eine paritätische Verbreitung in verschiedenen gesellschaftlichen Milieus; ‚Gute' wie ‚Böse' lesen Zeitung und bestimmen anhand der Informationen ihr weiteres Vorgehen. Im HEXER erklärt James W. Wesby Inspektor Higgins: „Die Zeitungen sind ja voll von Cora Ann, Mister Messer und seiner toten Sekretärin. Und da dachte ich so für mich: Sieh dir doch das Haus mal an." (00:39:08–00:39:21) Auch der lautstarke Verkauf des Presseerzeugnisses in der Öffentlichkeit (z. B. in DER ZINKER: 00:05:48–00:06:04 u. Abb. 4) suggeriert eine weite Ausbreitung der Schlagzeilen. Die Partizipation der Londoner Bürger an den einzelnen Ereignissen wird dadurch indirekt nahegelegt, ohne dass sie tatsächlich dargestellt wird.

Im Hinblick auf die Geschlechterverteilung und Sexualisierung (→ Erotisierung und Sexualisierung in den Edgar Wallace-Filmen, → Schaulust und Macht) ist auffällig, dass Tageszeitungen überwiegend von Männern konsumiert werden, während Frauen häufiger mit Illustrierten dargestellt werden (z. B. in DER FROSCH MIT DER MASKE: 00:40:01–00:40:23). Bei der Nutzung des Rundfunks ist dahingehend kaum eine Unterscheidung festzustellen.

---

4 Durch die mediale Verbreitung wird die Validität der falschen Identität von Ray Bennet zudem verdeutlicht.

5 Zwar wurde die Anzeige als Vorwand entlarvt, ihre Wirkung, den ‚Zinker' zu täuschen, hat sie durch ihre Verbreitung dennoch entfaltet.

Es lässt sich zunächst festhalten, dass die Massenmedien Zeitung und Rundfunk auf semantischer Ebene grenzüberschreitend Informationen vermitteln. Grundsätzlich bezeichnend dabei ist, dass diesen Informationen durch die Art des Mediums eine zeitliche Aussage innewohnt; um in einer Zeitung gelesen werden zu können, muss im Film – wie in der Realität – das Beschriebene abgedruckt werden und liegt dadurch meist in der Vergangenheit (vgl. Peden 1993: 63). (Auch für eine Mitteilung über den Rundfunk muss eine Information zunächst dem Sender übermittelt werden; vgl. Schildt 1993: 473.) Diese sehr grundlegende Eigenart räumt den Nachrichtenmedien im Film nicht nur die Funktion eines Informationsträgers ein, sondern wird darüber hinaus zur zeitlichen Strukturierung der Ereignisse genutzt. Wenn im HEXER beispielsweise darüber informiert wird, dass sich Arthur Milton, der Hexer, zu diesem Zeitpunkt wieder in London aufhält (vgl. 00:21:21), so impliziert dies, dass er schon einmal dort war, aber sich bis kurz vor dieser Mitteilung noch andernorts aufhielt. Zudem wird im FROSCH MIT DER MASKE die Vorgeschichte des Frosches (vgl. Marsch 1983: 93–94) und dessen ‚krimineller Werdegang‘ in der Zeitung ausgeführt (vgl. 00:06:32–00:06:47), also auf Ereignisse verwiesen, die noch vor der Handlung des Films stattfanden.

Die Funktion der zeitlichen Strukturierung nimmt die Zeitung nicht nur auf der Ebene der *Mise-en-scène* ein, sondern ist auch im Bereich der Montage in den Einstellungskonjunktionen zu finden: Zu Beginn des FROSCHES MIT DER MASKE wird die Aufnahme von Inspektor William Elk während einer Busfahrt durch London (vgl. 00:06:32–00:06:47) mit deutschsprachigen Titelseiten überblendet (Abb. 5). Obwohl diese Montage vergleichsweise selten verwendet wird, ist es erstaunlich, dass sie in DER WIXXER (D 2004), der als persiflierende Rekurrenz auf die gesamte Wallace-Filmreihe betrachtet wird (vgl. Blödorn 2007: 138), aufgegriffen wurde (vgl. 00:04:21–00:06:29 u. Abb. 6).[6] In beiden Fällen suggeriert die ‚Häufung‘ der Schlagzeilen eine lange andauernde Verbrechenstradition des ‚Frosches‘ bzw. des ‚Wixxers‘; die Zeit, in der die Schlagzeilen veröffentlicht wurden, wird bildlich zusammengefasst und führt zudem die Zeit, in der die beschriebenen Ereignisse erfolgten, vor Augen.

Auf rein materieller Ebene kann die Zeitung auch als Blende im weiteren Sinne verstanden werden, wenn ein geschlossener *Point of view* durch eine Zeitungsseite mit Loch (zur Maskierung der Kamera) teilweise verdeckt wird. Aufgrund der Funktion auf der Handlungsebene ist dies jedoch eher dem auch semantischen Bereich der Maskierung (→ Maskierte Mörder*innen) zuzuordnen (z. B. in DER HEXER: 00:28:44–00:29:32).

Innerhalb der Wallace-Filme stellt die in Abb. 4 bezeichnete Einstellung, die wiederverwendet und neu-synchronisiert ist, eine intertextuelle Anspielung auf den ZINKER dar, in dem sich der freie Journalist Harras mit einem Zeitungsverkäufer auf dem

[6] In diesem Fall werden deutschsprachige Meldungen im Wechsel mit den *Opening credits* präsentiert; als Überblendungen (z. B. 00:05:51) und Einblendungen von Schlagzeilen (z. B. 00:04:25).

Trafalgar Square unterhält (vgl. 00:05:48–00:06:04). Ein Teil dieser Sequenz wurde im HEXER erneut verwendet (vgl. 00:21:20). Neben dem abweichenden Kostümbild des Butlers Archibald Finch bezeugen die Schrifttafeln am Zeitungsstand im Mittelgrund die ursprüngliche Situierung im ZINKER (‚Snake kills man', ‚Mord durch [***]'; Abb. 4) und verdeutlichen im Rückverweis zugleich das zeitliche Nacheinander dieser beiden Filme. Eine solche Übersetzung britischer Schlagzeilen in einem englischsprachigen Handlungsraum ist auch in DAS GEHEIMNIS DER GELBEN NARZISSEN (BRD/GB 1961: 00:00:39) zu finden, in dem in eine überwiegend englischsprachige Zeitung ein Artikel in deutscher Sprache eingefügt wurde (Abb. 7). Auf diese Weise wird – sei es beabsichtigt oder nicht – auf Deutschland und deutschsprachige Printmedien verwiesen.

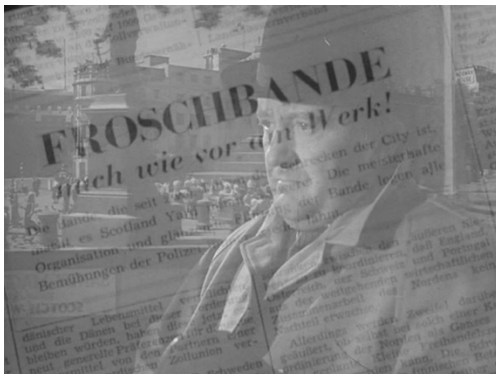


Abb. 5: Die Vorgeschichte wird durch Montage aufgezeigt (DER FROSCH MIT DER MASKE: 00:06:32).



Abb. 6: Die Verbreitung der Vorgeschichte duch Zeitungen wird in referierenden Filmen aufgegriffen (DER WIXXER: 00:04:21).



Abb. 7: Eine deutschsprachige Schlagzeile in englischsprachiger Zeitung (DAS GEHEIMNIS DER GELBEN NARZISSEN: 00:00:39).

Kontextualisierung

Zusammenfassend lässt sich im England der dargestellten filmischen Welt eine starke mediale Vernetzung unterschiedlicher gesellschaftlicher Milieus feststellen. Die im Vergleich zur Bundesrepublik weite Ausbreitung des Telefons kann als wirklichkeitsnahe Darstellung und Verweis auf die angestrebte Modernität verstanden werden. Mit Blick auf das Produktionsland Deutschland lässt sich für die dargestellte Zeit eine ebenfalls weit verbreitete Presselandschaft und reger Zeitungskonsum feststellen (vgl. Schildt 2007: 26), allerdings unterlagen die hiesigen Strukturen durch den zweiten Weltkrieg und seine Folgen einem stetigen Wandel (vgl. Wilke 2003: 216–217). Gemäß Machill ist eine direkte Beschreibung der journalistischen Kultur eines Landes wissenschaftlich kaum überprüfbar und „nur in Abhängigkeit zu ihren Rahmenbedingungen“ (Machill 1997: 13) möglich.[7] Da hier jedoch keine medienwissenschaftliche Analyse intendiert ist, sondern eine (überwiegend) deutsche Filmreihe eine Welt darstellt, die an England angelehnt ist, soll nun eine Deutungsmöglichkeit skizziert werden.

Wie bereits angedeutet, unterlagen die Massenmedien in Deutschland bis in die 1950er-Jahre hinein starken Umbrüchen und Meinungstendenzen (vgl. Koszyk 1993: 457). Dies unterscheidet sie grundsätzlich von der britischen Berichterstattung, die auf eine weit längere Tradition der Pressefreiheit zurückblicken konnte; Esser sieht den Grund für die unterschiedlichen Intentionen von Presse – im realen England und Deutschland – in der Kontrolle des Staates. Er bezeichnet Großbritannien als „das Mutterland der Pressefreiheit“ (1997: 114). Deshalb wurde nach dem Ende des zweiten Weltkrieges von den britischen Alliierten die Zeitung *Die Welt* gegründet, die an der Londoner *Times* orientiert war und objektiv, überparteilich und wahrheitsgetreu berichten sollte. Für die Umsetzung wurde ein britischer Journalist beauftragt. Diese Zeitung sollte in Deutschland „als Vorbild für einen modernen, demokratischen Journalismus dienen“ (Esser 1997: 112). Auch das Boulevardblatt *Bild* wurde von Axel

[7] Dies sei nur „innerhalb breit angelegter Forschungsprojekte möglich“ (Machill 1997: 19).

Springer 1952 „nach britischem Vorbild“ (Wilke 2003: 220) gegründet. Solche sogenannten ‚Transferprodukte‘ sind nach Machill geeignet, um die journalistische Kultur eines Landes zu identifizieren (vgl. 1997: 17). Das neue ‚Objektivitätsideal‘ wurde vielfach befolgt, allerdings wurde sich auch gegen die oktroyierte bloße Wiedergabe von Fakten ausgesprochen (vgl. Esser 1997: 113). Der Zusammenhang zwischen britischen Zeitungen und deutscher Sprache in der Filmreihe kann diese Entwicklung aufzeigen. Auffällig ist nun die Funktion dieses Mediums, das im Film als tagesaktuell, wahrheitsgetreu und auf vielen gesellschaftlichen Ebenen relevant dargestellt wird. Im Zusammenwirken mit dem Generationenkonflikt zur Zeit der Wallace-Filme in Deutschland,[8] der sich in sogenannten ‚Studentenbewegungen‘ äußerte, über die teilweise voreingenommen berichtet wurden, ist von keinem besonders großen Vertrauen in die Massenmedien auszugehen. Parallel zur unspezifischen Adressierung auf aurikularer Ebene – ‚Hallo, hier spricht Edgar Wallace!‘ – sei nun offengelassen, worauf die in der Filmreihe positiv dargestellten britischen Medien referieren.

Filme

DAS GASTHAUS AN DER THEMSE (BRD 1962, Alfred Vohrer).
DAS GEHEIMNIS DER GELBEN NARZISSEN (BRD/GB 1961, Ákos von Ráthonyi).
DAS RÄTSEL DES SILBERNEN HALBMONDS (I/BRD 1972, Umberto Lenzi).
DER FROSCH MIT DER MASKE (FRØEN MED MASKEN, BRD/DK 1959, Harald Reinl).
DER HEXER (BRD 1964, Alfred Vohrer).
DER WIXXER (D 2004, Tobi Baumann).
DER ZINKER (BRD 1963, Alfred Vohrer).
DIE TOTEN AUGEN VON LONDON (BRD 1961, Alfred Vohrer).

Forschungsliteratur

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.

Esser, Frank (1997): „Journalistische Kultur in Großbritannien und Deutschland. Eine Analyse aus vergleichender Perspektive“. In: Marcel Machill (Hg.). *Journalistische Kultur. Rahmenbedingungen im internationalen Vergleich.* Opladen, S. 111–136.

Fahlenbrach, Kathrin (2019): *Medien, Geschichte und Wahrnehmung. Eine Einführung in die Mediengeschichte.* Wiesbaden.

Gräf, Dennis (2010): *TATORT. Ein populäres Medium als kultureller Speicher* (= Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik 1). Marburg.

Grob, Norbert (2004): „Film der sechziger Jahre“. In: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes u. Hans Helmut Prinzler (Hg.). *Geschichte des deutschen Films.* Stuttgart, S. 207–244.

[8] Die vorangegangene Nutzung der Massenmedien für politische Einflussnahme vor und in den beiden Weltkriegen sei dabei impliziert.

Koszyk, Kurt (1993): „Presse- und Pressekonzentration in den 50er Jahren“. In: Axel Schildt u. Arnold Sywottek (Hg.): *Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre* (= Politik- und Gesellschaftsgeschichte 33). Bonn, S. 439–457.

Lotman, Jurij M. (1993): *Die Struktur literarischer Texte*. München.

Machill, Marcel (1997): „Journalistische Kultur. Identifikationsmuster für nationale Besonderheiten im Journalismus“. In: Marcel Machill (Hg.): *Journalistische Kultur. Rahmenbedingungen im internationalen Vergleich.* Opladen, S. 11–24.

Marsch, Edgar (1983): *Die Kriminalerzählung: Theorie – Geschichte – Analyse*. München.

Peden, George (1993): „Modernisierung in den 50er Jahren: Die britische Erfahrung“. In: Axel Schildt u. Arnold Sywottek (Hg.): *Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre* (= Politik- und Gesellschaftsgeschichte 33). Bonn, S. 47–68.

Schildt, Axel (1993): „Hegemon der häuslichen Freizeit: Rundfunk in den 50er Jahren“. In: Axel Schildt u. Arnold Sywottek (Hg.): *Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre* (= Politik- und Gesellschaftsgeschichte 33). Bonn, S. 458–476.

Schildt, Axel (2007): *Die Sozialgeschichte der Bundesrepublik Deutschland bis 1989/90* (= Enzyklopädie deutscher Geschichte Bd. 80). München.

Türschmann, Jörg (2003): „Der Brief und das Telefon: Veränderungen bei den Medien der Individualkommunikation“. In: Werner Faulstich (Hg.): *Die Kultur der sechziger Jahre.* München, S. 115–128.

Wilke, Jürgen (2003): „Die Tagespresse der sechziger Jahre: Krisensyptome und Selbstbehauptung“. In: Werner Faulstich (Hg.): *Die Kultur der sechziger Jahre.* München, S. 213–230.

III. Sexualität und Gewalt

Zwischen SCHWARZWALDMÄDEL und SCHULMÄDCHEN-REPORT. Erotisierung 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 semantisierter 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 musikangereichter 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 FROSCH 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 FROSCH 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 FROSCH 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 demensprechend 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 Varietétheater 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).

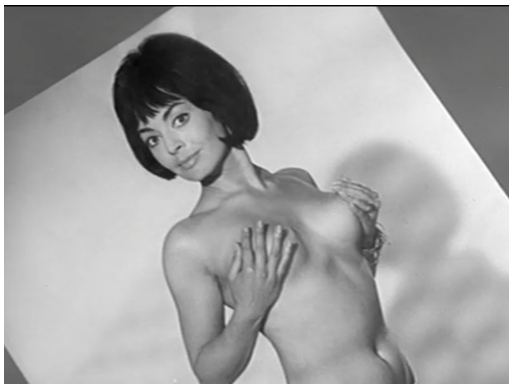



Abb. 8: Higgins Verlobte (DER HEXER: 00:33:55), Abb. 9: Das Foto von Sir Johns Sekretärin (ebd.: 00:07:06).




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: Schulmädchen 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 Junggeselle 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).

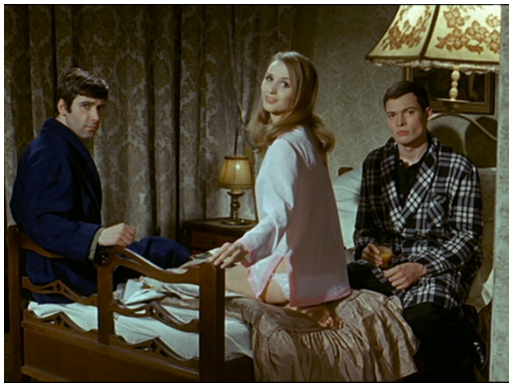



Abb. 15: Die jungen Erben (DIE BLAUE HAND: 00:00:16) und Abb. 16: Strippende Patientin (ebd.: 00:32:14).

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.

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.

Schaulust und Macht. Erotisierung und Sexualisierung von Gewalt in den Edgar Wallace-Filmen

Romany Schmidt

„Dabei gibt's nur zwei Gründe, Frauen umzubringen:
Berechnung und Leidenschaft. Ich würde Leidenschaft vorziehen"
(DER MÖNCH MIT DER PEITSCHE [BRD 1967]: 00:54:00)

„Nur darüber gibt es im bundesdeutschen Krimi abgründige Einblicke:
in Emotionen, Gedanken, Phantasien der Zeit" (Grob 2004: 214)

Wilde Schießereien, gezückte Messer, zwei große Hände, die sich um den Hals einer schönen Frau legen – an der Schnittstelle von Krimi und Horror, mit der die Filme der Edgar Wallace-Reihe so vertraut sind, ist Gewalt kein Fremdwort. Kein Wunder: Damit die Polizisten Scotland Yards wieder für Recht und Ordnung in den von Nebelschwaden durchzogenen Straßen Londons sorgen können, muss zunächst einmal ein Verbrechen geschehen sein. Doch wie wird Gewalt, als zentraler Bestandteil des Krimi-Genres, in den Wallace-Filmen konkret inszeniert und funktionalisiert? Lassen sich hier stilistische Besonderheiten erkennen, die die Filme der Reihe unter diesem Gesichtspunkt miteinander verbinden?

Überblick: Gewalt in Gesellschaft und Medien

Unter Gewalt wird gemeinhin eine intendierte physische oder psychische Schädigung einer Person durch eine andere Person verstanden (vgl. Kunczik 2017: 7). Um sich einem umfassenderen Gewaltbegriff zu nähern, sind jedoch auch Dimensionen des Phänomens relevant, die über eine ereignishafte, unmittelbare Gewaltausübung hinausgehen. Galtung ergänzt sein Gewalt-Modell daher um die strukturelle und kulturelle Gewalt (vgl. 1990: 294). Strukturelle Gewalt beschreibt die prozessuale Schlechterstellung von Menschen(-gruppen) durch staatliche und gesellschaftliche Strukturen. Mit dem Konzept der kulturellen Gewalt verweist Galtung auf diejenigen symbolischen Muster in der Sprache, Ideologie usw., die innerhalb einer Gesellschaft direkte und strukturelle Gewalt durch eine Verstetigung von Denk- und Deutungsmustern legitimieren (vgl. ebd.: 291).

Als Produkt und Spiegelbild seiner Entstehungskultur, kann das Medium Film Aufschluss über kollektive Deutungsmuster geben, die darauf hinweisen, welche Perspektiven auf Gewalt sich innerhalb einer Gesellschaft eröffnen. Welche Formen der Gewalt werden entweder problematisiert oder normalisiert? In seiner filmischen Inszenierung stellt Gewalt ein bedeutungstragendes Element dar, welches Relationen herstellt (vgl. Gräf 2011: 37) und auf diesem Wege zur Konstruktion spezifischer Realitätsmodelle funktionalisiert werden kann.

Gewaltdarstellung in den Edgar Wallace-Filmen

Gerade in Kriminalfilmen ist die Darstellung von Gewalt meist negativ behaftet – schließlich geht es hier primär um die Aufklärung eines Verbrechens, durch welche der Täter zur Rechenschaft gezogen und bestraft werden soll. Auch in den Edgar Wallace-Filmen wird die Gewalt, die die Opfer im Verlauf der Handlung erfahren, mindestens vordergründig als soziales Problem und Unrecht dargestellt, vor welchem sie von den Ordnungshütern beschützt werden müssen. Aber auch über das Initialverbrechen hinaus sparen die Filme der Reihe nicht an expliziten Gewaltdarstellungen. Gewalt tritt in den verschiedensten Konstellationen und Kontexten auf: Schusswechsel zwischen Polizisten und kriminellen Banden, ein Sohn, der seinen Vater ohrfeigt, Mädchen, die einander mit Stromschlägen bestrafen. Verglichen mit dem, was Filme heute auf die Leinwand zu bringen pflegen, wirkt die dargestellte Gewalt zunächst verhältnismäßig zahm, jedoch war schon in den ersten Teilen die für die Reihe charakteristische Mischung von düsterem Sadismus und spielerisch-parodistischer Verfremdung (vgl. Seeßlen [1986]) allgegenwärtig. Eine genauere Untersuchung der Darstellung und Vermittlung von Gewalt in der Wallace-Reihe lässt zwei Beobachtungen zu: Nicht nur vollzieht sich eine Radikalisierung der Gewaltdarstellung über die Filmreihe hinweg, Gewalt wird darüber hinaus auch eng an Sexualität und Erotik geknüpft (vgl. Blödorn 2007: 149). In der zunehmenden Sensationsgier der Wallace-Filme sehen viele Kritiker einen Grund für den Verlust ihrer Attraktivität und für ihren letztendlichen Niedergang (vgl. Seeßlen 1981: 213). Die Diagnose einer demonstrativen Sexualisierung und Erotisierung von Gewalt soll nun Gegenstand einer genaueren Auseinandersetzung sein.

Der Frosch mit der Maske gibt den Ton an

Bereits im ersten Edgar Wallace-Film, Der Frosch mit der Maske (BRD/DK 1959), der 1959 in die deutschen Kinos kam und der als Orientierungspunkt für die darauffolgenden Filme der Reihe fungierte, nimmt nicht nur die Drastik der Gewaltdarstellung im Verlauf des Films zu, es offenbart sich auch die leitmotivische Sexualisierung von Gewalt. Harry Lime, der als ‚Frosch' maskierte Bösewicht der Geschichte, entführt Ella Bennet und hält sie in einem Kellerraum gefangen. Die Antriebskraft hinter seinen kriminellen Machenschaften entpuppt sich als seine Obsession für die junge Frau, die er für sich gewinnen will. Mit der Drohung, dass sie entweder ihm gehören oder sterben müsse, zwingt er sie auf ein Bett (vgl. Der Frosch mit der Maske: 01:23:30). Durch die Verbindung von Begierde und Gewalt wird hier auf eine mögliche Vergewaltigung angespielt.

Auffällig ist darüber hinaus, dass es nicht nur die Ebene der *histoire*, d. h. der erzählten Geschichte, ist, auf der Gewalt mit einem sexuellen Motiv versehen wird. Auch mittels der filmischen Inszenierung offenbart sich bereits im ersten Edgar Wallace-Film eine enge Verknüpfung erotische Stimuli bzw. sexueller Symbolik. Im gleichen Gewölbe, in dem der ‚Frosch' über Ella Bennet herfällt, wird auch die Sängerin Lolita festgehalten, die mit zerrissener Kleidung an einen Stuhl gefesselt ist.

Der ‚Frosch' bedroht sie mit einer brennenden Eisenstange (Abb. 1), bevor er sie schließlich grausam erschießt. In einer besonders schonungslosen Einstellung wird gezeigt, wie die teilentblößte Lolita von den Geschossen getroffen wird (Abb. 2).




Abb. 1 und 2 (DER FROSCH MIT DER MASKE: 01:23:18 und 01:23:24).

DER FROSCH MIT DER MASKE deutet also bereits die Richtung an, wie Sexualität und Erotik auch in den darauffolgenden Filmen der Reihe mit Gewalt in Verbindung gesetzt werden: Auf der einen Seite ist das Motiv sexueller Gewalt ein bedeutendes Element der erzählten Handlungen, auf der anderen Seite wird Gewalt über die filmische Inszenierung und den Blick auf den weiblichen Körper implizit erotisiert.

Institutionen als Schauplatz der (sexualisierten) Gewalt

Ein wesentlicher Bestandteil der Edgar Wallace-Filme sind die Institutionen, in denen Gewalt strukturell ermöglicht und verschleiert wird. Institutionen wie Mädchen- und Blindenheime, Strafanstalten sowie Internate und Schulen sind nicht nur Tor zu der Schattenwelt, in der Kriminalität und Gewalt ausgeübt werden, sondern sie sind auch die Bühne, auf der sich die durch die institutionelle Struktur und das in ihr wirksame Machtgefälle sexuelle Gewalt gegen die meist jungen Mädchen ereignet. Diese Einrichtungen stellen Orte dar, an denen sich verschiedene Formen der Gewalt verdichtet manifestieren. In einigen Filmen erhalten die Täter mittels der Institution Zugriff auf Mädchen, die sie unter anderem zum Zwecke des Mädchenhandels verschwinden lassen (z. B. in DER HEXER [BRD 1964]) oder unter der Verheißung, die Anstalt verlassen zu können, zur Prostitution im hauseigenen Bordell drängen (z. B. in DER BUCKLIGE VON SOHO [BRD 1966]). Leitung und Mitarbeiter*innen der Institutionen sind meist entweder selbst die Drahtzieher oder folgen den Weisungen der Verbrecher im Hintergrund.

Sexualisierte Gewalt zeigt sich in den Erzählungen jedoch nicht lediglich in organisierter Form – von allerlei Autoritätspersonen werden die Mädchen, die sich als Schützlinge in einer Abhängigkeitsposition befinden, sexuell ausgebeutet. Nicht selten werden die Avancen männlicher Lehrer oder Angestellter gezeigt, die sich den Mädchen aufdrängen oder anderweitig grob und gewaltsam mit ihnen umgehen, um

sie auf sexuelle Weise zu berühren oder gefügig zu machen. Als besonders signifikantes Beispiel dient hier DER MÖNCH MIT DER PEITSCHE. Die Männer, die das Gelände des Internats bewohnen, missbrauchen ihre Position, um sich den Schülerinnen auf geheimen Partys und bei Rendezvous sexuell zu nähern. Auch wenn die Schülerinnen dabei nicht immer realisieren, dass sie sexuell ausgebeutet werden, steht den Mädchen in den Szenen, in denen eine leidenschaftliche Annäherung der Männer dargestellt wird, Angst und Unwille in den Augen geschrieben (vgl. DER MÖNCH MIT DER PEITSCHE: 00:29:03). Diese Dynamik wird mit dem Begriff ‚Grooming' bezeichnet. Hierunter werden verschiedene Techniken verstanden, durch die sexueller Zugang zu Kindern und Jugendlichen erlangt werden soll (vgl. Dietz 2018: 29). Zentral dafür ist der Missbrauch von Vertrauen und Autorität innerhalb eines institutionellen Kontexts, um Möglichkeiten zu schaffen, die nicht zustimmungsfähigen Kinder und Jugendlichen sexuell gefügig zu machen und sie zu manipulieren, um den Kontakt geheim zu halten (vgl. McAlinden 2012: 147). Auch dieser Form sexueller Gewalt, die durch das Machtgefüge der Institution ermöglicht wird, bedienen sich die Handlungen der Wallace-Filme also gerne, indem sie vor allem junge Mädchen in Abhängigkeitsverhältnisse setzen, innerhalb welcher sie Opfer sexueller Gewalt werden.

Erotik – Gewalt – Macht: Die filmische Inszenierung sexualisierter Gewalt

Die zweite Ebene der Sexualisierung und Erotisierung von Gewalt, die bereits in DER FROSCH MIT DER MASKE instrumentalisiert wird, betrifft die filmische Inszenierung der Sequenzen, in denen weibliche Körper dargestellt werden.

Eine implizite Erotisierung bzw. Sexualisierung von Gewalt geschieht mithilfe bestimmter Techniken des Schnitts und der Kameraführung, die sowohl Konnotationszusammenhänge als auch Perspektivierung und Distanz herstellen. Eine erste Auffälligkeit betrifft die Aneinanderreihung erotischer Szenen an gewaltsame Bilder, wie es etwa in DIE TOTE AUS DER THEMSE (BRD 1971) geschieht: Auf die Tötung Myrna Fergussons folgt unmittelbar die Präsentation einer Prostituierten mit nacktem Oberkörper (vgl. DIE TOTE AUS DER THEMSE: 00:07:00); auch auf die Erschießung des Journalisten David Armstrong folgt eine Einstellung, in der eine im aufreizenden, durchsichtigen Morgenmantel gekleidete Frau zu sehen ist (vgl. DIE TOTE AUS DER THEMSE: 00:27:06). Durch die unmittelbare Aufeinanderfolge von tödlicher Gewalt und erotisch bzw. sexuell aufgeladenen Sequenzen, werden die beiden Motive hier miteinander verknüpft.

Besonderheiten hinsichtlich Schnitt und Kameraführung lassen sich darüber hinaus in der geschlechterspezifischen Inszenierung von Gewalt finden. Während der Wissenschaftler zu Beginn in DER MÖNCH MIT DER PEITSCHE mit Gas getötet wird, zeigt das Bild zwar die grausige Darstellung seines Erstickens; sobald das Gas jedoch gegen weibliche Figuren eingesetzt wird, ändert sich die Darstellung dieser Tötungsmethode auf groteske Art und Weise. Als zunächst die junge Pam dem Gas zum Opfer fällt, wird dieses plötzlich in anscheinend flüssiger Form auf ihr Gesicht gesprüht. Eine weitere Steigerung erfährt danach auch die dafür verwendete Waffe, wenn sie

gegen Betty, das nächste Opfer, angewendet wird: Auf einmal handelt es sich nicht mehr um eine Bibel, in der ein Spritzmechanismus versteckt ist, sondern um einen pistolenähnlichen Apparat, aus dem das flüssige Gas in das Gesicht der weiblichen Opfer gespritzt wird (Abb. 3–5). Die Einstellungen zeigen das nach oben geneigte Gesicht der Opfer, unterbrochen von Einstellungswechseln zu dem abschießenden männlichen Täter, der mit der Pistole in der Hand das Schauspiel beobachtet.



Abb. 3–5 (Der Mönch mit der Peitsche: 00:35:58, 00:36:00, 00:36:04).

Zusätzliche Drastik gewinnt die Tötungsmethode beim nächsten Opfer, Mary, die von Frank Keeney zu Boden gerungen wird, der schließlich, auf ihr sitzend, die Waffe auf ihr Gesicht richtet (Abb. 6–8). Die Kamera nimmt dabei die subjektive Perspektive Marys ein, durch deren Augen die Zuschauer sehen, wie Keeney mit verzerrtem Gesicht die Waffe auslöst und sich das Bild durch die daraus gespritzte Substanz trübt. Daraufhin wird die Kamera von oben auf Marys Oberkörper und Gesicht gerichtet, bis sie schließlich das Bewusstsein verliert und stirbt.

Obwohl kein sexueller Akt gezeigt wird, sind die Anspielungen auf eine symbolische sexuelle Bemächtigung des weiblichen Körpers und die Ejakulation auf das Gesicht der Opfer schwer zu übersehen und wirken auch durch die Form der filmischen Vermittlung semantisch mit. Bedeutsam ist hier darüber hinaus das Spiel mit der Opfer- und Täterperspektive und der damit einhergehenden fiktionalen Identifikation mit einer Unterwerfungs- und Dominanzdynamik, an der die Zuschauer konsensuell teilnehmen (vgl. Stiglegger 2015: 72).



Abb. 6–8 (Der Mönch mit der Peitsche: 00:47:38, 00:47:47 und 00:47:36).

Die symbolische Macht des männlichen Aggressors über das weibliche Opfer findet ebenfalls in der phallischen Ausgestaltung der Waffen ihren Ausdruck (→ Von Peitschen, Flammenwerfern und Bohrmaschinen). Was mit einer glühenden Eisenstange in Der Frosch mit der Maske begann (Abb. 1), zieht sich leitmotivisch durch die Wallace-Reihe: Allgegenwärtig ist dort die Vorliebe für die phallische Inszenierung der Waffen, die stets durch Schnitt und Montage in ein Verhältnis zu den Gesichtern der Opfer gesetzt werden.



Abb. 9 (Die Tote aus der Themse: 00:35:06).

Spielerisch wird dieses Motiv wiederholt aufgegriffen, wie etwa in Die Tote aus der Themse: Als der Eindringling in Danny Fergussons Hotelzimmer seinen Schlagstock

zückt, befindet sich das Gesicht der nichts-ahnend schlafenden Danny direkt dahinter (Abb. 9). Ihr Gesicht ist hell ausgeleuchtet, die Spitze des Schlagstocks befindet sich auf der Höhe ihrer Lippen (vgl. DIE TOTE AUS DER THEMSE: 00:35:06).

Trotz der Abwesenheit expliziter sexueller Gewalt, wird in den Edgar Wallace-Filmen folglich stets auf die Möglichkeit ihres Eintretens verwiesen und ihre potenzielle Präsenz wird wiederholt vor dem inneren Auge der Zuschauer evoziert. Durch die stilistische Verbindung des Phallus' als Machtsymbol, der physischen Waffe und der Gesichter der Opfer, die durch die medialen Möglichkeiten des Films hergestellt wird, werden die Konzepte der patriarchalen Macht, der Gewalt und der körperlichen Unterwerfung eng miteinander verknüpft.

Das heterosexuelle Begehren und die Gewalt gegen Frauen

Die geschlechterspezifische Inszenierung von Gewalt und Sexualität in den Edgar Wallace-Filmen bietet reichlich Anlass für Überlegungen, welche Geschlechterordnungen und Geschlechtsidentitäten durch das Medium konstruiert und affirmiert werden. Bereits in der zuvor thematisierten symbolischen männlichen Macht und der oppositionell dazu stehenden weiblichen Körperlichkeit, die als ‚Anderes' unterworfen werden kann, sowie in der lustvollen Vermittlung des Unterwerfens und des Unterworfen-Seins offenbaren sich zwei zentrale Aspekte der Konstruktion von Geschlechtsidentitäten in den Wallace-Filmen: Die Affirmation einer Binarität der Geschlechter zum einen und die damit verbundene Naturalisierung und Normalisierung des heterosexuellen Begehrens zum anderen.

Weibliche und männliche Figuren werden durch die Art der Waffen, mit denen sie assoziiert werden, voneinander unterschieden. Besonders deutlich folgt diese Differenzierung in DER MÖNCH MIT DER PEITSCHE einem binären Muster. Männliche Figuren werden meist mit einer Peitsche getötet, während die meisten Opfer der Gas-Pistole weiblich sind. Der ‚Mönch mit der Peitsche' entpuppt sich später als Mrs. Foster, die Leiterin des Mädcheninternats. Sir John stellt einen direkten Zusammenhang zwischen ihrer Weiblichkeit und der Peitsche als Waffe her:

> „Vergessen Sie die Peitsche nicht!" – „Auch dafür gibt es eine psychologische Erklärung. Sie stammt von einem berühmten Philosophen. Mhm… ich komme im Augenblick nicht auf den Namen. Ich müsste mal nachsehen". – „Nietzsche! ‚Wenn du zu Weibe gehst, vergiss die Peitsche nicht'". (DER MÖNCH MIT DER PEITSCHE: 01:27:12)

Die Wahl der langen Peitsche, die sich um den Hals der Männer wickelt und ihnen mit einer an ihrem Ende befestigten Bleikugel das Genick bricht, fügt sich in die Darstellung der weiblichen Verführung als Bedrohung für den Mann (vgl. Blödorn 2007: 143). Die Frau erweist sich als symbolische Schlinge um den Hals, die dem Mann mit ihrer Anziehungskraft zum Verhängnis wird. Auch in DER BUCKLIGE VON SOHO verwendet die Oberin eine peitschenähnliche Gerte, um die Mädchen zu rügen, die sich

um die ohnmächtige Wanda Merville kümmern. Die kurze, phallische Gerte der Oberin unterstreicht dabei die maskulinen Eigenschaften der Aufseherin. Als sie ihre Waffe gegen Angehörige ihres eigenen Geschlechts richtet, adressiert eines der Mädchen dies unverzüglich und wirft der Oberin ihr homosexuelles Begehren vor. Entschlossen reißt sie ihre Bluse auf und ruft: „Welche Neigung wollen Sie mit ihrer Brutalität verdrängen? Diese?!“ (DER BUCKLIGE VON SOHO: 00:14:53) Gewaltausübung und Begehren werden auf diese Weise in einen direkten Zusammenhang gesetzt. Wenn Männer ihre Pistolen und Feuerwerfer auf andere Männer richten, geht dies häufig mit einem Element der ‚Entmännlichung‘ einher, wie etwa in DER BUCKLIGE VON SOHO (00:21:04) UND DIE TOTE AUS DER THEMSE (00:07:18), in denen zwei schwach auftretenden Männern die Pistole an die Lippen gesetzt wird und diese sich letztlich dem Willen des Aggressors fügen.

Das Aufbegehren der Oberin in DER BUCKLIGE VON SOHO gegen die Geschlechter- und Begehrensordnung wird schließlich ebenfalls sanktioniert. In den meisten Wallace-Filmen drohen Frauen zwar ebenso wie Männer mit einer Pistole – zum Abschuss kommt es aber höchst selten. Die als maskulin inszenierte Oberin feuert hingegen die Pistole auf den ‚Buckligen‘ ab. Als sie sich vergewissern möchte, dass dieser tot ist, überwältigt und erwürgt er sie. Ihre Leiche, die kurz darauf gefunden wird, ist auf Unterleibshöhe von Torpfeilern durchbohrt (Abb. 10). Sie wurde nicht nur für ihr Bestreben bestraft, eine männliche Rolle sowohl in ihrer Identität als auch in ihrem auf das weibliche Geschlecht ausgerichtete Begehren einzunehmen, sondern auch die Form ihres Todes verweist mit seiner symbolischen Penetration abschließend auf ihre eigene körperliche Weiblichkeit.



Abb. 10 (DER BUCKLIGE VON SOHO: 01:01:16).

Auch in DER MÖNCH MIT DER PEITSCHE wird ein Bestrafungsmotiv angedeutet. Dem Tod der Internatsmädchen geht eine Erregung und Verweigerung des männlichen Begehrens voraus: Pam, die ungewollt von Mr. Denver schwanger war, lächelt ihrem Mörder Keeney flirtend von der Kirchbank aus zu, Betty wehrte sich gegen die Avancen des Chemielehrers Keyston und Mary wirft nicht nur Mr. Denver von sich, als er sie auf ein Bett zwingt, sondern bedroht ihn auch noch mit einer Pistole. Kurz darauf sind alle drei Mädchen tot. Hieran zeigt sich zuletzt, dass weibliche Sexualität und

Körperlichkeit eine besondere Rolle für die Darstellung und Ausübung von Gewalt in den Edgar Wallace-Filmen spielen. Nicht nur ist Gewalt gegen Frauen konstitutiv für die ‚typische' Handlung eines Wallace-Films, im Tode der Frauen und Mädchen wird auch in besonderem Maße auf ihre weibliche Körperlichkeit hingewiesen. Drastisch wird dies in späteren Filmen wie DAS GEHEIMNIS DER GRÜNEN STECKNADEL (I/BRD 1972) gezeigt, wenn die Schulmädchen etwa durch Messerstiche zwischen die Beine getötet werden.

Offen bleibt, wo genau sich die Edgar Wallace-Filme im Spannungsfeld von Kriminalgenre, komödiantischer Parodie und Exploitation sowie von Affirmation und Kritik positionieren. Festzuhalten bleibt aber, dass die Filme zum einen verschiedene Formen direkter und institutioneller sexualisierter Gewalt für die Zuschauer sichtbar (und somit kritisierbar) machen, ihre filmische Inszenierung von Macht und Unterwerfung zum anderen jedoch vor dem Hintergrund einer normalisierten Geschlechteridentitäts- und Begehrensordnung diejenigen kulturellen Ideologien affirmiert und verschleiert, die besagte Gewalt naturalisieren.

Filme

DER FROSCH MIT DER MASKE (FRØEN MED MASKEN, BRD/DK 1959, Harald Reinl).
DER HEXER (BRD 1964, Alfred Vohrer).
DER BUCKLIGE VON SOHO (BRD 1966, Alfred Vohrer).
DER MÖNCH MIT DER PEITSCHE (BRD 1967, Alfred Vohrer).
DIE TOTE AUS DER THEMSE (BRD 1971, Harald Philipp).
DAS GEHEIMNIS DER GRÜNEN STECKNADEL (BRD/IT 1972, Massimo Dallamano).

Literatur

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.

Dietz, Park (2018): „Grooming and Seduction". In*: Journal of Interpersonal Violence* 33 (1), S. 28–36.

Galtung, Johan (1990): „Cultural Violence". In: *Journal of Peace Research* 27(3), S. 291–305.

Gräf, Dennis (2011): „Entwicklungen der Darstellung und Erzählmuster von Gewalt im TATORT." In: Petra Grimm u. Heinrich Badura (Hg.): *Medien – Ethik – Gewalt. Neue Perspektiven. Stuttgart*, S. 133–155.

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*. Stuttgart, S. 207–244.

Kunczik, Michael (2017): *Medien und Gewalt. Überblick über den aktuellen Stand der Forschung und der Theoriediskussion*. Wiesbaden.

McAlinden, Anne-Marie (2012): *‚Grooming' and the Sexual Abuse of Children: Institutional, Internet and Familial Dimensions*. Oxford.

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 [1986]: *Edgar Wallace – Made in Germany*. http://filmzentrale.de/rezis/edgarwallacegs.htm (05.03.2021).

Stiglegger, Marcus (2015): „Film als existenzielle Erfahrung. Zur Phänomenologie des Terrorkinos". In: Jochem Kotthaus (Hg.): *Sexuelle Gewalt im Film*. Weinheim u. Basel, S. 60–81.

Von Peitschen, Flammenwerfern und Bohrmaschinen. Phallische Waffeninszenierung in den Wallace-Filmen

Jan-David Wiegmann

Einleitung – Phallische Waffen als wiederkehrendes Motiv in der Wallace-Reihe

Ein greller Schrei, ein erschrockener Blick der dem Tode geweihten Frau. Ihr Fokus liegt auf der Bohrmaschine, welche der Halbmondmörder zum Laufen bringt und die sich langsam ihrem wehrlosen Körper nähert. Nach einem Schnitt blicken wir in ihre nun toten Augen über einem blutverschmierten Hals. Diese Sequenz stammt aus DAS RÄTSEL DES SILBERNEN HALBMONDS (BRD/I 1972), dem 32. und letzten Film der deutschen, von der Rialto Film produzierten Wallace-Filmreihe. Wenngleich in der Reihe seit dem Umschwung auf den Farbfilm die Exploitation-Elemente zunehmen, ist die Motivik *imaginärer Phallussymbole* als Mordwaffen und Folterinstrumente seit dem ersten Film der Wallace Reihe, DER FROSCH MIT DER MASKE (BRD/DK 1959), ein wiederkehrendes Motiv. Dort findet sich als Phallus eine glühende Eisenstange, mit der sich der ‚Frosch' einer entführten, gefesselten Frau nähert, ihr einen letzten Schrei entlockt, bevor er sie mit mehreren Schüssen aus einer Schnellfeuerpistole hinrichtet. In der Psychoanalyse ist der Phallus ein Zeichen der symbolischen Macht (vgl. Bischoff 2001: 296), zeugt von Stärke und Virilität und steht in einem Ähnlichkeitsverhältnis zum erigierten Penis (vgl. Nemitz 2020). Phallische Waffen sind in den Wallace-Filmen keine Seltenheit – sie zeugen nicht nur von symbolischer Macht, sondern dienen auch der Erzeugung physischer Gewalt.

Der ‚Erregungszustand' und das Spiel mit dem Nicht-Gezeigten

Um die Inszenierung von Waffen als *Phallussymbole* zu ergründen, muss auf die Wissenschaft eingegangen werden, welche die Phallussymbolik begründet und ausgiebig erforscht: die *Psychoanalyse*. ‚Phallus' bezeichnet sowohl in Freuds als auch in Lacans Psychoanalyse nicht den Penis in seiner physischen Anwesenheit, sondern das „gestaltende Element der menschlichen Sexualität […], die Vorstellung, die von diesem anatomischen Teil des menschlichen Körpers gebildet wird." (Nasio 1999: 22) In seiner *Traumdeutung* erkennt Freud, dass uns „Gerte, Stock, Lanze und Ähnliches […] als phallische Symbole geläufig" (Freud 2001: 372) sind.

Unter ‚Ähnliches' dürfte bei Freud auch die Peitsche gemeint sein. Diese dient in gleich zwei Wallace-Filmen – DER UNHEIMLICHE MÖNCH (BRD 1965) und DER MÖNCH MIT DER PEITSCHE (BRD 1967) – dem Mörder als Waffe. Durch einen Wurf mit der Peitsche um den Hals der Mordopfer wird diesen das Genick gebrochen. Die besondere Eigenschaft der Peitsche liegt in ihrer Ausdehnungsfähigkeit – eine Fähigkeit, die Freud bereits in Bezug auf den Traum Bismarcks als prägnant herausstellt. Bismarck träumt von einer Reitgerte, die er in seine linke Hand nimmt und mit ihr auf eine

glatte Felswand einschlägt. Die Gerte wird daraufhin unendlich lang und bringt die Felswand zum Einsturz. Freud konstatiert:

> [W]enn aber diese Gerte noch die auffallendste Eigenschaft des Phallus, die Ausdehnungsfähigkeit, besitzt, so kann kaum ein Zweifel bestehen. Die Übertreibung des Phänomens durch die Verlängerung ins ‚Unendliche' scheint auf die infantile Überbesetzung zu deuten. Das In-die-Hand-Nehmen der Gerte ist eine deutliche Anspielung auf die Masturbation. (Freud 2001: 372 f.)

Die Peitsche erfährt eine Zustandsveränderung durch Ausdehnung. In Homologie dazu steht der Vorgang der Masturbation und damit einhergehend die Erektion des Penis.

Die verwendeten phallischen Waffen in den Wallace-Filmen sind hinsichtlich des Merkmals der Zustandsveränderung besonders auffällig. Neben der Peitsche lassen sich ebenfalls die Flammenwerfer und die Bohrmaschine durch Bedienung in ‚Erregungszustände' versetzen.[1] Steht der Halbmondmörder über der wehrlosen Frau und nähert sich dieser langsam, während der Fokus der Kamera auf dem Bohrkopf liegt, der sich nun zu drehen beginnt, wird eine symbolische Andeutung einer Vergewaltigung ersichtlich (DAS RÄTSEL DES SILBERNEN HALBMONDS: 01:04:28–01:04:42). Freilich ist zu beachten, dass DAS RÄTSEL DES SILBERNEN HALBMONDS als letzter Film der Wallace-Reihe deutlich vom ursprünglichen Aufbau eines Wallace-Films durch eine Anhäufung von (S)exploitation-Elementen und veränderten räumlichen Settings abweicht.

Das Spiel mit dem Nicht-Gezeigten zieht sich durch die gesamte Wallace-Filmreihe und sorgt dafür, dass nicht mit dem ‚britischen Charme' gebrochen wird. Die Andeutungen auf Sexualverbrechen in DAS RÄTSEL DES SILBERNEN HALBMONDS werden in besonders grausamer Direktheit präsentiert, sodass selbst die prüdeste Person im Publikum die Zeichen zu deuten vermag:[2] Eine ermordete Prostituierte wird mit blankem Busen gezeigt (vgl. 00:04:46–00:04:50),[3] eine weitere Frauenleiche liegt neben einer Leinwand, während auf ihren entkleideten Körper Farbe tropft (vgl. 00:14:06–00:14:21).

Wenngleich der Sadismus und die Brutalität der Sexualverbrechen in DAS RÄTSEL DES SILBERNEN HALBMONDS eine in der Reihe vorher nie dagewesene Deutlichkeit annehmen, lassen sich Andeutungen auf Sexualverbrechen bereits im ersten deutschsprachigen Wallace-Film DER FROSCH MIT DER MASKE finden. Gegen Ende des Films

---

1 Auch die glühende Eisenstange aus DER FROSCH MIT DER MASKE ändert ihren Zustand durch das Erhitzen. Diese Zustandsveränderung wohnt dem Gegenstand als solchen zwar nicht inne, könnte allerdings ebenfalls als ein ‚Erregungszustand' gedeutet werden.

2 Der Film spielt zudem in Italien, weswegen er nicht auf ‚britischen Charme' angewiesen ist.

3 Ermordet mit einer Machete, die auch als phallische Waffe präsentiert wird. Sexuelle Symbolik ist in dem Film omnipräsent, weswegen in diesem Aufsatz nicht in voller Länge auf jede phallische Waffe Bezug genommen werden kann.

bringt der ‚Frosch' Ella Bennet, das Objekt seines sexuellen Begehrens, in sein unterirdisches Geheimversteck. Dort sitzt bereits eine Frau gefesselt mit zerrissenen Kleidern auf einem Stuhl. Die Frau schreit auf, als der Frosch den Raum betritt, fleht darum freigelassen zu werden und betitelt den ‚Frosch' unter anderem als „Ungeheuer" und „Mörder". Daraufhin erhitzt der ‚Frosch' an offenem Feuer die bereits erwähnte Eisenstange und nähert sich der Frau. Diese schreit weiterhin den ‚Frosch' an und bezeichnet ihn als „Mörder", woraufhin der ‚Frosch' zu einer Schnellfeuerpistole greift, die Frau hinrichtet und dabei den Satz „Jetzt brauche ich dich nicht mehr" spricht (DER FROSCH MIT DER MASKE: 01:22:51–01:23:25). Die Zeichen der zerrissenen Kleidung, der Fesselung, der glühenden phallischen Eisenstange sowie der Satz, der sich darauf bezieht, dass er nun in Ella Bennet ein neues Opfer für seine sexuellen Übergriffe gefunden hat, verweisen auf die vorangegangene Rolle der gefesselten Frau als Opfer sexueller Vergehen seitens des ‚Frosches'.

Eine ähnliche Ausgangssituation – gefesselte Frau, brennende phallische Waffe – findet sich in DER BUCKLIGE VON SOHO (BRD 1966). Die Waffe als Phallus wird in keinem anderen Wallace-Film so deutlich ausgespielt. Die Erbin Wanda Merville wird entführt und durch einen Trick auf einem Stuhl festgekettet. Aus einer Öffnung in der Wand gegenüber nähert sich ihr langsam ein steifer Flammenwerfer, der Ähnlichkeiten zu einem Feuerwehrschlauch aufweist. Auf etwa halber Strecke stoßen Flammen aus dem Schlauch, der sich direkt auf Mervilles Gesicht zubewegt. Die Kamera versetzt das Publikum Zeitweise in die Sichtperspektive Mervilles, durch die die phallische Komponente deutlich sichtbar wird. Hier wird mit gleich zwei phallischen ‚Erregungszuständen' gespielt: der Vergrößerung des Objektes durch das Ausfahren sowie die Aktivierung der Flammen. So wird die symbolisch evozierte Vergewaltigung deutlich ersichtlich (vgl. DER BUCKLIGE VON SOHO: 00:12:08–00:13:02).

Macht und Kontrolle

Nachdem ergründet wurde, inwieweit phallische Waffen etwas Nicht-Gezeigtes andeuten, soll in einem weiteren Schritt auf die Machtkomponente des Phallus' bezuggenommen werden. Nach Lacan können die präsentierten vergegenständlichten phallischen Symbole auf der Ebene des Imaginären eingeordnet werden, da diese zur Ordnung der Bilder gehören. Der *imaginäre Phallus* erfüllt besonders die Funktion, eine Illusion der Macht über den eigenen Körper zu erzeugen – ein erigierter Penis, der „niemals abschlaffen und niemals seinen Dienst versagen würde; ein Mann, der sich durch ihn auszeichnen würde, könnte jeder Frau jederzeit zum höchsten Genuss verhelfen" (Nemitz 2010). Die Aneignung eines solchen Phallus erfüllt damit einen Virilitätsanspruch, dem ein Mann eigentlich nicht gerecht werden kann – immer ‚zu können'. Aus diesem Grund ist es für Objekte essenziell, ‚steif' zu sein oder zu werden, um einen phallischen Charakter einzunehmen. Ein Phallus auf der imaginären Ebene hilft zudem einer *symbolischen Kastration* vorzubeugen – die einer ‚Entmannung' gleichkäme –, indem sich eines Objektes bemächtigt wird, über dessen Besitz und somit auch dessen Abgabe volle Kontrolle herrscht (vgl. Nemitz 2020). Mit der

imaginierten Macht über sich selbst entsteht die Möglichkeit, Macht gegen andere zu verwenden – im Falle phallischer Waffen nicht allein auf der Ebene „symbolische[r] Macht“ (Bischoff 2001: 296), sondern auch physischer Gewalt.

Besonders deutlich wird der Machtgewinn durch die Aneignung einer phallischen Waffe in DIE TOTEN AUGEN VON LONDON (BRD 1961). Reverend Paul Dearborn, der sich als blinder Leiter eines Blindenheimes ausgibt, stellt in seinem Auftreten zunächst keine Figur mit phallischen Eigenschaften dar: Ihn kennzeichnen die Blindheit als Zeichen der Verstümmelung, sichtbare Altersfalten, der mit wenig Prestige versehene Job in einem heruntergekommenen Blindenheim[4] und seine scheinbar fehlende Macht über das Treiben der eigenen Schützlinge.[5] Die Rolle des Reverends ändert sich, sobald dieser seine Kontaktlinsen entfernt und somit enthüllt, dass er eigentlich sehend ist und zudem David Judd heißt. Damit wird mit dem ‚Verliererchaˑrakter‘ als blinder, unaufmerksamer Leiter eines Blindenheims gebrochen und die Figur erscheint in neuem Licht. Judds Stimme wird bestimmend und laut, er zündet sich eine Zigarette an und versucht mit seiner neu gewonnenen Machtstellung Druck auf die mit ihm eingesperrte Nora Ward auszuüben,[6] damit diese ihn heirate und zum Erben mache (vgl. DIE TOTEN AUGEN VON LONDON: 01:24:07–01:25:28). Nach der Flucht Noras verfolgt Judd sie in die Wäscherei, wo er vor den Augen des gefesselten Inspektors Larry Holt einen Flammenwerfer entzündet (vgl. 01:26:31–01:26:41). Mit der Aussage „Verbrannte Leichen sind hässliche Leichen, Nora!“ (01:26:43–01:26:46) macht Judd deutlich, dass er durch den phallischen Flammenwerfer in Besitz jeglicher Kontrolle in der Situation ist – er kann über Leben und Tod entscheiden (Abb. 1). Der Flammenwerfer wird zum letztendlichen Zeichen des Rollenwandels vom demütigen, asketischen Reverend hin zum mächtigen, narzisstischen Kriminellen Judd. Sobald Judd im späteren Kampf mit Holt den Flammenwerfer verliert, verliert er zudem die Kontrolle über die Situation. Er wird durch eine Reihe an Schlägen niedergestreckt und daraufhin in Handschellen gelegt – eine symbolische Kastration (vgl. 01:31:05–01:32:39).

Der Flammenwerfer aus DER BUCKLIGE VON SOHO (Abb. 2) impliziert ein Spiel mit der Kontrolle über den Penis. Das Ähnlichkeitsverhältnis wurde bereits herausgestellt, doch es soll hervorgehoben werden, dass dieser Phallus von einem Hebel auf einem Podest außerhalb des Raumes gesteuert wird.[7] Somit besitzen die Kriminellen

---

4 Zudem steht der Dienst in der katholischen Kirche entgegen der sexuellen Virilität.

5 Nach Nemitz (2020) dient der imaginäre Phallus bei Lacan auch als „Bezugspunkt für Vorstellungen der Minderwertigkeit, des Versagens, der Verstümmelung.“

6 Die Zigarette als Phallussymbol gilt in psychoanalytischen Kreisen als umstritten. Sie kann in ihrer Inszenierung in der angesprochenen Szene allerdings – besonders einhergehend mit dem Machtgewinn von Judds Figur – als phallischer Ausdruck von Judds Macht über die mit ihm eingesperrte Nora Ward gedeutet werden. Zur Zigarette als phallisches Symbol im cineastischen Kontext siehe auch Eichinger (2014).

7 Spannend ist auch die räumliche Anordnung. Der Flammenwerfer kommt unter dem Podest hervor, ähnlich wie der Penis unter der Hüfte sitzt. Somit stärkt auch die räumliche Anordnung die phallische Symbolik.

über diesen Phallus die volle Kontrolle, wohingegen sich das Organ der vollständigen Beherrschbarkeit entzieht (vgl. Bischoff 2001: 299).

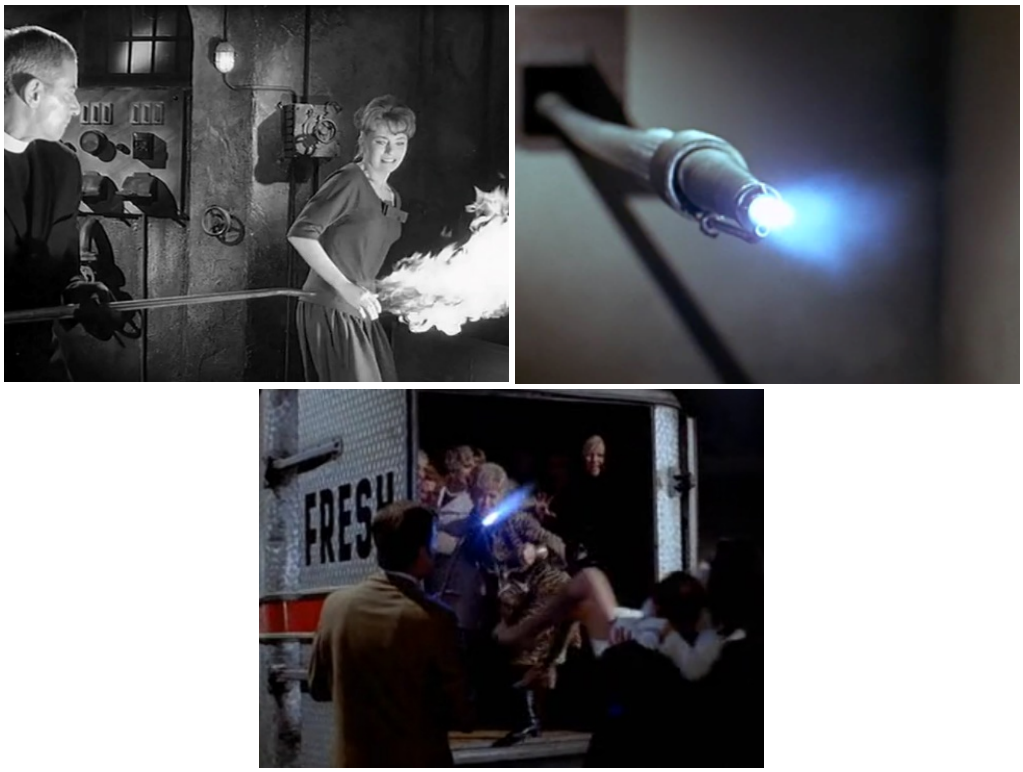


Abb. 1–3: Flammenwerfer als imaginäre Phalli in DIE TOTEN AUGEN VON LONDON *(01:28:28),* DER BUCKLIGE VON SOHO *(00:12:49) und* DER MANN MIT DEM GLASAUGE *(01:02:54).*

Nicht unerwähnt soll eine Szene aus DER MANN MIT DEM GLASAUGE (BRD 1969) bleiben. Dort benutzt ein Krimineller aus den Reihen der Mädchenhändler einen Flammenwerfer, um die Frauen in einen Transporter zu drängen (DER MANN MIT DEM GLASAUGE: 01:02:49–01:02:58; Abb. 3). In den besprochenen Szenen bedienen sich männliche Verbrecher des Phallus', übernehmen und präsentieren somit den aktiven, narzisstisch-selbstbewussten Part und üben Macht und Kontrolle gegenüber Frauen aus.

Die phallische Frau

Eine Sonderrolle nehmen in den Wallace-Filmen Frauen ein, die sich des Phallus' in Waffenform bemächtigen. Dabei spielen die Filme mit dem psychoanalytischen Konzept der „‚phallische[n] Mutter' oder ‚phallische[n] Frau'" (Le Soldat 1994: 74): „Das Kind stattet in der Phantasie die geliebte Mutter mit einem Penis aus" (ebd.). Freuds Kastrationskomplex, der maßgeblich für die Überwindung des Ödipuskomplexes ist, beruht auf der in der Kindheit folgenden „Wahrnehmung der Abwesenheit des Penis beim Mädchen, [die dazu führt,] dass die vom Erwachsenen ausgehende Kastrationsdrohung ihr Gewicht erhält" (Morel 2017). Somit zeichnet sich seit der Kindheit eine binäre Opposition in Bezug auf den Besitz des Penisorgans ab – es kann anwesend

oder abwesend sein. Die Mutter zeichnet sich durch die Abwesenheit des Phallus' aus, was beim Kind die Kastrationsangst evoziert. Mit den Figuren des Mönchs mit der Peitsche und der Messerwerferin aus DER MANN MIT DEM GLASAUGE spielen die Wallace-Filme mit dieser psychoanalytischen Annahme. Der Mönch tritt mit seiner aufgerichteten, spitzen Mütze sowie der phallischen Peitsche als eine phallische Figur auf, hinter der durch dieses Auftreten zunächst keine Frau zu vermuten ist. Die Enttarnung als Internatsleiterin Harriet Foster mag auch deshalb so absurd erscheinen, weil sich hinter der phallischen Figur dennoch eine Frau findet. Der Mönch mit der Peitsche repräsentiert dementsprechend die kindliche Annahme einer Mutter mit Penis, der phallischen Mutter.

Auch die Messerwerferin funktioniert als Figur ähnlich, wenngleich hier zudem die Maske eines Männergesichts dazu beiträgt, die Figur zunächst nicht als Frau wahrzunehmen. Die Wurfmesser als Waffe erfüllen ebenfalls die imaginäre phallische Symbolik eines steifen, länglichen Objektes. Dabei ist die Messerwerferin eine Rächerin, die diejenigen Bandenmitglieder umbringt, die sie nach Südamerika entführt und zur Prostitution gezwungen haben. Die Messer als Phallus dienen ihr zugleich als Symbol und Waffe der Selbstermächtigung, der Rückerlangung der Kontrolle über ihr Leben. Sobald ihre Maske jedoch fällt, wird sie angreifbar und von einem ebenfalls phallischen Maschinengewehr, das aus einer Wand hervorlugt, niedergeschossen (vgl. DER MANN MIT DEM GLASAUGE: 01:18:59–01:19:47).



Abb. 4: Die phallische Gerte als Zeichen sadistischer, maskuliner Macht, mit der im BUCKLIGEN VON SOHO die Homosexualität der Aufseherin konnotiert wird (00:14:26).

Außerdem werden phallische Waffen in die Hände von Frauenfiguren gegeben, um deren maskulinen, phallischen Charakter zu unterstreichen. Diese Funktion lässt sich besonders in der Rolle der Aufseherin in DER BUCKLIGE VON SOHO finden (Abb. 4). Eine Reitgerte (ein, wie bereits angesprochen, schon in Freuds *Traumdeutung* behandeltes Phallussymbol) wird von ihr sadistisch gegenüber den eingesperrten Mädchen eingesetzt. Mit der Aneignung des Phallus' in Form der Reitgerte wird in ihrem Auftreten das Weibliche eliminiert und das Homosexuelle stereotypisiert präsentiert. Überhaupt repräsentiert die Figur die volle Kontrolle – sowohl über ihren eigenen Körper als auch über die Mädchen im Heim. Ihr Körper ist steif und kontrolliert,

selbst der Versuch eines Mädchens, die Aufseherin durch das Präsentieren ihrer Brüste aus der Kontrolle zu bringen, scheitert (vgl. DER BUCKLIGE VON SOHO: 00:14:17–00:14:28). Die phallische Gerte ist Ausdruck ihrer symbolischen Macht über die gefangenen Mädchen, wobei diese zur Sanktionierung durch physische Gewalt eingesetzt werden kann. Somit sind die Eigenschaften von Phallussymbolen hier besonders deutlich erfüllt: „ihr apotropäischer Charakter sowie ihre Macht, Identität und Selbstbewusstsein zu stiften" (Bischoff 2001: 298).

Filme

DER FROSCH MIT DER MASKE (FRØEN MED MASKEN, BRD/DK 1959, Harald Reinl).
DIE TOTEN AUGEN VON LONDON (BRD 1961, Alfred Vohrer).
DER UNHEIMLICHE MÖNCH (BRD 1965, Harald Reinl).
DER BUCKLIGE VON SOHO (BRD 1966, Alfred Vohrer).
DER MÖNCH MIT DER PEITSCHE (BRD 1967, Alfred Vohrer).
DER MANN MIT DEM GLASAUGE (BRD 1969, Alfred Vohrer).
DAS RÄTSEL DES SILBERNEN HALBMONDS (BRD/I 1972, Umberto Lenzi).

Forschungsliteratur

Bischoff, Doerte (2001): „Körperteil und Zeichenordnung. Der Phallus zwischen Materialität und Bedeutung". In: Claudia Benthien u. Christoph Wulf (Hg.): Körp*erteile. Eine kulturelle Anatomie*. Reinbek bei Hamburg, S. 293–315.

Eichinger, Katja (2014): „Kino des Begehrens. Wie die Zigarette uns zeigt, wonach uns wirklich verlangt". In: Olaf Brill (Hg.): *Thank you for smoking. Die Zigarette im Film*. München, S. 42–47.

Freud, Sigmund (2001): *Die Traumdeutung*. 11. Aufl. Frankfurt a. M. [1900].

Le Soldat, Judith (1994): *Eine Theorie menschlichen Unglücks. Trieb, Schuld, Phantasie*. Frankfurt a. M.

Morel, Geneviève (2017): „Die phallische Funktion". In: Rolf Nemitz (Hg.): *Lacan entziffern*. https://lacan-entziffern.de/anderer/genevieve-morel-die-phallische-funktion/ (03.03.2021).

Nasio, Juan-David (1999): *7 Hauptbegriffe der Psychoanalyse*. Wien.

Nemitz, Rolf (2010): „Kühlerfigur". In: Ders. (Hg.): *Lacan entziffern*. https://lacan-entziffern.de/phallus/kuehlerfigur/ (03.03.2021).

Nemitz, Rolf (2020): „Der imaginäre und der symbolische Phallus (1957–1959)". In: Ders. (Hg.): *Lacan entziffern*. https://lacan-entziffern.de/kastration/lrstll/ (03.03.2021).

Der Tod im Edgar Wallace-Film: Zur Entwicklung der Bildhaftigkeit des Leichnams im Kontext des Todestabus

Sarah Niesius

Darstellungen von Gewalt, Tod und Leichen sind in heutigen filmischen Kriminalerzählungen allgegenwärtig. Leblose und gar verletzte Körper dienen als visuelle Zeichen des ‚Fremden' und rücken die intensive Betrachtung des Leichnams vermehrt in den Mittelpunkt filmischer Krimis. Todesdarstellungen im Film bestimmen damit den gesellschaftlichen Umgang mit dem Tod sowie Konnotationen mit Sterben und Tod. Während es zu derartigen Abbildungen in gegenwärtigen Produktionen wie dem TATORT bereits zahlreiche Forschungsansätze und -ergebnisse gibt, finden sich kaum gleichwertige Analysen zu der vielfach kommentierten Edgar Wallace-Filmreihe. Welche Rolle und Funktion, so soll daher nachfolgend gefragt werden, kommt dem Leichnam im Edgar Wallace-Film zu? Und wie haben sich die visuellen Codierungen von Leichendarstellungen im Laufe der Produktionen von 1959 bis 1972 verändert? Für die Untersuchung der Darstellungen wurden ausgewählte Filme der Wallace-Filmreihe betrachtet.

Die Edgar Wallace-Filmreihe im gesellschaftlichen Diskurs

Edgar Wallace-Filme lassen sich in vielerlei Hinsicht im Kontext des Films der 1960er-Jahre als die Darstellung einer „Zeit der Dynamik und Transformation" (Gräf 2012: 320) rekonstruieren. Sie nutzen die „virulenten gesellschaftlich-kulturellen Diskurs bürgerlicher Grenzziehung" (ebd.: 321) und verstehen sich als Vermittler traditioneller Normen und Werte. Die Darstellung eines moralischen Kontrasts von ‚Gut' und ‚Böse' sowie die Propagierung einer ordnungsvollen Welt spielen in den Verfilmungen ebenso eine wichtige Rolle wie die Visualisierung von Tod und Gewalt. Die „massenmediale Inszenierung der massiven Sanktionierung moralischer Devianz durch die Tötungsdelikte", so Gräf, lässt sich rückblickend „als Schutz- und Gegenreaktion auf eine sich zum Liberalen hin transformierende Gesellschaft" (ebd.) lesen. Blickt man auf die zahlreichen Edgar Wallace-Filme, lassen sich Klassiker wie DER FROSCH MIT DER MASKE (BRD/DK 1959), DER BUCKLIGE VON SOHO (BRD 1966) oder DER MÖNCH MIT DER PEITSCHE (BRD 1967) mit ihren Darstellungen des Todes und des Leichnams im Allgemeinen als Zeugnisse von Ordnungsbrüchen, moralischen Fragen, kulturspezifischen Ansichten sowie Grenzüberschreitungen verstehen (vgl. ebd.: 309). Die Tötungsdelikte in diesen und vielen weiteren Filmen der Reihe fungieren entsprechend als „semiotische Marker" (ebd.), welche sich im Laufe der Produktionen bis hin zum Ende der Reihe intensivieren.

Zu einer Tabuisierung des Todes

Das gesellschaftliche Todesverständnis der damaligen Zeit lässt sich mithilfe der von Philippe Ariès entwickelten These des ins „Gegenteil verkehrten Todes“ seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verstehen (Hoffmann 2011: 22).[1] Bedeutsam für die Analyse der zugrundeliegenden Darstellungen scheint hierbei die zunehmende Privatisierung des Todes in der Gesellschaft:

> Seit dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts sieht man nach Ariès, ‚wie sich die scheußlichen Bilder der makabren Epoche […] wieder Geltung verschaffen.‘ Der Tod ist schmutzig geworden, unanständig und unschicklich. Aus diesem Grund kann er nun auch auf gar keinen Fall mehr ein öffentlicher Tod sein. (Ebd.: 23)

Die seither bestehende ‚Tabuisierung‘ oder ‚Verdrängung‘ der Todesthematik ergänzt Ariès bereits in den 1980er-Jahren um folgenden Hinweis:

> Die Schnelligkeit und Schroffheit dieses Wandels hat ihn uns bewußt gemacht. Was die Erinnerung an die Vergangenheit nicht zu erfassen vermochte, ist mit einem Schlage bekannt und Gegenstand der Diskussion geworden, Thema für soziologische Untersuchungen, Fernsehsendungen, medizinische und juristische Debatten. Aus der Gesellschaft vertrieben, ist der Tod durch die Hintertür wieder hereingekommen, ebenso plötzlich, wie er verschwunden war. (Ariès 2019: 717)

Während sich der gesellschaftliche Diskurs um den Tod und das Sterben im 20. Jahrhundert merklich veränderte, wurde die Thematik der Verdrängung gleichermaßen zu einem Motiv der Neugierde in Film und Literatur. Es ist demnach unverkennbar, dass auch im visuellen Umgang mit dem Tod, „jedes Todesverständnis immer ein historischer und somit wandelbarer Bedeutungskomplex ist“ (Shelton 2008: 272).

Auch Edgar Wallace-Produktionen spielen mit dem tabuisierten Bereich des Todes und der „kulturellen Abscheu“ (ebd.) vor dem physisch toten Körper. Sie inszenieren den Leichnam, sprechen ihm jegliche Individualität ab und wandeln ihn zu einem stummen Objekt der Kriminalerzählung. Die provokante Entwicklung der in der Filmreihe dargestellten Todesopfer ist somit bezeichnend für die damalige gesellschaftliche Diskussion um eine Tabuisierung des Todes, welche bis heute anhält.

[1] Mit seiner Forschungsarbeit zu einer „Geschichte des Todes“ hat Philippe Ariès eine wesentliche Grundlage für die Geschichte der Einstellungen des Menschen zum Tod und zum Sterben geschaffen. In seinen Ergebnissen ist ein entscheidender Wandel im Umgang mit dem Tod seit Beginn des 19. Jahrhunderts zu erkennen: „So hat sich ein dumpfes Schweigen über den Tod gebreitet. Wenn es gebrochen wird, […], so lediglich, um den Tod auf die Bedeutungslosigkeit eines beliebigen Ereignisses zu reduzieren, von dem man gleichgültig und unbeteiligt zu sprechen vorgibt. Das Resultat ist in beiden Fällen das gleiche: weder das Individuum noch die Gemeinschaft sind stark und stabil genug, den Tod anzuerkennen.“ (Ariès 2019: 788).

Die Leiche als Zeichen des ‚Anderen'

Gleich zu Beginn der Filmreihe werden mit DER FROSCH MIT DER MASKE tiefgründige Einblicke in die Atmosphäre des Rätselhaften, des Todes, aufgeworfen. Ein Kriminalbeamter von Scotland Yard wird von dem Anführer der gefürchteten Verbrecherbande ermordet. Inspektor William Elk und Richard Gordon treffen am Fundort der Leiche ein: Diese wurde fernab der Zivilisation in einem Baugebiet abgelegt („Wurde vermutlich einfach aus dem Wagen hier rausgeworfen", 00:11:30). Umgeben von nur wenigen Polizeibeamten wird der Leichnam untersucht. Bereits hierbei eröffnet sich das Rätsel: Schuhe, Kleidung, Haar sowie der Bart des Todesopfers wurden gesäubert. Ohne jegliche Vorsicht wird dem Leichnam während der Untersuchung des Körpers in das Gesicht und den Mundbereich gefasst (Abb. 1). Der Leichnam des Mannes dient als Einführung in die Erzählung, als Objekt der kriminalistischen Ermittlung. Weitere Details um den Tod oder das Leben des Mannes erfahren Rezipienten nicht. Mit einer derartigen Betrachtung sowie „Unzulänglichkeit und Formlosigkeit des Toten" (Wende 2014: 130) wird der Leichnam zum Zeichen und zu einer inszenierten Gestalt des ‚Anderen'.



Abb.1: Untersuchung des Leichnams am Tatort (00:12:03).

Weitere Darstellungen des Filmes zeigen zahllose Leichen mit offenen Mündern, blutigen (Einschuss-)Wunden und leeren Blicken (Abb. 2–6). Mit dem starren Blick in das Leere (Abb. 2) unterbleibt, entgegen der „Konvention des *classical cinema* […] der konventionelle Gegenschuss" (ebd.: 339, Herv. i. Orig.) – die Einbettung des anwesenden Leichnams in die Erzählung wird verweigert; die Filmfigur verwandelt sich mit dem Eintritt des Todes in *das* Objekt der kriminalistischen Erzählung und verliert mit dem Verlust der Kontrolle über den eigenen Körper jegliche Kommunikationsmöglichkeit. Eine Reduktion des Todesopfers auf das Lösen eines kriminalistischen Rätsels wird auch bei der Betrachtung der Montage deutlich: Die Schnitte sind rasch, die Belichtung düster und undurchsichtig.



Abb. 2–6: Darstellungen von Leichen im FROSCH *(00:11:14, 00:35:46, 00:43:14, 01:03:58 und 01:23:24).*

Ferner wird mit der mehrmalig erwähnten Todesstrafe und der Figur des Henkers von London eine Verbindung von Tod und Recht geschaffen, die das Verbrechen der Zeit lösen soll. Nach der Verhaftung einiger Mitglieder der Verbrecherbande verlangt Inspektor Elk Hinweise und droht den Männern indiskret mit der Erhängung: „Vielleicht fällt es euch dann ein, bevor ihr hängt" (01:02:50). Der Tod in DER FROSCH MIT DER MASKE dient demnach mitunter der Darbietung von Recht und Unrecht: „[D]er Schurke muß sterben als Zeichen der Gerechtigkeit; fast immer kommt er so ums Leben, wie er es anderen zugedacht hat." (Seeßlen 1981: 104) Mit derartigen Darstellungen von Tod, Sterben und Leichnam wird bereits zu Beginn der Filmreihe in DER FROSCH MIT DER MASKE eine eigene Wirklichkeit entworfen, in der Gewalt und Gefahr vorherrschen. Das gesellschaftliche Todestabu wird andeutend in die Erzählung aufgenommen: Die durch Gewalt bedingten Tode der Filmfiguren haben weitestgehend

keinerlei Bezug zu der Realität des Sterbens und des Todes in der zeitgenössischen Gesellschaft (vgl. Völlmicke 2014: 121). Der Tod und die Betrachtung des Leichnams werden somit zu einem Spektakel und einer aufregenden Grenzerfahrung für Rezipienten.

Der Topos der ‚schönen Leiche'

Im Verlauf der Filmreihe werden Edgar Wallace-Leichen nicht allein zu stummen Objekten, sie entwickeln sich zu ambivalenten und ästhetischen Gegenständen und gewinnen zunehmend an Nützlichkeit. Das gegenständliche ‚Andere', welches anfänglich mit zögerlichen Todesdarstellungen Eingang in die filmische Kriminalerzählung findet, wird Mitte der 1960er-Jahre zunehmend bedrohlicher. Großaufnahmen von Leichen, harte Schnittwechsel und aufdringliche Klangkulissen untermauern die Darstellung des toten Körpers und die Bedrohung des gesellschaftlichen Zusammenlebens (vgl. Seeßlen 1981: 216). Der Tod in Form des leblosen menschlichen Körpers wird sensationalisiert, während die Wirklichkeit des Todes auf Seiten des Zuschauers eine geräumigere Entfremdung erfährt.

Ähnlich wie in heutigen kriminalistischen Erzählungen, lässt sich diesbezüglich bereits Mitte der 1960er-Jahre eine eindeutige „Desozialisierung des Todes" (Völlmicke 2014: 118) in der Edgar Wallace-Filmreihe erkennen. Deutlich wird dies beispielsweise in DER BUCKLIGE VON SOHO. Auffällig sind hier die Darstellungen der weiblichen Leichen, welche nach Elisbeth Bronfens Theorie der ‚schönen Leiche' wiederkehrend den gesellschaftlich tabuisierten Bereich des Todes aufnehmen und ihn gleichermaßen zu überwinden versuchen. Die Darstellung des toten ästhetisierten Körpers funktioniert hier unter anderem über den Einbezug rechtsmedizinischer Untersuchungen. Der Ort der klinischen Obduktion in DER BUCKLIGE VON SOHO ist demnach als ein Ort der Grenzüberschreitung und des Ordnungsbruchs zu lesen: Gleich zu Beginn des Films wird dem Rezipienten ein nackter lebloser Körper präsentiert, welcher mit dem Gesicht nach unten in einem länglichen Waschbecken liegt (Abb. 7); der weibliche Leichnam bleibt anonym, während der bloße Körper für Zuschauer in voller Gänze ausgestellt wird. Die eingeschüchterte Reaktion des Scotland Yard-Chefs Sir John nach Betreten des Raumes zeigt die gesellschaftliche Scham hinsichtlich der Todesthematik und des Anblicks einer Leiche: Mit seinem Hut verdeckt der Inspektor das Blickfeld, um dem Anblick der Leiche zu entgehen (vgl. 00:04:03–00:04:10).

Eine weitere zur Obduktion freigegebene weibliche Leiche starrt in ein offenes Blickfeld (Abb. 8). Mit ihrem makellosen Gesicht und Haar repräsentiert diese Leiche in DER BUCKLIGE VON SOHO das, „was in der westlichen Kultur als das Schöne schlechthin gilt: Harmonie, Reinheit, Unversehrtheit, Makellosigkeit, Ganzheit, Intaktheit." (Shelton 2008: 302) Die in DER BUCKLIGE VON SOHO dargestellten Leichen weisen demnach kaum Indizien des Todes (Blut, Verwesung) auf, vielmehr scheinen „die Verfahren der *mise en scène*, wie Bildausschnitt, Komposition und Farbigkeit, Position und

Haltung der Leiche usf. die Schrecken des Todes abzumildern“ (ebd.: 301, Herv. i. Orig.).



Abb. 7–9: Weibliche Leichen in DER BUCKLIGE VON SOHO (00:04:03, 00:03:39 und 01:07:38).

Der anonyme und stumme Leichnam wird hier nachweislich nicht allein zum Objekt der Erzählung, sondern fungiert im Topos der ‚schönen Leiche‘ zeitgleich als Instrument der Entrealisierung des Todes. Gleiches gilt für eine in einem Bootshaus aufgebahrte weibliche Leiche, die im Verlauf der Erzählung von Wanda Merville entdeckt wird: Mit starrem Blick in das Ungewisse und langen dunklen Wimpern verkörpert der Leichnam ein ästhetisiertes Bild des Todes (Abb. 9). Entgegen der anfänglichen Bescheidenheit der Filmreihe, werden hier Leichen in explizit langer Verweildauer und hellem Licht präsentiert. DER BUCKLIGE VON SOHO stellt somit ein Todesbild fernab des gesellschaftlichen Tabus dar.

Die Darstellungen der ‚schönen‘ weiblichen Leichen rücken den Tod näher heran und überwinden seinen Schrecken in der Gesellschaft (vgl. Shelton 2008: 302). Für einen kurzen Moment scheint die Furcht vor der Realität des Todes überwunden und die voyeuristische Neugier am physisch toten Körper entfesselt.

Der grenzüberschreitende Tod

Nur ein Jahr später wird in DER MÖNCH MIT DER PEITSCHE der voyeuristische Blick auf den Leichnam zugespitzt. In einer dunklen Gefängniszelle wird der Insasse Frank Keeney von Inspektor Higgins tot aufgefunden (Abb. 10). Die Abbildung des Erhäng-

ten stellt eine eindeutige Störung der gesellschaftlichen Ordnung dar: Der dargestellte Leichnam repräsentiert „eine Abweichung von der Norm, eine Störung der Ordnung, eine Übertretung der Grenze“ (Linder 2013: 612). Der Tod wird hier zu einem Ereignis. In seiner Tiefenstruktur repräsentiert die Sprache des dargestellten toten Körpers (vgl. Vogt 2005: 31) an einem abgetrennten Ort der Gesellschaft (Gefängniszelle) einen Verstoß, das Verbotene: Ein Suizid übertritt jegliche Grenzen der gesellschaftlichen Norm.

Nur wenige Minuten später im Film wird auch Keyston erhängt unter dem Schwimmbad des Internats aufgefunden (Abb. 11). Anders als bei Keeney handelt es sich hierbei um einen brutalen Mord. Durch ein Fenster im Schwimmbecken wird der erhängte Leichnam von mehreren Personen betrachtet. Das Bestaunen des leblosen erhängten Körpers vertritt hier das „Beschäftigen mit dem Unerlaubten“ (Hickethier 2005: 11): Das Zeichen eines gewaltsamen und schrecklichen Todes erzeugt Aufmerksamkeit und „setzt uns in Erregung und erzeugt Spannung, weil er eine Gefährdung und damit letztlich etwas Unerhörtes darstellt“ (ebd.).




Abb. 10–11: Erhängte Körper (00:48:48 und 00:53:31).

Weitere Tode in DER MÖNCH MIT DER PEITSCHE exemplifizieren die Schaulust am Verbrechen und am Rätsel der kriminalistischen Erzählung. Der Protagonist Mark Denver wird im Schwimmbad vom roten ‚Mönch‘ ermordet und fällt von einem Sprungbrett in das Wasser (Abb. 12). Wenig später wird Denver noch am Rande des Tatorts (Schwimmbad) rechtsmedizinisch betrachtet (Abb. 13), während Ermittler Tatortspuren sammeln und mögliche Zeugen befragen. In der starren Position wird die Wasserleiche zu einem distanzlosen und der kriminalistischen Erzählung hilflos ausgesetztem Objekt der Neugier und des Spotts. Verstorbene werden so auf ihre Opferrolle reduziert und sind folglich nicht länger „Teil des lebendigen, sozialen Austauschs […] und [werden] als Gegenstand den Lebenden zum widerspenstigen Objekt.“ (Wende 2014: 159) Deutlich wird dies mitunter an einem Dialog unter Betrachtung des Leichnams: „Hat dieser Mensch endlich auch sein Ende gefunden?“ – „Wie reden Sie über einen Verblichenen?“ – „Wie soll ich darüber reden? Ich kann da nicht viel Mitgefühl empfinden.“ (01:02.25)




Abb. 12–13: Wasserleichen (00:59:35 und 01:01:10).

Verschiebung des Todes

Im Laufe der Produktionen der Edgar Wallace-Filmreihe wird die bestehende Kausalkette der Kriminalerzählung „Täter – Motiv – Opfer" (Seeßlen 1997: 28, zit. nach Völlmicke 2014: 89) verkompliziert. Mit den drastischen Darstellungen der verschiedenen Tode verliert die mit einem Tabu belegte Todesthematik ihr Unbehagen. Der Zuschauer der Filmreihe wird zum aktiven Teilnehmer der Erzählung: „[M]it dem psychologisch motivierten Fragespiel um Tatverläufe und -Motive, Gewaltakte und Action, Todesdarstellungen […]" (Buhl 2020: 468) werden der Tod, das Sterben und der Leichnam zunehmend sichtbar. Die anwachsende Anzahl der abgebildeten Todesopfer und Morde stiftet eine nicht länger durchschaubare Reihe von Ursachen und Wirkungen – es existiert nicht länger nur *ein* Täter, *ein* Motiv und *ein* Opfer, sondern eine Vielzahl an komplexen Ordnungszusammenhängen, die mit der „ausgeweitete[n] Darstellung des Todes" einen fiktiven Ort eröffnet, an dem „die Wahrnehmung des Sterbens und der (faktische) Umgang mit dem Tod verschoben [wird]" (Shelton 2008: 295). Der Schwerpunkt der Veranschaulichung von Leichnam und Tod liegt demnach „auf dem kriminalistischen Gespür – der ‚analysis'" (Mikos 2002: 5) und erhebt den objektifizierten Tod zu einem anführenden Topos der Kriminalermittlung.

Der Tod und seine Sensation

Auch in DIE TOTE AUS DER THEMSE (BRD 1971) wird die mehrdeutige Entmenschlichung des fiktiven Leichnams evident. Die Vielzahl der groben Morde im Film wird durch einen zunehmenden Einbezug der Ermittlungsarbeit in den Mittelpunkt der kriminalistischen Erzählung gerückt. Gleich zu Beginn der Handlung wird die Protagonistin Myrna Fergusson angeschossen und mit einer blutigen Einschusswunde auf dem Bett ihres Hotelzimmers aufgefunden (Abb. 14). Der Leichnam der Frau wird mehrfach von dem Fotografen und Gast desselbigen Hotels David Armstrong abfotografiert (vgl. 00:07:35). Weitere Hotelgäste sehen hierbei schaulustig zu. Sowohl die Fotografien als auch die indiskreten Reaktionen der Hotelgäste sprechen hier für eine sensationelle Darstellung des Todes, wie sie Völlmicke für den Fernseh-TATORT beschrieben hat: „Die Kamera rückt dabei, räumlich gesehen, näher an den Toten

heran, als dies unter natürlichen realen Umständen für einen Unbeteiligten möglich wäre.“ (Völlmicke 2014: 114) Als Inspektor Craig am Tatort eintrifft, ist die Leiche verschwunden. Indizien für die weitere Ermittlung geben lediglich die Blutlache auf dem Bett sowie Blutspuren auf dem Fensterbrett (vgl. 00:09:45). Der fehlende Leichnam dient hier der Einführung in die kriminalistische Ermittlung: Ohne den Körper der Myrna Fergusson kann es keine Lösung des Rätsels geben.

Im Verlauf der Ermittlung gewinnen sowohl die Ermittlungsarbeit als auch die medizinische Betrachtung des Falls an Bedeutung. So zeigen unter anderem die Fotografien der Leiche eindeutige Beweise für den Tathergang. Die von David Armstrong in roter Farbe umrandeten Körperteile und Beweisgegenstände auf den Fotografien (Abb. 15) korrespondieren mit der gesellschaftlichen voyeuristischen Neugier. Hierbei wird das Betrachten des Leichnams durch die Fotografien aus sicherer Distanz konsumierbar.



Abb. 14–15: Die Leiche der Myrna Fergusson (00:07:45 und 00:25:09).

Unterdessen werden auch die zahlreichen weiteren Morde im Film zu essenziellen Symboliken einer „radikale[n] Versachlichung des Lebens und des Todes“ (Völlmicke 2014: 118): Nachdem der Leichnam des Fotografen David Armstrong aufgefunden wird, wird dieser von mehreren Personen in weißen Kitteln, umhüllt mit einer weißen Decke, aus dem Raum getragen. Bereits hier zeigt sich eine in einen naturwissenschaftlichen Kontext gerückte Darstellung des Todes, wie wir sie aus heutigen Kriminalfilmen kennen (vgl. ebd.: 115). Weitere Szenen in DIE TOTE AUS DER THEMSE präsentieren eine zunehmende Verwissenschaftlichung der Thematik: Auch das für Scotland Yard zuständige Labor, die Obduktion von Leichen (vgl. 01:14:22) sowie die Verwendung von medizinischen Fachbegriffen (vgl. u. a. 00:12:22) finden Eingang in den Plot.

Ein weiteres auffälliges Merkmal der dargestellten Leichen in DIE TOTE AUS DER THEMSE ist das Abbild von in weiß gekleideten Personen (vgl. 01:05:43; 01:09.04; 01:22:02). Die gewaltvollen Morde hinterlassen unübersehbare Blutspuren auf der hellen Kleidung des Leichnams (Abb. 16 und 17). Eine solche ausgeweitete Darstellung der erschreckenden Indizien des Todes stehen in Feindschaft mit der kulturell

positiv besetzten Bedeutung der Farbe weiß: Das ‚unschuldige' und vollkommene Leben wird durch die rote Farbe des Bluts auf dem Körper des Leichnams zu einem dramatischen Beweis des gewaltsamen und schrecklichen Todes. Ferner verweist die gehäufte Darstellung von Blut im Film „auf die materiellen Bedingungen des menschlichen Lebens selbst" (Wende 2014: 305) – mit dem Blutverlust schwindet das körperliche Leben und das Subjekt, das der Mensch einmal war.

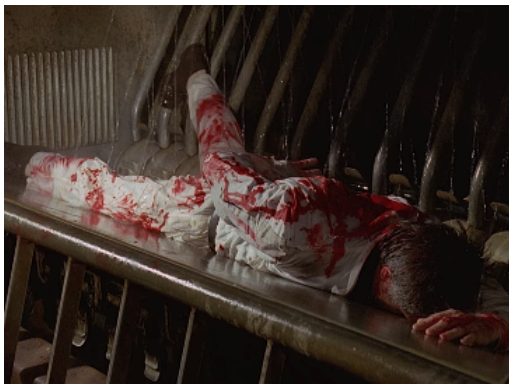



Abb. 16–17: Blutige Morde (01:05:44 und 01:09:05).

Die Drastik derartiger Leichendarstellungen gewinnt mit dem Fund der Leiche aus der Themse an Bedeutung. Während der Körper der weiblichen Leiche verdeckt wird und lediglich ein Ansatz des Kopfes sowie das nasse Haar der Frau zu sehen ist (vgl. 01:13:13), erzeugt der Kommentar eines Polizisten Schrecken und Ekel: „Das Gesicht ist völlig entstellt. Sie muss in eine Schiffsschraube gekommen sein." (01:13:24) Hier wird der Horror des Todes nicht zwangsläufig mithilfe der visuellen Abfilmung des Leichnams konstatiert, vielmehr existiert dieser „in der Imagination des Zuschauers, der Film selbst deutet nur an und suggeriert" (Vossen 2004: 11).

Todesbilder zum Ende der Edgar Wallace-Filmreihe

Nur ein Jahr nach DIE TOTE AUS DER THEMSE lässt sich die zunehmende Verbildlichung des Leichnams erneut in DAS GEHEIMNIS DER GRÜNEN STECKNADEL (I/BRD 1972) und DAS RÄTSEL DES SILBERNEN HALBMONDS (I/BRD 1972) erkennen. Die beiden italienisch-deutschen Produktionen im Stil des ‚Giallo'[2] heben nochmals den Blick auf den gesellschaftlich tabuisierten Bereich des Todes an, indem sie dezidiert detaillierte und mitunter sexualisierte Bilder der Mordopfer produzieren. Hierbei nimmt auch die Drastik der Abfilmungen erneut zu – vor Blut, sichtlicher Gewalteinwirkung und Nacktheit wird nicht gescheut (Abb. 18 und 19). Mit dem Ende der Edgar Wallace-

[2] Der Giallo-Film lässt sich inhaltlich auf die stilistischen Vorlagen italienischer Trivialromane zurückführen. Oftmals wird er als „italienische Schundvariante des Thrillers angesehen." Inhaltliche lässt sich der Giallo-Film auf stereotype Muster einschränken: „Ein meist maskierter, behandschuhter Mörder tötet in oftmals surrealer Weise schöne Frauen. Die Morde sind dabei häufig sexuell motiviert" (zit. aus dem *Lexikon der Filmbegriffe* der Uni Kiel, zu Hüningen 2012).

Filmreihe werden so erneut die in den Filmen dargelegten Todesbilder „in Beziehung zu den lebensweltlichen Horizonten der Rezipienten“ (Völlmicke 2014: 122) gestellt. Die dargelegte Bildhaftigkeit der Leichendarstellungen sowie die schwindende Vorsicht im Kontext der Gewaltdarstellungen deuten auf einen wesentlichen Wandel der Topoi Tod und toter Körper.




Abb. 18–19: Leichendarstellungen in DAS GEHEIMNIS DER GRÜNEN STECKNADEL (00:39:06 und 01:13:42).

Fazit

Die Untersuchung der vorliegenden Filme der Edgar Wallace-Reihe zeugt von einer deutlichen Entwicklung im Kontext des filmischen Diskurses um Todes- und Leichendarstellungen. Während diese zu Beginn der Filmreihe eher vorsichtig eingeführt wurden, zeigt die rasche Entwicklung ab Mitte der 1960er-Jahre eine eindeutige Zunahme und Drastik. In Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Tabuisierung der Todesthematik wird unverkennbar, dass die Filme sich als Orte der zulässigen Grenzüberschreitung verstehen. Der Anblick des fiktiven Leichnams präsentiert in den Anfängen der Filmreihe (u. a. DER FROSCH MIT DER MASKE) eine unwirkliche Konstruktion von Tod und Sterben und schafft somit keinerlei Bezug zu einer realen Todesthematik. Mithilfe des Spektakels und der filmischen Grenzerfahrung werden Zuschauer zwar an den Tod und somit auch das Todestabu herangeführt, ein Bezug zu der eigenen Lebenswelt bleibt jedoch aufgrund der raschen Objektivierung des Leichnams im Film aus. Der physisch tote Körper stellt keine Gefahr dar, da er als stummes Objekt nicht länger dazu fähig ist, an der Realität des Lebens teilzunehmen. Im Verlauf der Filmreihe werden hierdurch Schaulust und Neugier bedient, wie sich anhand einer zunehmenden Drastik der Darstellungen erkennen lässt.

Die Verschiebung des filmischen Umgangs mit dem Tod und der Abbildung von Leichen zeigt, dass die für gewöhnlich mit einem Tabu belegte Todesthematik im Verlauf der Filmreihe ihr Unbehagen verliert: Der fiktive Tod wird zu einem Ereignis und einem Ort, der den indiskreten Blick auf den Leichnam zulässt. Mit der Entwicklung der Filme wird auch die Darstellung zunehmend realer: Blutausscheidungen und Verletzungen werden zu Symboliken für das sichtbare Ende des Lebens. Insbesondere zum Ende der Filmreihe (z. B. DIE TOTE AUS DER THEMSE) wird jedoch deutlich,

dass der Tod und die Bildhaftigkeit des Leichnams zu einem *nebensächlichen* Spektakel werden: So drastisch und schockierend die Veranschaulichungen sein mögen, sind sie doch nur *ein* Objekt im Rätsel um Täter und Motiv.

Filme

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

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

DER MÖNCH MIT DER PEITSCHE (BRD 1967, Alfred Vohrer).

DIE TOTE AUS DER THEMSE (BRD 1971, Harald Philipp).

DAS GEHEIMNIS DER GRÜNEN STECKNADEL (COSA AVETE FATTO A SOLANGE?, I/BRD 1972, Massimo Dallamano).

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

Forschungsliteratur

Ariès, Philippe (2019): *Geschichte des Todes*. Koblenz [Nachdr.; 1980].

Buhl, Hendrik (2020): „Der Kriminalfilm: Polizei/Detektiv". In: Marcus Stiglegger (Hg.): *Handbuch Filmgenre. Geschichte – Ästhetik – Theorie*. Wiesbaden, S. 467–484.

Gräf, Dennis (2012): „Leichen als Zeichen. Zur Semiotik des Tötens anhand von Edgar Wallace-Verfilmungen der 60er Jahre". In: Agnes Bidmon u. Claudia Emmert, (Hg.): *Töten. Ein Diskurs*. Heidelberg u. Berlin, S. 308–322.

Hickethier, Knut (2005): *Filmgenres. Kriminalfilm*. Stuttgart.

Hoffmann, Matthias (2011): *„Sterben? Am liebsten plötzlich und unerwartet." Die Angst vor dem „sozialen Sterben"*. Wiesbaden.

Hüningen, James (2012): „Giallo". In: *Lexikon der Filmbegriffe*. https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6725 (13.03.2021).

Linder, Joachim (2013): *Wissen über Kriminalität. Zur Medien- und Diskursgeschichte von Verbrechen und Strafjustiz vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Hg. von Claus-Michael Ort. Würzburg.

Mikos, Lothar (2002): „Dem Verbrechen auf der Spur. Ästhetik der Gewaltdarstellung im Krimi". In: *tv diskurs* 20. Baden-Baden, S. 18–23.

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.

Shelton, Catherine (2008): *Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld.

Völlmicke, Stephan (2014): „40 Jahre Leichenshow-Leichenschau. Die Inszenierung des Todes im TATORT und der soziale Umgang mit Sterben und Tod". In: Christian Hißnauer, Stefan Scherer u. Claudia Stockinger (Hg.): *Zwischen Serie und Werk*. Bielefeld, S. 109–128.

Vogt, Jochen (2005): *MedienMorde. Krimis intermedial*. München.

Vossen, Ursula (2004): *Filmgenres. Horrorfilm*. Stuttgart.

Wende, Johannes (2014): *Der Tod im Spielfilm. Eine exemplarische Analyse*. München.

Rechtlicher Hinweis

Alle Rechte an diesem Text sind vorbehalten. Die indirekte oder direkte Erwähnung jeglicher Inhalte ist mittels folgender Angabe zu kennzeichnen:

Name d. Autor*in/nen: „Titel“. In: Andreas Blödorn (Hg.): *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. x–y.

Weiterhin ist es unter Berücksichtigung des Urheberrechts untersagt, Inhalte oder Teile der Inhalte zu kopieren, zu vervielfältigen, hochzuladen, ins Internet zu stellen, erneut zu veröffentlichen, in Verkehr zu bringen oder zu verbreiten; Teilbereiche auf eigenen Websites zu vervielfältigen oder aber mittels irgendeines Webtools zu übertragen oder jegliche Teilbereiche auf eigenen Seiten wiederzugeben oder nachzubilden; weiterhin Inhalte oder Teile zu verändern, in andere Sprachen oder Computersprachen zu übersetzen oder davon abgeleitete Erzeugnisse herzustellen; Teile in irgendeiner Form Dritten zu verkaufen, zum Kauf anzubieten, zu übertragen oder Lizenzen dafür zu gewähren; die Rechte Dritter, (Urheber-, Geschmacksmuster-, Marken- und Patentrechte, Datenschutz- und Persönlichkeitsrechte) zu verletzen.

Impressum

Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film
Prof. Dr. Andreas Blödorn
PD Dr. Stephan Brössel

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