

Philipp Stiasny

## Review Essay: Kontrolleure, Gretchen, irre Ärzte. Exploitationfilm-Report, Teil 1

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21326>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stiasny, Philipp: Review Essay: Kontrolleure, Gretchen, irre Ärzte. Exploitationfilm-Report, Teil 1. In: *Filmblatt*. Filmblatt 50, Jg. 17 (2012), Nr. 3, S. 90–98. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21326>.

### 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

# Kontrolleure, Gretchen, irre Ärzte Exploitationfilm-Report, Teil I

von Philipp Stiasny

In den 1960er Jahren endet in der Bundesrepublik die Glanzzeit des Kinos. Die Zuschauerzahlen sinken, das Kinosterben beginnt. Endgültig verliert die deutsche Filmindustrie ihre heimische Vormachtstellung an Hollywood. Der schlechte Ruf des westdeutschen Unterhaltungsfilms der 1960er und 1970er Jahre bei der bürgerlichen Kritik stammt ebenfalls aus dieser Zeit. An diesem Ruf hat sich wohl auch deshalb kaum etwas geändert, weil die Forschung, von wenigen verdienstvollen Ausnahmen abgesehen, nichts dagegen unternommen hat und das Feld den Fans und Hobbyforschern überlässt. Während Filmwissenschaftler speziell im englischsprachigen Raum wertneutral von populärem Kino oder Genrefilm sprechen, kursieren in Deutschland vor allem pejorative Bezeichnungen: Kommerzfilm, Industrieware, Produzenten kino oder auch – aus etwas anderem Winkel – Trivialfilm, Kolportage, Kinderkram, Schund.

Eine eigene Sparte bilden jene Filme, die aus inhaltlichen oder ästhetischen Gründen von der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmindustrie (FSK) erst ab 18 Jahren bzw. nicht unter 18 Jahren freigegeben wurden. Die wichtigsten Kriterien waren dabei das Ausmaß und die Darstellung von jugendgefährdendem Sex und Gewalt. Häufiger als die familientauglichen Komödien, Musik- oder Karl-May-Filme bekamen es daher neben Kunstfilmen, die in gesellschaftliche Grenzbereiche vordrangen, vor allem härtere Thriller, Krimis, Abenteuer- und Sexfilme mit den Kontrolleuren zu tun. Da die größeren Firmen in der Regel auch ein Publikum ab 12 oder wenigstens 16 Jahren anpeilten und deshalb eine Jugendfreigabe der FSK benötigten, machten Krimis (wie die Edgar-Wallace-Adaptionen der Rialto-Film) und Abenteuerfilme für diese Altersgruppe Zugeständnisse im Umgang mit Sex und Gewalt. Anders verfuhr eine Gruppe von Produzenten, die mit grell verpackten Geschichten im Segment der Filme ab 18 Jahren eine Nische fanden und ständig an die Grenzen des Erlaubten gingen. Verstöße gegen die gängige Moral sowie Sex und Gewalt gehörten hier gewissermaßen zu einem Geschäftsmodell dazu, das Ähnlichkeiten mit dem der unabhängig und relativ billig hergestellten Exploitationfilme amerikanischer Herkunft aufweist. (Das Wort „exploitation“ bedeutet – wirtschaftliche – „Ausbeutung“ oder „Auswertung“.)

**B-Filme und Bahnhofskinos.** Statt von Exploitationfilmen ließe sich auch – wie in Amerika – von B-Filmen sprechen, ein Begriff, den Tim Bergfelder 2005 in seiner Studie *International Adventures. German Popular Cinema and European*

*Co-Productions in the 1960s* (rezensiert in *Filmblatt* 37, 2008) zur Abgrenzung von A-Filmen größerer deutscher Firmen wie Horst Wendlandts Rialto-Film und Artur Brauners CCC verwendet. Zu beachten ist dabei, dass die deutschen A-Filme im budgetären Vergleich mit Hollywood-Filmen nur als B-Filme durchgegangen wären. Außerdem zerflossen die inhaltlichen, ästhetischen und finanziellen Grenzen zwischen A und B, weil etwa der Constantin-Verleih unterschiedslos Filme beider Kategorien herausbrachte und ein Produzent wie Artur Brauner in den späten 1960er Jahren auch Filme ab 18 Jahren im Programm hatte.

Mit dem Begriff Exploitationfilm verbinden sich noch stärker als mit dem B-Film eigene Produktionsweisen und Vermarktungsformen, eine Art Genre, Vorbehalte (und Ignoranz) der bürgerlichen Kritik und klar konturierte Publikumerwartungen sowie besondere Abspielorte, in Amerika etwa das „Grindhouse“ (und oft das Autokino), in Deutschland vor allem das Bahnhofskino. Generell ist in den 1960er Jahren als Reaktion auf das Kinosterben der Trend erkennbar weg vom Familienkino hin zum spezialisierten Kino, das Kunstfilme oder bestimmte Genres zeigt. Mit dieser Entwicklung einher geht eine Verjüngung des Publikums, weil sich der Zuschauerschwund in der Altersgruppe der 12- bis 29-Jährigen noch am wenigsten bemerkbar macht. Wie sich das auf die Film- und Kinokultur Münchens ausgewirkt hat, lässt sich im vorzüglichen Sammelband *Neue Paradiese für Kinosüchtige. Münchner Kinogeschichte 1945 bis 2007* nachlesen. Die Kapitel von Gabriele Jofer und Doris Kuhn über die Veränderungen in den 1960er und 1970er Jahren vermitteln einen lebhaften Eindruck davon, wie das Kinosterben in den Randbezirken begann und das Kino immer mehr zu einem Innenstadtphänomen machte, wie die Betreiber darauf mit Umbauten, Programmwechseln und Experimenten reagierten und wie unter dem Druck der Spezialisierung zeitweise eine beispiellose Angebotsvielfalt entstand. Eine Folge der Spezialisierung waren Kinos, die ganz auf Sex- oder Gewaltfilme setzten und – wegen des Verdachts der Gewaltverherrlichung – von der Polizei beobachtet wurden. Aufschlussreich ist hier der Aufsatz von Günther Baumann zur Geschichte der zahlreichen Münchner Sex- und Pornokinos, die in den 1970er Jahren öffneten, im Unterschied zu anderen Städten anfangs keineswegs nur in Bahnhofsnähe lagen und vielfach vorher seriöse Häuser waren. Heute kaum vorstellbar ist, dass das Pornokino „Bali“ 1976 einen Saal mit 300 Plätzen bespielte. Die Privatisierung des Konsums nach der Einführung der Videokassette führte besonders in diesem Kinosegment zu einem starken Einbruch.

Als analytische Kategorie taugen die Begriffe Exploitationfilm, B-Film und Bahnhofskino nur bedingt. Dennoch ist auffällig, dass die Bezeichnung Exploitationfilm heute vermehrt auch mit Blick auf die deutschsprachige Filmgeschichte der 1960er und 1970er Jahre auftaucht.

**Keine Jugendfreigabe!** Eine Heranführung an das Thema ermöglicht Jürgen Knieps umfangreiche, klar strukturierte und gut geschriebene Arbeit *„Keine Jugendfreigabe!“ Filmzensur in Westdeutschland 1949–1990*. Gestützt auf Archivquellen bietet Kniep eine chronologische Geschichte der FSK, stellt Konfliktpunkte

und Kontinuitäten heraus. Damit vermittelt er wichtige Informationen zum Diskurs über das Kino und liefert zugleich auch eine kleine Gesellschafts- und Kulturgeschichte der Bundesrepublik und ihrer Leitbilder und Ordnungsvorstellungen.

Auch wenn es im neuen demokratischen Staat von 1949 offiziell keine behördliche Zensur mehr geben und stattdessen eine „freiwillige Selbstkontrolle“ der Filmwirtschaft strittige Fragen klären sollte, waren alle an der FSK beteiligten Gruppen an einer funktionierenden Zensur interessiert: „Politik und Kirchen aus moralischen und volkspädagogischen Gründen, die Filmwirtschaft aus der ökonomischen Überlegung der sicheren Planbarkeit heraus.“ (S. 346) Wie Kniep zeigt, sah sich das Gremium dauernden Kompetenzrangeln und äußerem Druck durch Interessenverbände und die Presse sowie politischen (und speziell landespolitisch motivierten) Versuchen der Inanspruchnahme ausgesetzt. Außerdem entwickelte sich der Zensurdiskurs nicht gradlinig hin zu größerer Liberalität und bürgerlicher Selbstverantwortung. So kann die frühe Nachkriegszeit als liberaler gelten als die späten 1950er Jahre: Die Freigabe ab 18 Jahren wurde z. B. erst 1958 eingeführt, vorher lag die Obergrenze bei 16 Jahren. Und in den 1980er Jahren gab es unter dem Eindruck der Diskussion über Videofilme, die Jugendliche ebenso wie labile Erwachsene gefährden könnten, eine Rückwärtsbewegung in Bezug auf das, was vorher noch als zulässig und mehrheitsfähig angesehen worden war. Indem man der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften die Indizierung von Videofilmen erlaubte, trat der Staat nun wieder selbst als Zensor auf, der insbesondere den Filmkonsum von Erwachsenen kontrollierte. Da diese Maßnahmen ebenso wie die Entscheidungen der FSK als Beitrag zum Jugendschutz ausgegeben wurden, trugen sie zur Legitimität der in früheren Jahren häufiger angegriffenen Institution bei.

Durchgängig beriefen sich die Verfechter einer restriktiven Zensur auf Argumente, die eine tiefe Skepsis gegenüber den Errungenschaften der Moderne, der Massengesellschaft und den Massenmedien ausdrückten und eine grundsätzliche Mündigkeit des Medienkonsumenten anzweifelten. In den 1960er Jahren kam es dennoch zu einer wichtigen Verschiebung, zu einer „Entnormativierung“ der Zensurgrundlagen: Die Zensur von Kunstwerken und politischen Stellungnahmen galt danach als nicht mehr statthaft und vermittelbar; die Vorstellung einer pluralistischen Gesellschaft gewann an Raum. „Prägend für die Filmkontrolle in Westdeutschland waren Zensurmotive, die sich bereits im Kaiserreich herausgebildet hatten: Sexualität, Politik, Gewalt, Kriminalität, Religion und gesellschaftliche Leitbilder; in den 1950er Jahren trat noch die Kategorie des Militarismus hinzu. Diese Bereiche veränderten sich im untersuchten Zeitraum auf je unterschiedliche Weise, doch lassen sich ganz allgemein Konjunkturen bei den Grenzen des Zeigbaren ausmachen: Grosso modo erscheinen die später 1950er Jahre tendenziell als Zeitpunkt der strengsten, die späten 1970er Jahre als Moment der laxesten Grenzbeziehungen. Hierin unterschied sich die Bundesrepublik zwar etwas vom Ausland, doch zeigt gerade der internationale Vergleich, auf welch frappante Weise sich die Filmzensuren der westlichen Länder glichen.“ (S. 345)

Die unterschiedlichen Phasen der Zensurgeschichte beleuchtet Kniep anhand kürzerer Fallstudien. So zeichnet er an BIS FÜNF NACH ZWÖLF (BRD 1953), einer aus Wochenschaumaterial kompilierten Dokumentation über das „Dritte Reich“, nach, wie es zum ersten Verbot eines Films in der Bundesrepublik kam. Das auf Betreiben der Bundesregierung erreichte Verbot des Films, der die Deutschen als Opfer einer verbrecherischen Nazi-Clique hinstellte, wurde allerdings bald wieder aufgehoben, weil der Vorwurf der Propaganda für den Nationalsozialismus nicht trug. Mit BIS FÜNF NACH ZWÖLF begann der Aufstieg des damals neu ins Filmgeschäft drängenden Produzenten Wolf C. Hartwig zur Schlüsselfigur im deutschen Exploitationfilm. Seinen Erstling bewarb er besonders mit dem Hinweis auf sensationelle Privataufnahmen von Eva Braun.

Als in den frühen 1960er Jahren die Unterdrückung politisch abweichender Meinungen nicht mehr opportun erschien, rückten um 1964 mit den Italowestern und ab 1968 mit den Sexfilmen die Zensurgründe Gewalt und Sexualität in den Fokus der FSK. Gemäß dem gelockerten sittlichen Empfinden und dem Trend zu größerer Liberalität unterschied man zwischen toleriertem Sexfilm und nicht-tolerierbarer Pornografie. Der nächste Schritt war eine Strafrechtsreform, welche Pornofilme für Erwachsene in gesonderten Abspielstätten freigab, während die Darstellung sadistischer Sexualpraktiken, die Verherrlichung von Gewalt und die Aufstachelung zum Rassenhass unter Strafe standen. Ausführlich informiert Kniep über die in diesem Zusammenhang geführten Debatten und ihre Akteure sowie über die neu entstandene Juristenkommission der SPIO.

Neben den im historischen Rückblick auch immer etwas hysterisch klingenden Befürchtungen und kulturpessimistischen Untergangsszenarien finden sich in Knieps lesenswertem Buch auch bizarre Passagen: So betätigte sich die FSK um 1969 wortschöpferisch und empfahl Filmfirmen, den vulgären Begriff „ficken“, der wegen seiner „verrohenden“ Wirkung geschnitten werden müsste, durch einen salopperen, weniger anstößigen und damals in der Hochsprache noch nicht sexuell konnotierten Begriff zu ersetzen. Die Empfehlung hieß „bumsen“. Das führte nicht nur zu vielen Filmen mit diesem Wort im Titel, sondern auch zu seiner raschen Übernahme im einschlägigen Sinne in den deutschen Wortschatz – und den Duden. (Ein paar Jahre vorher hatte der Kritiker Uwe Nettelbeck mit „Bumsfilm“ noch Filme gemeint, in denen vor allem die Fäuste flogen.)

**Falk Harnack und der KZ-Arzt im Schloss des Schreckens.** Im englischsprachigen Diskurs über den Exploitationfilm kursieren auch Namen für dessen unterschiedliche Spielarten. Sexploitationfilme sind etwa Exploitationfilme mit explizit sexuellem Inhalt, Blaxploitation bezieht sich auf Actionfilme im afro-amerikanischen Milieu, und bei Nazisploitation handelt es sich um vermehrt in den 1970er Jahren entstandene, besonders gewalttätige, auf Schockwirkung und Tabuverletzung zielende Filme über Konzentrationslager und den Holocaust, die Nazis und deren sexuelle Perversionen; italienische Filme dieser Art werden auch „sadiconazista“ genannt. Vorangegangen waren Filme, die die Kunde von den

wirklichen Menschenexperimenten der KZ-Ärzte mit Versatzstücken des klassischen, von der Frankenstein-Figur inspirierten Horrorgenres auf geschäftstüchtige und abstrus-fantastische Weise verknüpften.

Aus historischen und juristischen Gründen wurden in der Bundesrepublik kaum Filme produziert oder vorgeführt, die als Nazisploitation zu bezeichnen wären. Gleichwohl gab es Filme, in denen Ärzte und Wissenschaftler an Menschen herumexperimentieren und für ihre fixen Ideen über Leichen gehen. Und manchmal stammen diese Ärzte und Wissenschaftler geradewegs aus dem „Dritten Reich“, so in *ARZT OHNE GEWISSEN* (1959). Das Label Pidax-Film, das mit zahlreichen DVD-Veröffentlichungen älterer, lange unzugänglicher deutscher Kino- und Fernsehfilme auf sich aufmerksam macht, hat *ARZT OHNE GEWISSEN* neu herausgebracht und preist ihn ohne weitere Erklärung als *den* Skandalfilm aus den 1950er Jahren an.

Die Regie führte Falk Harnack, der im Widerstand gegen Hitler aktiv gewesen war und die Diktatur nur mit Glück überlebt hatte. Von 1949 bis 1952 arbeitete Harnack bei der DEFA und machte sich danach im westdeutschen Kino mit mutigen Filmen über die jüngste Vergangenheit einen Namen. Einen Regisseur wie Harnack mit Nazisploitation in Verbindung zu bringen, klingt also abwegig. Dem von Ewald Baiser gespielten, international bekannten Arzt, der besessen ist vom Vorhaben einer Herztransplantation und dafür im Keller eines abgelegenen Schlosses ein Labor betreibt, haftet denn auch nichts Dämonisches an. Dieser Mediziner ist ein Idealist, der auf Abwege geraten ist. Ihm zur Seite steht aber ein gesuchter und zum Tode verurteilter ehemaliger KZ-Arzt, der Testpersonen entführen und sterben lässt und dessen Kälte und Brutalität von Wolfgang Kieling kongenial vermittelt werden. Am Ende richtet sich der berühmte Arzt, der wusste, was er tat, selbst. Die ironiefreie Pointe ist, dass er mit allen Ehren beerdigt und über seine mörderischen Experimente der Mantel des Schweigens gebreitet wird.

Jahre nach den Prozessen in Dachau und Nürnberg gegen die KZ-Ärzte und die damit einhergehende Berichterstattung über unmenschliche Mediziner und perverse Experimente, wirft *ARZT OHNE GEWISSEN* erneut die Frage nach dem Wert eines Menschenlebens auf: Ist das Leben einer herzkranken Opernsängerin mehr wert als das einer psychisch Kranken oder eines jungen „Flittchens“? Drehbuchautor Werner P. Zibaso, der danach u. a. für Wolf C. Hartwig arbeitete und schließlich beim Sexfilm landete, entwickelte aus dem Stoff keinen zeitkritischen Film, sondern eine unheimliche, von Harnack stimmungsvoll umgesetzte Gruselgeschichte, die auch in der Edgar-Wallace-Serie hätte laufen können.

Obwohl Harnack auf Schockeffekte verzichtete und seine Inszenierung recht gepflegt ist, wurde der Film erst ab 18 Jahren freigegeben, genauso wie die viel grellere angekündigte und inszenierte Wolf C. Hartwig-Produktion *DIE NACHT UND DER SATAN* (1959; auf DVD erschienen 2009 bei Ostalgica), bei der Victor Trivas Regie führte: Darin kommt es zur Transplantation eines ganzen Kopfes. (Ausführlicher auf Harnacks und Trivas' Film geht Hans Schmid in seinem Aufsatz *Des Führers Arzt trifft des Satans nackte Sklavin. Subversive Arztfilme der 1950er. Teil 2*, Februar 2012, ein. Unter: <http://www.heise.de/tp/artikel/36/36115/1.html>)

Von dort ist der Schritt nicht mehr weit zu Horror- und Science-Fiction-Filmen wie Artur Brauners deutsch-britischer Adaption von Curt Siodmaks Roman *Donovan's Brain* (1942), *EIN TOTES SUCHT SEINEN MÖRDER* (1962; 2012 auf DVD erschienen bei Pidax-Film), und *THE BRAIN THAT WOULDN'T DIE* (USA 1962), die von der Transplantation eines Gehirns und den monströsen Folgen handeln. Vielleicht sollte man sich einmal genauer mit der nicht nur zeitlichen Verwandtschaft solcher Mad-Scientist-Szenarien mit Filmen wie *SHE DEMONS* (USA 1958), *THE FROZEN DEAD* (GB 1967) und *THEY SAVED HITLER'S BRAIN* (USA 1969) beschäftigen, in denen die Experimente ausdrücklich mit den Nazis in Verbindung gebracht werden.

**Nazisploitation und Populärkultur.** Wie sehr heute Themen und Ästhetiken der Nazisploitation eingesickert sind ins Repertoire der populären Kultur, wie sehr sich also die Grenzen zwischen Nischenkultur und Zentrum verschoben haben, führt der Sammelband *Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture* vor Augen. Die 15 Beiträge reichen von Einzelanalysen zu *ILSA, SHE WOLF OF THE SS* (USA 1974) und *SHOCK WAVES* (USA 1977) und zwischen Arthouse und Mainstream changierenden Werken wie *IL PORTIERE DI NOTTE* (Italien 1974) und *SALON KITTY* (Italien 1976) über Untersuchungen zu Machthierarchien und devianter Sexualität, zur Sexualisierung der Täter, zum Fetisch der SS-Uniform und der Aneignung bestimmter Ikonografien und Symbole durch Exploitationfilme bis hin zu klischeehaften Nazi-Figuren in neueren Computerspielen, Comics, Zombie- und Pornofilmen. Angeregt wird diese aktuelle Auseinandersetzung mit der Nazisploitation vor allem durch die immense mediale Wirkung von Quentin Tarantinos filmgeschichtlicher Zitatensammlung *INGLOURIOUS BASTERDS* (USA/D 2009), über die bereits eigene Monografien von Georg Seeßlen (*Quentin Tarantino gegen die Nazis. Alles über INGLOURIOUS BASTERDS*. 2. überarb. Aufl. Berlin: Bertz und Fischer 2010) und Robert von Dassanowsky (*Quentin Tarantino's INGLOURIOUS BASTERDS. A Manipulation of Metacinema*. London: Continuum 2012) vorliegen.

Im Einleitungskapitel geht Mitherausgeber Daniel H. Magilow auch auf die bewegte Biografie des Produzenten und Verleihers David F. Friedman (1923–2011) ein, der nach Ende des Zweiten Weltkriegs als Mitglied des US Army Signal Corps mit der Weiterverarbeitung der Filmaufnahmen zu tun hatte, die bei der Befreiung der KZ entstanden waren und im Rahmen von Propaganda- und Re-Education-Veranstaltungen gezeigt wurden. Teile dieses Materials finden sich später in der Dokumentation *HALFWAY TO HELL* (1954) wieder, einer der frühesten Produktionen nach Friedmans Einstieg im Exploitation-Sektor. Berühmt und berücksichtigt wurde Friedman aber erst durch zwei frühe fiktionale Nazisploitationfilme, die das KZ als Schauplatz sadistischer Sexualpraktiken etablieren, *LOVE CAMP 7* (1968) und *ILSA, SHE WOLF OF THE SS* (1974). Mit der von Dyanne Thorne mit hohen Stiefeln, tief dekolleierter Uniformbluse, Hakenkreuzbinde und Peitsche gespielten blonden, enorm großbusigen Ilsa (deren Name an Ilse Koch erinnert, die Frau des Lagerkommandanten vom KZ Buchenwald) war eine sinnlich-brutale Domina-Figur erfunden, die weltweit für Furore sorgte. Sie diente diversen Nach-

ahmern als Vorbild. Alicia Kozma weist darauf hin, wie Ilsa in Steven Spielbergs Blockbuster *INDIANA JONES AND THE LAST CRUSADE* (1989) zu Dr. Elsa Schneider mutierte, einer Gestalt, die auch dem Multiplex-Publikum zumutbar war.

In der Bundesrepublik lief *ILSA* nicht im Kino, dafür brachte ihn der Produzent und Verleiher Erwin C. Dietrich mit großem Erfolg in der Schweiz heraus. Aufgrund seiner Geschäftsverbindungen bekam Dietrich danach den weiblichen Star für eine eigene, von Brutalität und Sadismus überquellende Frauengefängnis-Geschichte ausgeliehen: In *GRETA – HAUS OHNE MÄNNER* (CH 1976; auf DVD bei VIP), inszeniert von Dietrichs damaligem Hausregisseur Jess Franco, trägt Throne zwar keine Hakenkreuzbinde, doch ansonsten entspricht sie voll und ganz der früheren Figur, wie auch der neue Name „Greta“ deutsch konnotiert war. Durch die Hintertür kam der Nazisploitationfilm so auch in der Bundesrepublik ins Kino.

An heimischen Produktionen folgte später noch *DIE INSEL DER BLUTIGEN PLANTAGE* (BRD/Philippinen 1982; in einer reich ausgestatteten DVD-Ausgabe bei Media with Classics): Das Lager befindet sich nun nicht mehr in Deutschland, sondern auf einer Südseeinsel, wo „die blutige Olga“ und ein Diktator in SA-Uniform die Eingeborenen drangsalierten. An dem erneut von Dietrich co-produzierten und verliehenen Film wirkten gleich vier namhafte Fassbinder-Veteranen mit: Kurt Raab, Peter Kern, Udo Kier und Barbara Valentin. „Ein noch billigerer Abklatsch solcher billiger Ekeleien wie *ILSA* oder *GRETA*, in denen sich die KZ-Mentalität brutaler Sadisten an wehrlosen Menschen austobt“, befand der *Filmbeobachter* im März 1983, und benannte nebenbei einen Wesenszug der Produktion von Exploitationfilmen: das reihenweise Abkupfern oder Plagiierten erprobter Muster.

**Vor Greta kamen die Gretchen.** Der einzige Beitrag im Nazisploitation-Sammelband zu einer deutschsprachigen Produktion stammt von Benedikt Eppenberger, dem Mitautor von *Mädchen, Machos und Moneten* (2006) über die Filme von Erwin C. Dietrich (rezensiert in *Filmblatt* 37, 2008). Eppenbergers Fallstudie befasst sich mit Dietrichs *EINE ARMEE GRETCHEN* (CH 1973; auf DVD bei Ascot Elite), einer speziell auch für den westdeutschen Markt gedrehten, äußerst kruden Mixtur aus Kriegsfilm, Sexfilm und Widerstandsmelodram. Eine Gruppe junger Frauen wird im Zweiten Weltkrieg nach eingehender ärztlicher Begutachtung als Wehrmachtshelferinnen an die Front verlegt. Sie erleben sexuelle Abenteuer, begegnen Partisanen und kriegsmüden Soldaten und geraten schließlich in eine Panzerschlacht. Die *Frankfurter Rundschau* sah darin „politische Pornographie“ und vermutete, der Produzent wolle das Publikum von Militär- und Pornofilmen zusammenziehen. Das polemische Fazit: „Ein Film so recht für den nächsten Kameradschaftsabend der Waffen-SS.“ (25.8.1973)

Zu Recht bezeichnet Eppenberger *EINE ARMEE GRETCHEN* als untypisch für die folgende Welle der Nazisploitation. An ausgezogenen jungen Frauenkörpern ist kein Mangel, doch es fehlen die ausgestellten Brutalitäten und Sadismen. Untypisch und umso interessanter ist auch die Vorgeschichte des Films. Er basiert auf einem Roman von Karl Heinz Helms-Liesenhoff, der 1947 in Basel erschien und sich mit



seiner kruden, anti-militaristisch gemeinten Parallelerzählung vom Verfall von Sitte und Moral im Krieg und den Fronterlebnissen des Autors zum internationalen Bestseller entwickelte; Helms-Liesenhoff war nach eigenen Angaben 1944 deziert. Einerseits setzte er auf Schock und Sensation, andererseits beschrieb er die Wehrmacht als williges und eben nicht „sauber“ gebliebenes Instrument der Nazis. In der westdeutschen Presse brachte ihm das den Vorwurf der Pornografie ein, im *Israelitischen Wochenblatt für die Schweiz* dagegen großes Lob.

Als Dietrich 1972 *EINE ARMEE GRETCHEN* drehte, schwebte ihm ein actionhaltiger Kriegsfilm vor, bei dessen Herstellung er viel größeren Aufwand betrieb als bei seinen so billigen wie profitablen Filmen nach dem Muster der Sex-Reportfilme (und seinen späteren Pornofilmen). Dietrich wollte seinen Film auch in die respektablen Kinos bringen, verzichtete also auf den Plakaten auf nackte Brüste und gab sich seriös. Doch diese Verkaufsstrategie zog nicht; die Katholische Filmkommission sprach von einem „politisch unverantwortlichen und zum Teil abstoßend-widerlichen [...] Pornofilm“ (*Film-Dienst*, 4.9.1973). Wie so oft im Bereich des Exploitationfilms dauerte es nicht lange, bis für *EINE ARMEE GRETCHEN* ein zweites Leben begann: Nicht nur für den Auslandsmarkt entstanden freizügige, mit Hakenkreuzen und nackten Mädchen verzierte Plakate und eine ganze Fülle sensationsheischer Titel. Eppenberger zufolge kursierte der Film im Kino, auf Super-8 und später auf Video unter Namen wie *FRÄULEINS IN UNIFORM*, *GRETCHEN SANS UNIFORME*, *BLITZMÄDCHEN-REPORT*, *EINE ARMEE NACKTER GRETCHEN* und *NACKT AN DIE FRONT*. Am Ende wurde er sogar als *SHE-DEVILS OF THE S.S.* vertrieben, sodass zumindest verbal der Anschluss an die Rhetorik des gängigen Nazisploitationfilms hergestellt war.

Die Verbindung von Nazisploitation und Sexfilm bzw. Pornofilm tritt hier deutlich zutage. Anders als die Nazisploitation, die in der Bundesrepublik quantitativ irrelevant blieb, nahm hierzulande die Produktion von Sexploitation-Filmen seit den späten 1960er Jahren immens zu. Mit diesem Thema wird sich in *Filmblatt* 51 der zweite Teil des Reviews beschäftigen.

■ Jürgen Kniep: **„Keine Jugendfreigabe!“ Filmzensur in Westdeutschland 1949–1990**. Göttingen: Wallstein Verlag 2010, 448 Seiten, Abb. ISBN 978-3-8353-0638-7, € 42,00

■ Monika Lerch-Stumpf (Hg.): **Neue Paradiese für Kinosüchtige. Münchner Kinogeschichte 1945 bis 2007**. München, Hamburg: Dölling und Galitz 2008, 368 Seiten, Abb. ISBN 978-3-937904-75-7, € 29,80

■ Daniel H. Magilow, Elizabeth Bridges, Kristin T. Vander Lugt (Hg.): **Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture**. London: Continuum 2012, 328 Seiten, Abb. ISBN 978-1-4411-1060-2, £ 55,00

■ **ARZT OHNE GEWISSEN – PRIVATKLINIK DR. LUND** (BRD 1959, R: Falk Harnack). DVD, 91 Min., Booklet, Sprache: deutsch, Regionalcode 2, PAL, s/w. Riegelsberg: Pidax Film 2011

■ **DIE NACKTE UND DER SATAN** (BRD 1959, R: Victor Trivas). DVD, 92 Min., Extras, Sprache: deutsch, Regionalcode 2, PAL, s/w. Frechen: Delta Music & Entertainment GmbH & Co / Ostalgica 2009

■ **EIN TOTER SUCHT SEINEN MÖRDER** (BRD / GB 1962, R: Freddie Francis). DVD, 81 Min., Sprache: deutsch, Regionalcode 2, PAL, s/w. Riegelsberg: Pidax Film 2012

