

Philipp Stiasny

Winnetou und die Rache der lüsternen Schulmädchen. Genrekino in der Bundesrepublik zwischen Mainstream und Nischenexistenz

2008

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21245>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stiasny, Philipp: Winnetou und die Rache der lüsternen Schulmädchen. Genrekino in der Bundesrepublik zwischen Mainstream und Nischenexistenz. In: *Filmblatt*. Filmblatt 37, Jg. 13 (2008), Nr. 37, S. 83–91. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21245>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Review Essay

Philipp Stiasny

Winnetou und die Rache der lüsternen Schulmädchen

Genrekino in der Bundesrepublik zwischen Mainstream und Nischenexistenz

Banale Dinge geraten immer mal wieder in Vergessenheit: Zum Beispiel, dass die Geschichte der Kritik und Erforschung des deutschen Films und die deutsche Filmgeschichte zwei komplett verschiedene Paar Schuhe sind. So besteht etwa ein eklatanter Widerspruch zwischen der überwiegend verächtlichen Beurteilung des westdeutschen Genrekinos der 50er und 60er Jahre auf Seiten der akademischen Forschung und seiner tatsächlichen historischen Bedeutung. Gerade in dieser Epoche findet das deutsche Kino in der Bundesrepublik den höchsten Zuspruch beim Publikum, und gerade Filme aus dieser Zeit werden im Fernsehen nach wie vor häufiger ausgestrahlt als die Klassiker des Weimarer Kinos oder des Neuen Deutschen Films. Nicht zuletzt existiert eine Masse an Filmliteratur über die 50er und 60er Jahre, allerdings außerhalb der „seriösen“ Forschung. Diese Forschung hat auch den abfällig als Kommerzkino bezeichneten Genrefilm der 70er Jahre lange ignoriert – zugunsten des von der Kritik gefeierten, beim breiten Publikum aber ungeliebten Neuen Deutschen Films. Das ändert sich heutzutage, weil sich neben den gängigen werk- und autorzentrierten Ansätzen andere Zugriffsweisen etablieren. Zunehmend wird das Kino als wesentlicher Teil einer offenen, konsumorientierten Populärkultur analysiert, wobei kultur- und filmgeschichtliche Ansätze die lange dominierende Ideologiekritik allmählich verdrängen.

Einen Aufbruch zu neuen Forschungshorizonten markiert hier Tim Bergfelders Studie über die bislang fast völlig vernachlässigten westeuropäischen Koproduktionen der 60er Jahre. Im ersten, ganz auf die Kontextanalyse beschränkten Teil des Buches befasst sich Bergfelder mit den filmpolitischen, kulturellen und wirtschaftlichen Voraussetzungen für die Zusammenarbeit westdeutscher, britischer, französischer und italienischer Produzenten, durch die eine Hegemonie Hollywoods auf dem einheimischen Markt für längere Zeit verhindert wurde. Parallel dazu verlief eine Abkehr von der Idee eines thematisch, personell und stilistisch national geprägten Kinos hin zu einem transnationalen Kino, was sich deutlich sichtbar in der starken Präsenz nichtdeutscher Stars in nominell deutschen Filmen manifestierte. Zu Recht

unterstreicht Bergfelder die Rolle von Verleihern wie Gloria und Constantin, die in den 50er Jahren aufstrebten, sich selbst finanziell an Produktionen beteiligten und durch ihre Werbung die Wahrnehmung von Filmen wesentlich beeinflussten. Mit der wachsenden Konkurrenz zwischen Kino und Fernsehen spricht Bergfelder einen weiteren wichtigen Aspekt an. Während sich – entgegen einer landläufigen Annahme – der amerikanische Kinofilm in den 60er Jahren in Deutschland noch nicht durchsetzen konnte, gelang dies den amerikanischen Krimi- und Westernserien im Fernsehen. Daneben trug das Fernsehen auch zur filmgeschichtlichen Bildung bei, indem es breite Publikumskreise erstmals mit Werken aus dem Kanon der internationalen Filmkunst bekannt machte.

Im zweiten Teil des Buches folgen der konzentrierten Darstellung der Rahmenbedingungen mehrere Fallstudien, die den Prozess der gewollten Internationalisierung veranschaulichen und zu diesem Zweck typische Produktionsweisen und Genres ins Zentrum rücken. Am Beispiel des Produzenten Artur Brauner zeigt Bergfelder, wie das populäre Kino der 50er und 60er Jahre an Genretraditionen der Weimarer Republik anzuknüpfen versuchte. Dies ist im Fall Brauners besonders an dessen Bemühungen ablesbar, ehemalige Starregisseure wie Fritz Lang und Robert Siodmak sowie einige weniger bekannte Filmschaffende, die in den 30er Jahren aus Deutschland flüchten mussten, für seine Projekte zu gewinnen, darunter etwa Richard Oswalds Sohn Gerd. Auf diese Weise gab Brauner seiner Produktion eine internationale Ausrichtung, worauf die deutsche Filmkritik allerdings eher unfreundlich reagierte. Freilich tangierte das den Erfolg an der Kinokasse kaum. Während Kritik und Forschung etwa das Spätwerk von Lang oft als künstlerischen Bankrott einstufen, stellt Bergfelder – den hier der Kunstcharakter nicht weiter interessiert – die Brückenfunktion dieses Werkkomplexes heraus: Sowohl Langs mit europäischen Schauspielern besetzte Indienfilme wie sein Mabuse-Film erweisen sich als schillernde Zeugnisse einer Produktionsstrategie, die zugleich ältere Traditionen und aktuelle internationale Trends genau im Auge hatte.

Auch für die beiden im In- und Ausland erfolgreichsten deutschen Kinofilmserien der 60er Jahre, den Edgar Wallace- und den Karl May-Zyklus, sind die Genretraditionen und Kontinuitäten wichtig, die in die 10er und 20er Jahre zurückreichen und an das „Kino der Attraktionen“ erinnern. Diesen Serien, zu denen neben Artur Brauner vor allem sein Konkurrent Horst Wendlandt zahlreiche Beiträge lieferte, widmet Bergfelder zwei ausführliche Kapitel. Sie beleuchten das Interesse am Exotischen, das unernste Spiel mit nationalen Klischeevorstellungen sowie die Beziehung der Serien zu Jugendkultur und Massentourismus. Bergfelder, der hier ausnahmsweise direkt auf einzelne Filme eingeht und sich einige Spekulationen erlaubt, kreist dabei um den Begriff des Eskapismus und den offensichtlichen Verzicht der Serien auf eine Verankerung ihres Stoffes in der bundesrepublikanischen Gegenwart. Statt-

dessen lassen sich diese merkwürdig unamerikanischen Krimis und Western einem exterritorialen, gewissermaßen ortlosen und rein imaginativen Genrekino zurechnen. Für beide Genres gilt dabei in ähnlicher Weise, was Bergfelder über den Erfolg der Wallace-Filme und deren kosmopolitische Anmutung schreibt: „The Wallace series was able to provide distractive pleasures at least in part because its historical and cultural reference point was a period untainted by German national guilt and, more generally, by memories of the Second World War. [...] The simultaneously modern and quaintly old-fashioned Britain the Wallace cycle portrayed was reassuringly a place in which the Second World War had never happened. As the failure of crime films with a more recognisably German setting in this period suggests, it was the imaginary as well as codified space of the Wallace films that provided its audiences a temporary and pleasurable escape from the constrictions of a troublesome and often repressed national identity through the processes of impersonating and identifying with a largely fictitious cultural other.“ (S. 167)

Bergfelders letztes Kapitel erschließt der Forschung ein Feld, auf dem sich bisher nur einige Fans und Eingeweihte wohl fühlten: den deutschen B-Film, der vielleicht noch treffender als Exploitationfilm bezeichnet werden kann, weil dieser Begriff nicht so stark mit den Bedingungen der amerikanischen Filmwirtschaft verknüpft ist. In diesem Refugium tobte sich eine kleine Zahl unabhängiger, äußerst geschäftstüchtiger und zudem kreativer Produzenten aus. Um ihr junges Publikum mit Erotik, Gewalt und Sensationen, mit Agenten-, Horror- und Sexfilmen sowie Krimis beliefern zu können, setzten diese Produzenten früh auf europäische Koproduktionen. Bergfelder beschäftigt sich hier näher mit Wolf C. Hartwig, der als Erfinder der phänomenal erfolgreichen Schulmädchenreport-Serie reich wurde, mit der deutsch-britischen Jerry Cotton-Reihe und den Fu Manchu-Filmen sowie dem Boom des Sexfilms (alle drei Serien erschienen 2006/2007 auf DVD bei Kinowelt). Mag der B-Film zunächst wie eine Nische jenseits des Mainstream erscheinen, so existieren über die transnationalen Produktions- und Vertriebsstrategien hinaus noch andere Verbindungslinien zum „respektablen“ Kino. Verliehen wurden viele dieser billigen, aber hochprofitablen Konjunkturprodukte durch die großen Verleiher Constantin und Gloria. Darüber hinaus bedienen sich auch Brauner und Wendlandt in ihren späten, in Italien gedrehten Wallace-Filmen zusehends einer drastischen Ästhetik, die dem Thriller und Horrorfilm verwandt ist und das italienische Subgenre des „Giallo“ prägt. Kein Zufall, dass Regisseure wie Jess Franco und Dario Argento Ende des Jahrzehnts auch für Brauner arbeiteten.

Abschließend skizziert Bergfelder die wirtschaftlichen und filmpolitischen Verschiebungen, die dem europäisch ausgerichteten deutschen Kino der 60er Jahre ein Ende bereiteten. Parallel zum großen Kinosterben etablierte sich der Neue Deutsche Film international als Aushängeschild einer Filmkunst, die

sich demonstrativ vom alten, angeblich muffigen und provinziellen Kino abwendete und sich im Gegenzug der deutschen Geschichte und Gegenwart als zentralem Themenkomplex zuwandte.

Tim Bergfelder hat ein hervorragendes und in vieler Hinsicht vorbildhaftes Buch geschrieben, das auch ohne steile Thesen einen bleibenden Eindruck hinterlässt. Bergfelder regt zum Nachdenken über filmhistoriografische Kategorien und Methoden an und zur genauen Revision eines doch nicht ganz so vertrauten Gegenstandes. Dass er der Populärkultur ohne ideologische Scheuklappen begegnet, ist dabei die Vorbedingung für eine neue Sicht auf das Verhältnis zwischen nationalem und transnationalem Kino, auf Identität und Geschichte. Sein Buch befreit die Forschung zum deutschen Film von der doch recht gestrigen Vorstellung, auch die deutsche Geschichte nach 1945 könne eigentlich ganz gut ohne Europa geschrieben werden.

Der neben Brauner und Wendlandt wichtigste der „Altproduzenten“ in der Bundesrepublik war Ludwig – genannt „Luggi“ – Waldleitner (1913-1998). Seine Laufbahn begann an der Seite der Gloria-Chefin Ilse Kubaschewski, 1952 gründete er in München die Roxy Film GmbH und etablierte sich mit routiniertem Genrekino, mit Melodramen, Komödien, Heimat- und Musikfilmen als Produzent. Das größte Aufsehen und das beste Geschäft bescherte Waldleitner ein für ihn wie für die Epoche untypisch bissiger und zeitnahe Film, *DAS MÄDCHEN ROSEMARIE* (1958). Der Film griff den Skandal um die ermordete Edelprostituierte Rosemarie Nitribitt auf und wollte eine verlogene Mentalität der Wirtschaftswunderzeit entlarven. Seit den 60er Jahren beteiligte sich die Roxy Film auch an zahlreichen europäischen Koproduktionen, darunter Italowestern, Krimis und Literaturverfilmungen. Während seine Konkurrenten Brauner und Wendlandt ihre großen Serien-Erfolge in den 60er Jahren hatten, zog Waldleitner ab 1971 mit einer eigenen Serie nach, nämlich den Simmel-Filmen, die die politisch und zeitgeschichtlich grundierten Krimi- und Agentendramen von Johannes Mario Simmel adaptierten. An den Erfolg von *UND JIMMY GING ZUM REGENBOGEN* (1971) knüpften noch sieben weitere, zumeist von Alfred Vohrer inszenierte Simmel-Filme an. Nachdem er bereits Anfang der 60er Jahre einen Film für Waldleitner gedreht hatte, führte auch der zwischen Deutschland und den USA pendelnde Gerd Oswald Regie bei einem der Simmel-Filme, die neuerdings auf DVD vorliegen (Kinowelt, 2006-2007). Parallel dazu produzierte die Roxy Film auch einige Werke jüngerer Autorenfilmer, darunter vor allem Rainer Werner Fassbinders *LILI MARLEEN* (1981). Nach populären Klamaufilmen mit Mike Krüger und Thomas Gottschalk in den 80er Jahren feierte Waldleitner kurz vor seinem Tod noch einen großen Erfolg mit *JENSEITS DER STILLE* (1996).

Diese bewegte Karriere will Ursula Kähler in ihrer Mainzer Dissertation erforschen, weil sie ganz zu Recht feststellt, dass hierzulande die Filmwissenschaft die Rolle von Produzenten noch viel zu wenig berücksichtigt. Einem

einleitenden Kapitel zu Waldleitners Biografie folgen fünf Falluntersuchungen. Sie sollen die Breite seines Schaffens abdecken und widmen sich dem MÄDCHEN ROSEMARIE, UND JIMMY GING ZUM REGENBOGEN, LILI MARLEEN sowie Wolfgang Petersens Kinodebüt EINER VON UNS BEIDEN (1974) und Hans W. Geißendörfers STERNSTEINHOF (1976). An dieser Auswahl möchte Kähler zeigen, dass Waldleitner nicht nur ein besonderes Gespür für den Zeitgeist und den Geschmack des breiten Publikums besaß, sondern eben auch kommerziell wenig erfolgsträchtige, dafür aber künstlerisch ambitionierte Arbeiten jüngerer Filmemacher unterstützte. Der konservative und als filmpolitischer Berater der CSU nahe stehende Waldleitner suchte, so Kähler, immer wieder die Reibung mit andersdenkenden, politisch links stehenden Autoren und Regisseuren. Anhand des zeitgeschichtlichen, filmgeschichtlichen, produktionsgeschichtlichen und schließlich auch des rezeptionsgeschichtlichen Kontextes will Kähler das kritische Potenzial der ausgewählten Filme herausarbeiten. Die Ergebnisse sollen in die inhaltliche und ästhetische Analyse der Filme einfließen.

Das klingt nach einem durchdachten, strukturierten Vorgehen. Um es gleich zu sagen: Ursula Käblers Arbeit enthält relativ wenige Rechtschreibfehler, ist ansonsten aber ziemlich missraten. Ihre „Rekonstruktion“ des zeitgeschichtlichen Kontextes fällt oberflächlich aus. Da dient mitunter die Zeitschrift *Geo* als Ersatz für Fachliteratur, und um die „Ausbeutung der Arbeiter“ in der Bundesrepublik der 50er Jahren zu belegen, verweist Kähler auf eine linientreue DDR-Publikation von 1968. Was den film- und produktionsgeschichtlichen Kontext betrifft, belässt sie es fast durchweg bei unkritisch übernommenen Zitaten aus Überblicksdarstellungen, die – kaum verwunderlich – stark verknappte Aussagen treffen. Wichtige Erkenntnisse über die Produzententätigkeit von Waldleitner geben auch nicht die an den Filmen als Schauspieler, Drehbuchautoren und Regisseure beteiligten Zeitzeugen, die Kähler befragt hat; die Gespräche mit ihnen sind im Anhang abgedruckt. Bemerkenswert ist hier aber die Einschätzung von Erich Kuby, der das Drehbuch zu DAS MÄDCHEN ROSEMARIE schrieb. Auf die Frage, ob Waldleitner ein kreativer Produzent oder eher auf das Geld aus gewesen sei, antwortet Kuby: „Natürlich war er auf's Geld aus. Er war bei weitem nicht das, was der Brauner in Berlin war. [...] In Berlin wäre der Waldleitner nichts geworden, aber nach München passte er gut hin.“ (S. 249) Die dünne und nirgends Neues bietende Kontextanalyse wird auf groteske Weise aufgebläht – durch ständiges *name dropping* und durch überflüssige biografische Fakten und Daten, die in jedem Handbuch und jeder Internet-Datenbank nachzulesen sind. Eine kritische Diskussion des Forschungsstandes fehlt dagegen. Der Ertrag der Lektüre ist äußerst bescheiden.

Besonders frustrierend ist für den Leser, dass Kähler schlicht vergisst, Waldleitners Rolle in ihren Falluntersuchungen im Auge zu behalten. Stattdessen liefert sie Filmanalysen, in denen der Produzent kaum mehr auftaucht, wo-

bei Kähler einräumt, Waldleitner habe sich nach der Wahl des Stoffes und der Besetzung bestimmter Funktionen nur noch selten in die Produktion eingemischt. Sie geht nirgendwo genauer auf die Beziehung zwischen dem Wandel der Produktionsbedingungen, Finanzierung, staatlichen Förderung und Vermarktung sowie dem tatsächlichen Produkt ein. Die These, Waldleitner habe in den 70er Jahren mit anspruchslosen „Kommerzfilmen“ die „Schöpfung künstlerisch äußerst wertvoller Filme“ (S. 230) querfinanziert, ist zwar hübsch, bleibt aber solange ein Mythos, wie über Budgets, Fördertöpfe und Einnahmen keine Zahlen vorliegen. Wo und wann Waldleitner Risiken einging, lässt sich nicht ergründen.

Freilich fällt die mangelnde Qualität von Käblers Arbeit auch deshalb auf, weil Bergfelder so viel reflektierter zu Werke geht. Eigentlich müsste es zwischen beiden Büchern interessante Berührungspunkte geben sowohl mit Blick auf die Koproduktionen wie auf die Betätigung im Bereich des Exploitationfilms. Doch bleiben beispielsweise die Gründe dafür, warum seriöse Produzenten wie Waldleitner und Brauner, nicht aber Wendlandt, Anfang der 70er Jahre auf den Zug der Sexreporte aufsprangen, vorerst im Dunkeln (Brauners Sexfilme sind 2006 in der „Erotikbox. Die heißen Siebziger“ bei Universum Film auf DVD erschienen). Immerhin produzierte Waldleitner mit dem vor allem bei Wolf C. Hartwig beschäftigten Ernst Hofbauer den obskuren, vollständig mit subjektiver Kamera aus Sicht des Arztes gedrehten Film MÄDCHEN BEIM FRAUENARZT (1971), den Tim Lucas für *Sight and Sound* kürzlich in seine Top Ten des internationalen Grindhouse-Kinos aufnahm (Juni 2007, S. 26). Ein anderer Sexfilm von Waldleitner, SCHÜLER-REPORT (1971), findet sich in der DVD-Edition „Angezogen, ausgezogen, ungezogen. Die 70er Jahre Sexfilm-Box“ (Kinowelt, 2007). Diese Box enthält auch die Dokumentation VON SEX BIS SIMMEL (2004) von Hans Günther Pflaum und Peter H. Schröder, in der neben Wolf C. Hartwig auch einige alt gewordene Jungfilmer wie Edgar Reitz und Volker Schlöndorff ihre Sicht auf den Sexfilm-Boom erläutern. Pflaum und Schröder konstruieren eine Brücke zwischen den Sex- und den Simmel-Filmen und markieren damit zwei wesentliche, inhaltlich und ästhetisch aber reichlich weit auseinander liegende Positionen im kommerziell orientierten Filmschaffen der 70er Jahre. Diese Verknüpfung verdient es, einmal gründlicher untersucht zu werden.

Zum Sexfilm wie auch zu anderen populären Filmgenres des bundesdeutschen Kinos liegen bereits einige Arbeiten vor, die sich an Fans und seltener an ein akademisches Publikum richten. Gleichwohl bleibt im Bereich des Genrefilms für die Forschung noch viel zu tun. Speziell um den deutschen Horrorfilm haben Filmhistoriker bislang einen Bogen gemacht. Ausnahmen bilden die Beiträge der höchst eigentümlichen, für die Grundlagenforschung verdienstvollen deutschsprachigen Zeitschrift *Splating Image* (www.splating-image.com) und der leider kurzlebigen englischsprachigen, akade-

mischen Internetzeitschrift *Kinoeye* (www.kinoeye.org; 2001-2004). Allgemein haftet dem Genre Horrorfilm aber der Ruf des Perversen an, ein Ruf, der offenbar auch die akademische Beschäftigung erschwert. Der Sammelband *Caligari's Heirs* stößt daher auf neues Terrain vor, und das ist unbedingt lobenswert. Gebündelt werden Fallstudien von britischen und amerikanischen Autoren zu Filmen aus den Jahren 1951 bis 1997 sowie Interviews mit den Regisseuren Jörg Buttgerit, Robert Sigl und Nico Hoffmann.

Der Herausgeber Steffen Hantke hat die zwölf Aufsätze thematisch sortiert: Im ersten Teil geht es um das Erbe des expressionistischen Films, die unterbrochene Kontinuität und die Vergangenheitsbewältigung. Die Studien zu Peter Lorres *DER VERLORENE* (1951), Robert Siodmaks *NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM* (1957) und Fritz Langs *DIE TAUSEND AUGEN DES DR. MABUSE* (1960) kreisen dabei auch um das Vor- und Nachkriegsschaffen der Regisseure, die später in ihr amerikanisches Exil zurückkehrten. Sie ergänzen Tim Bergfelders Arbeit. Der zweite Teil konzentriert sich auf das Verhältnis zwischen den jungen deutschen Autorenfilmen und dem Horrorgenre. Untersucht werden Werner Herzogs *NOSFERATU – PHANTOM DER NACHT* (1978) und die beiden sehr unterschiedlichen Filme über den Serienmörder Fritz Haarmann: Ulli Lommels *DIE ZÄRTLICHKEIT DER WÖLFE* (1973) und Romuald Karmakars *DER TOTMACHER* (1995). Stilistisch und thematisch wird auch hier an das Erbe der Weimarer Republik und die Frage der Vergangenheitsbewältigung angeknüpft. Die Fallstudien im dritten Teil untersuchen Eckhart Schmidts *DER FAN* (1981), Roland Emmerichs *JOEY* (1985) und Michael Hanekes *FUNNY GAMES* (1997) vor dem Hintergrund der Globalisierung, der amerikanisierten Populärkultur und dem Ringen um eine international vermarktungsfähige, gleichwohl aber eigenständige nationale kulturelle Identität. Der vierte Teil schließlich nimmt die deutsche Spielart des Splatterfilms unter die Lupe. Die Werke Jörg Buttgerits und Christoph Schlingensiefs durchbrechen bestehende Konventionen und Kategorien radikal. Sie attackieren sexuelle und geschichtspolitische Tabus und bedienen sich dazu einer Ästhetik der Grenzverletzung, wie etwa *NEKROMANTIK* (1987) und *100 JAHRE ADOLF HITLER* (1989) zeigen.

Das Bemühen, neben einigen – zumindest hierzulande – längst kanonisierten Filmen auch weniger bekannte Filme in den Blick der Forschung zu rücken, ist beachtlich. Ganz allgemein fällt aber auch hier eine starke Fixierung auf die Idee des Autorenfilmers auf. Der Horrorfilm erscheint daher nicht primär als ein international verbreitetes Genre, sondern vielmehr als eine besondere, durchaus national aufgeladene Ausdrucksform im Umgang mit Themen, die grundsätzlich auch das Anti-Genrekino vieler Autorenfilmer umtreibt. Der Band wertet den Horrorfilm akademisch auf, ohne ihn aber eng an das populäre Kino in der Bundesrepublik anzubinden. Das liegt auch daran, weil viele Autoren ein an Theoriefragen orientiertes Erkenntnisinteresse haben und die genauere Einbettung der Fallstudien in einen explizit filmhis-

torischen Kontext zugunsten allgemeiner, teilweise etwas bemüht wirkender, kompliziert zu lesender Erklärungen vernachlässigen. Zu den positiven Ausnahmen zählt Ernst Mathijs' Aufsatz zu *DER FAN*, weil er den Film in einem weiten populärkulturellen Kontext betrachtet und den Zusammenhang mit der Musik der Neuen Deutschen Welle akzentuiert (auf deutsch erscheint Mathijs' Text in *Testcard. Beiträge zu Popgeschichte* Nr. 17, 2008). Ungeklärt bleibt nach der Lektüre von *Caligari's Heirs*, welchen tatsächlichen Mehrwert die Verwendung der Begriffe Horrorfilm und Horrorgenre für das bundesrepublikanische Kino verspricht. Klare Definitionen der Begriffe fehlen leider. Wo liegen beispielsweise die Unterschiede zum Thriller? Und ist der Begriff etwa zur Beschreibung von *DER VERLORENE* oder *100 JAHRE ADOLF HITLER* nicht ziemlich deplatziert? An dieser Stelle ist es zu bedauern, dass der Sammelband – abgesehen von der Nennung in der Einleitung – auf eine Analyse der Wolf C. Hartwig-Produktion *DIE NACKTE UND DER SATAN* (1959) verzichtet, die als erster bundesdeutscher „Gruselfilm“ beworben wurde und den Verweis auf den Expressionismus geradezu aufreizend exploitativ für sich nutzte. Eine weitere Hartwig-Produktion, der als „Horror-Sex-Film“ vermarktete *EIN TOTES HING IM NETZ* (1960), hätte sich dazu angeboten, die in der Geschichte des Horrorfilms evidente, im Sammelband aber unterbelichtete Koppelung von Sex und Grauen, Angst und Begehren im bundesdeutschen Zusammenhang zu erforschen. Doch ist auch hier die Materiallage unbefriedigend und spiegelt das mangelnde öffentliche und akademische Interesse an solcherlei Sumpflüthen; beide Hartwig-Filme liegen auf DVD nur in stark bearbeiteten amerikanischen Fassungen vor (*Something Weird Videos*). Schließlich: Um das Spannungsverhältnis zwischen amerikanischem Import, plumpem Abkupfern und nationalen Traditionen in den 60er Jahren zu ergründen, liegt ein Vergleich von Roger Cormans Edgar-Allan-Poe-Adaptionen und Harald Reinls *DIE SCHLANGENGURUBE UND DAS PENDEL* (1967) nahe. Wenn also der Sammelband *Caligari's Heirs* trotz interessanter Perspektiven und Einsichten den zentralen Begriff des Horrorfilms nicht in der wünschenswerten Klarheit begründet, so bedeutet das keineswegs, dass eine weitere Auseinandersetzung mit diesem Thema nicht doch aufschlussreiche Ergebnisse zutage fördern wird.

Es mag ungewöhnlich sein, den akademischen Studien von Bergfelder, Kähler und Hantke einen flott geschriebenen, üppig bebilderten und nicht allzu tief schürfenden Band über Erwin C. Dietrich, den neben Wolf C. Hartwig wichtigsten B-Film-Produzenten, an die Seite zu stellen. Doch Benedikt Eppenberger und Daniel Stampfer tragen mit ihrem wunderbar programmatisch betitelten Buch *Mädchen, Machos und Moneten* dazu bei, das Wissen über eine bislang unerforschte Kinokultur zu vermehren. Der 1930 geborene Schweizer Erwin C. Dietrich ist ein dankbarer Gegenstand: Seine Karriere als Regisseur, Produzent, Verleiher und Kinobetreiber weist Schlenker und Überraschungen auf, und Dietrichs Geschäftssinn und seine Spürsinn für kommer-

ziell rentable Stoffe sind legendär. Nach Lehrjahren im Heimat- und Musikfilm beginnt Dietrichs Aufstieg Mitte der 60er Jahre mit einem Thriller in der Manier der Wallace-Filme. Danach konzentriert er sich vor allem auf die Produktion von Sexfilm-Serien, unter anderem mit seinem „Star“ Ingrid Steeger, bevor er – genauso wie Wolf C. Hartwig – mit der Absicht eines Imagewandels mehrere international besetzte und finanzierte Söldnerfilme dreht. Als Produzent und wichtiger Verleiher verfolgt Dietrich dabei stets eine international ausgerichtete Strategie, was sich in den 60er Jahren etwa in diversen in Südostasien inszenierten Filmen und in den 70er Jahren in seiner Zusammenarbeit mit Jess Franco zeigt. Viele seiner Filme liegen auch auf DVD vor (Ascot Elite).

Eppenberger und Stampfer bemühen sich, die wirtschaftlichen Hintergründe von Dietrichs Unternehmungen zu erhellen, doch sind entsprechende Informationen wohl rar. Die vielen interviewten Mitarbeiter haben dazu nicht viel Grundlegendes mitzuteilen. Sehr bezeichnend ist immerhin die herausgehobene Position von Dietrichs Grafiker Georges Morf, der mit seinen Plakaten die Außendarstellung der Firma wesentlich prägte. Zudem finden sich interessante Informationen über seltsame Steuertöpfe in Deutschland, die für die Praxis der transnationalen Produktion bedeutsam waren, über Dietrichs Neigung zur Mehrfachverwertung des eigenen Materials unter verschiedenen Titeln und überhaupt über das stetige Auf und Ab der Konjunkturzyklen. Kurz und gut: Ein lesenswertes Buch, dessen äußerst knapp gehaltenen Ausführungen über Inhalt und Ästhetik von Dietrichs Filmen die Furchtlosen unbedingt zu einem Tauchabenteuer abseits des Hauptflusses ermuntern.

■ Tim Bergfelder: ***International Adventures. German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s.*** New York: Berghahn Books 2005, 278 Seiten, Ill.
ISBN 1-57181-538-4, \$ 60, £ 36,60

■ Ursula Kähler: ***Der Filmproduzent Ludwig Waldleitner. Leben und Werk im Kontext bundesrepublikanischer Zeit-, Film- und Produktionsgeschichte.*** Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 2007, 368 Seiten
ISBN 978-3-631-56553-7, € 56,50

■ Steffen Hantke (Hg.): ***Caligari's Heirs. The German Cinema of Fear after 1945.*** Lanham, Maryland u.a.: The Scarecrow Press 2007, 248 Seiten
ISBN 978-0-8108-5878-7, \$ 35,00

■ Benedikt Eppenberger, Daniel Stapfer: ***Mädchen, Machos und Moneten. Die unglaubliche Geschichte des Schweizer Kinounternehmers Erwin C. Dietrich.*** Zürich: Verlag Scharfe Stiefel 2006, 200 Seiten, Ill.
ISBN 978-3-033-00960-8, Schweizer Franken 58,00