media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Annelene Fichtner

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

2021

https://doi.org/10.25969/mediarep/23794

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Fichtner, Annelene: Exploitation im Edgar Wallace-Farbfilm: Der Anfang vom Ende?. In: *Paradigma*. Edgar Wallace (2021), Nr. 4, S. 50–58. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/23794.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
https://www.uni-muenster.de/Ejournals/index.php/paradigma/article/view/5957

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution 4.0/ License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

PARADIGMA

Universität Münster

AUTORIN
Annelene Fichtner

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

ERSCHIENEN IN
Edgar Wallace – ‚German Grusel': Zwischen Popkultur und Sittengemälde der 1960er-Jahre. Ein kritischer Blick auf Deutschlands längste Kinofilmreihe (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 4/2021), S. 50–58.

EMPFOHLENE ZITIERWEISE
Fichtner, Annelene: „Exploitation im Edgar Wallace-Farbfilm: Der Anfang vom Ende?". In: *Edgar Wallace – ‚German Grusel': Zwischen Popkultur und Sittengemälde der 1960er-Jahre. Ein kritischer Blick auf Deutschlands längste Kinofilmreihe* (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 4/2021), S. 50–58.

IMPRESSUM
Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film
ISSN 2567-1162

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

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

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).