

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 60 (2018)  
**Heft:** 375

**Artikel:** Die reiche Hälfte des Kinos : Liebeserklärung an die B-Movies  
**Autor:** Foerster, Lukas  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-863055>

#### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 02.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Die reichere Hälfte des Kinos

Lukas Foerster

Filmkritiker, Medienwissenschaftler und Kurator. Lebt und arbeitet in Zürich. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten zählen Fernsehtheorie sowie Geschichte und Ästhetik des klassischen Hollywoodkinos.

Liebeserklärung  
an die B-Movies



Raw Deal (1948) Regie: Anthony Mann



Murder by Contract (1958) Regie: Irving Lerner



Murder by Contract (1958) Regie: Irving Lerner



Raw Deal (1948) Regie: Anthony Mann



Murder by Contract (1958) Regie: Irving Lerner

# Ursprünglich hergestellt als billiges Komplementärprogramm zu den aufwendigen Grossproduktionen des klassischen Hollywood gibt es in den B-Movies der Dreissiger- bis Fünfzigerjahre ein Kino zu entdecken, das oft viel radikaler und origineller war, als seine teureren Vorbilder: subversiv experimentell, unbändig berührend, lakonisch knapp und mutig unwahrscheinlich.

Psst! Der Oktopus! Er kann hinter jeder Ecke des baufälligen Leuchtturms lauern, in dem wir uns für fast die gesamte Laufzeit des Films aufzuhalten. Oder vielleicht versteckt er sich gar nicht, sondern befindet sich die ganze Zeit mitten unter uns. Letzteres vermuten zwei Detektive, sie suchen einen Kriminellen, der auf den Namen «Oktopus» hört und möglicherweise mithilfe eines U-Boots die Weltmeere unsicher macht. Dann taucht ein Kapitän auf, möglicherweise wurde sein Schiff Opfer des Oktopus. Einen Leuchtturmwärter gibt es auch, zwei sogar, vielleicht sogar drei. Und eine mysteriöse alte Frau. Und noch ein gutes Dutzend weitere Figuren, die schon nach wenigen Minuten nicht mehr zu wissen scheinen, weshalb sie sich hier aufzuhalten. Genauer gesagt scheinen sie sich alle paar Minuten eine neue Begründung dafür auszudenken, an die sie dann, wiederum nur ein paar Minuten lang, felsenfest glauben. Vielleicht ist eine oder einer von ihnen der Oktopus. Aber möglicherweise ist der Oktopus auch einfach nur ein Oktopus. Jedenfalls schlängeln sich mehrmals im Film ein paar Oktopusfangarme durch eines der Leuchtturmfenster und schnappen sich die eine oder andere Figur. Die dann allerdings stets nur wenige Szenen später wieder auftaucht, zumeist, ohne über die Gründe und Umstände ihrer Abwesenheit allzu genau Auskunft zu geben. Die Fragen «Wer ist der Oktopus?» und «Wo ist der Oktopus?» müssen jedenfalls bald ergänzt werden um «Was ist ein Oktopus? Und wenn ja, wie viele?»

Chiffre Oktopus

Sh! The Octopus von William C. McGann, eine Warner-Bros.-Produktion aus dem Jahr 1937, dauert nur 54 Minuten, enthält aber genug Personal für fünf und Handlungsfäden für mindestens zehn ausgewachsene Spielfilme. Zu einem Erlebnis sondergleichen wird Sh! The Octopus allerdings nicht durch die pure Fülle an disparaten Figuren und Plotelementen, sondern dadurch, dass er sich konsequent weigert, auch nur einen Hauch von Ordnung in dieses Tohuwabohu zu bringen. Wo noch die anarchischsten Screwballkomödien auf die eine oder andere erzählerische Schliessung zulaufen, stapelt Sh! The Octopus bis zur letzten Minute eine Absurdität auf die nächste. Und ist dabei noch nicht einmal allzu lustig. Was keineswegs als Kritik am Film gemeint ist; es ist nur schlichtweg so, dass selbst die «gelungene Pointe» für diesen Film schon zu viel Schliessung, zu viel Festlegung wäre. Hier regiert nicht die geschliffene Mechanik der Qualitätskomödie, sondern die ungerichtete Energie des höheren Blödsinns. Und der Oktopus des Titels? Der ist letzten Endes weder Mensch noch Tier, sondern eher eine Chiffre für die allgemeine Unwahrscheinlichkeitsrelation, die den Film und sein Publikum mit zärtlichem Würgegriff umschliesst.

Sh! The Octopus ist ein Film, der geeignet ist, die eine oder andere vermeintliche Sicherheit der Filmgeschichte über den Haufen zu werfen. Zum Beispiel wird das klassische Hollywoodkino der Dreissiger- bis Fünfzigerjahre oft als ein Erzählkino par excellence beschrieben, als eine filmische Form, die alles der Ökonomie ihrer fein säuberlich ausgestanzten Plots unterordnet. Sh! The Octopus ist mit einer solchen Beschreibung einerseits offensichtlich komplett inkompatibel, andererseits handelt es sich bei McGanns Film auch nicht einfach um Anti-Erzählkino. Erzählt wird jede Menge, nur lässt sich das Erzählte nicht mehr zu einem alle Erzählelemente umgreifenden Sinn addieren. Sh! The Octopus höhlt die Erzählmaschinerie Hollywoods sozusagen von innen her aus. Man kann den Gedanken auch umdrehen: Das klassische Hollywoodkino sieht schlichtweg komplett anders aus, wenn man sich ihm über einen Film wie Sh! The Octopus nähert.

Eine solche Perspektivverschiebung ermöglichte zuletzt die Retrospektive «The B-Film. Hollywoods Low-Budget-Kino 1935–1959», die dieses Jahr als Teil der Viennale im Österreichischen Filmmuseum zu sehen war. Neben dem fröhlich vor sich hin delirierenden Oktopusabenteuer umfasste das Programm gut fünfzig weitere Titel.

Die gefälschte Garbo

Wenn heute von B-Filmen die Rede ist, so bezieht sich das zumeist auf eine bestimmte Ästhetik: B-Movies heißen Filme, die etwas reisserischer, spekulativer, trashiger, exploitativer, insgesamt weniger geschmacksicher, aber dafür unter Umständen unterhaltsamer daherkommen als der «ernsthafte» Rest des Kinos. Die Viennale-Retrospektive plädiert hingegen für einen historisch präziseren Gebrauch des Begriffs: Der

B-Film ist filmgeschichtlich betrachtet keine ästhetische Kategorie, sondern eine produktions- beziehungsweise vor allem distributionstechnische.

Entstanden ist er durch die Konsolidierung der Hollywoodindustrie in der Frühphase des Tonfilms. Das vorher noch fluide Studiosystem verfestigte sich ab Mitte der Dreissigerjahre zu einem De-facto-Oligopol. Alle Bereiche des Filmwesens, von der Produktion bis zur Kinovorführung, wurden von derselben Handvoll Konzerne dominiert. Die grösseren Studios besassen eigene Kinoketten und konnten aufgrund ihrer dominanten Marktstellung auch den übrigen, unabhängigen Lichtspielhäusern ihre Bedingungen und vor allem ihr Programm diktieren. Kernstück der Vorführpraxis war das sogenannte Double Bill beziehungsweise Double Feature: Jede Vorführung bestand aus zwei in der Auswertung oft strikt aneinander gekoppelten Spielfilmen (plus Vorprogramm). Der Begriff «B-Film» ist somit erst einmal einfach nur «the second half of a double bill»: Nachdem zuerst die Hauptattraktion (das A-Movie) präsentiert wurde (meist eine aufwendige, glamouröse Produktion mit grossen, landesweit bekannten Stars in den Hauptrollen), folgte anschliessend ein zweiter Film, bei dem von den Darstellernamen über das Budget bis hin zur Laufzeit alles eine Nummer kleiner war – zumindest auf den ersten Blick.

Denn von heute aus betrachtet stellt eine ganze Reihe dieser historischen B-Filme ihre einstigen grossen Geschwister locker in den Schatten. Die atmosphärischen Horrorfilme des Produzenten Val Lewton wie etwa *The Leopard Man* und *Ghost Ship* oder Edgar G. Ulmers legendärer, albtraumartig zerfaserter Film noir *Detour* etwa sind längst weithin anerkannte Klassiker. Die Viennale-Retrospektive unternahm nun die unbedingt lohnende Aufgabe, ausgehend von solchen Fixpunkten die Welt des niedrig budgetierten Hollywoodkinos der klassischen Ära etwas umfassender zu erschliessen. Dabei wurde sogar die historische Aufführungspraxis – wenn auch interessant abgeändert – übernommen; viele der drei bis vier B-Filme, die man während des Festivals täglich sehen konnte, wurden als klug zusammengesetzte Double Features präsentiert. Man könnte diese Versuchsanordnung also folgendermassen beschreiben: Was wird sichtbar, wenn die prestigeträchtigeren A-Filme wegfallen und dafür das «second half of a double bill» verdoppelt wird?

Zunächst offenbart sich eine bemerkenswerte Vielfalt. Keineswegs – auch hierin zeigt sich, wie stark sich der B-Movie-Begriff im Lauf der Zeit verändert beziehungsweise vor allem verengt hat – geht es nur um einen Haufen spekulativer Grusel- und hanebüchener Science-Fiction-Filme. Insbesondere das klassische Horrorkino ist zwar mit mehreren hochinteressanten Titeln vertreten (mein Highlight in diesem Bereich: John H. Auers *The Crimes of Dr. Crespi* aus dem Jahr 1935, ein minimalistischer Schocker nach Edgar-Allan-Poe-Motiven, entschleunigt und in fast schon abstrakten Dekors inszeniert, mit einem genüsslich jede einzelne seiner ausgesucht grotesken Grossaufnahmen auskostenden Erich von Stroheim in der Hauptrolle), das Wiener Programm umfasst jedoch

auch Krimis, Western, Komödien und Musicals. Also alle zentralen Genres des klassischen Hollywoodkinos. Das B-Kino ist, so gesehen, keine blosse Nische, sondern eher ein massstabverschobenes Spiegelbild des grösseren A-Kinos.

Es gibt sogar B-Filme, die über genau dieses Verhältnis nachdenken. Ein besonders gelungenes Meta-B-Movie ist Harry Lachmans *It Happened in Hollywood* (1937), eine gleichermassen spielerische und sentimentale Komödie um einen abgehälferten B-Westernstar, dessen Karriere nach dem Übergang zum Tonfilm zunächst beendet scheint. Gegen Ende rappelt er sich wieder auf – und schmeisst für einen filmverrückten Waisenjungen eine Hollywoodparty der besonderen Art. Weil er selbst schon längst nicht mehr Teil der ersten Liga ist, kann er keine echten Stars einladen – und engagiert dafür deren Doppelgänger: einen falschen Charlie Chaplin, eine falsche Greta Garbo, einen falschen Cary Grant und so weiter. Das Beste daran: Obwohl alle, zuletzt vermutlich sogar der Waisenjunge, das Spiel durchschauen, geben die Doubles weiter ihr Bestes und schmeissen eine Party, die letzten Endes freudvoller und lebhafter ist, als es ein tatsächliches Schaulaufen der Stars je sein könnte.

*It Happened in Hollywood* gelingt – wiederum in nur einer guten Stunde Laufzeit – Erstaunliches: Was als Dime-Store-Version von *Singin' in the Rain* beginnt, verwandelt sich in eine Reflexion nicht nur der Positionierung des B-Kinos innerhalb der kulturindustriellen Hierarchie, sondern des filmischen Illusionismus schlechthin. Stars sind eben, das erkennt dieser kluge Film, dessen Drehbuch von Sam Fuller stammt, von Anfang an nur Schall und Rauch, das Kino ist immer Make-Belief, dem wir uns, wieder und wieder, aus freien Stücken unterwerfen.

Nicht zuletzt ist *It Happened in Hollywood* ein Beispiel für eine fast schon postmoderne Form von Selbstironie, die, auf ganz andere Art, auch *Sh! The Octopus* prägt. Der klassische B-Film weiss um seine Limitationen und stellt sie spielerisch als solche aus, ob nun in Gestalt von Gummifangarmen oder einer gefälschten Garbo. Trash im engeren Sinne findet sich hingegen kaum in der Wiener Reihe, und wenn, dann nur in einigen Filmen der Fünfzigerjahre, als der klassische B-Film schon gar nicht mehr existierte. (Auch der Niedergang der klassischen B-Movies hat, nebenbei bemerkt, industriehistorische Gründe: Das amerikanische Verfassungsgericht hatte im Jahr 1948 in der sogenannten Paramount Decision weite Teile der Geschäftspraxis Hollywoods für illegal erklärt; den anschliessenden weitreichenden Umwälzung der Industrie fiel unter anderem die Praxis der Double-Bill-Vorführungen zum Opfer). Die Bad-Taste-Exzesse von Ed Woods berüchtigtem Science-Fiction-Horror-Schlock-Epos *Plan 9 from Outer Space* etwa gehören nicht mehr dem klassischen B-Kino an. Vielmehr könnten sie als dessen Nachleben beschrieben werden, als ein entstanzialisiertes, geisterhaftes Echo.



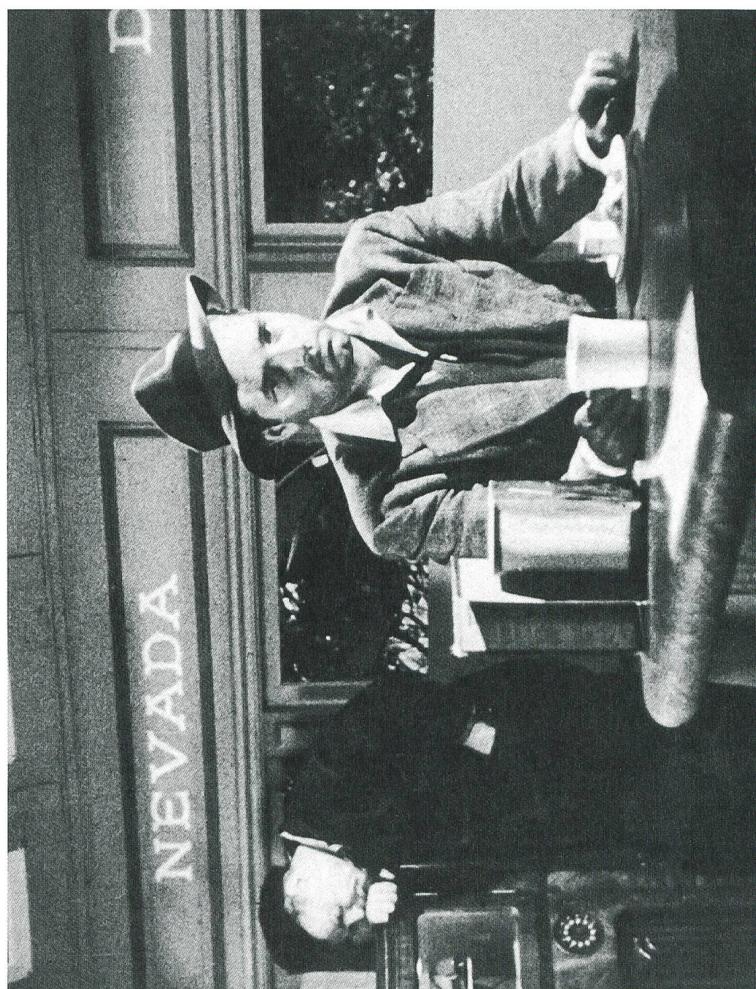
When Strangers Marry (1944) Regie: William Castle



Detour (1945) Regie: Edgar G. Ulmer



It Happened in Hollywood (1937) Regie: Harry Lachman



Detour (1945) Regie: Edgar G. Ulmer



Plan 9 from Outer Space (1959) Regie: Ed Wood

Der Reiz des B-Kinos hat zu tun mit einem Paradox dieser Form, auf das auch der Kurator der Wiener Reihe, *Hayden Guest*, hingewiesen hat: Die B-Filme waren gleichzeitig die standardisiertesten und die originellsten Hollywoodfilme ihrer Zeit. Aus Sicht der Studiobosse stellten sie lediglich Füllmaterial dar, das eine optimale Auslastung der vorhandenen Leinwände garantierte. Ihre Produktion musste deshalb so ökonomisch und formelhaft wie nur irgend möglich organisiert sein. Aber gerade diese vermeintlich maximal entfremdete Form des Filmschaffens stellt eine Chance dar für originelle, pragmatische Filmemacher (und immerhin eine Filmemacherin: Ida Lupino); denn wenn die Bosse eh nur am reibungslosen Funktionieren der Maschinerie interessiert sind und die filmischen Ergebnisse kaum beachten, gibt es plötzlich wieder Raum für Experimente. Und eine Formel produziert ja, mathematisch betrachtet, gerade nicht immer dasselbe, sondern je nach Input komplett unterschiedliche Ergebnisse.

Genau so fühlt sich die Reihe auch an: Oktopusgeblödel in einem Film, anrührendes Metokino im nächsten. Im übernächsten entdeckt man vielleicht eine paranoide Noir-Variation mit am sowjetischen Kino der Dreissiger geschulten Montagesequenzen und Peter Lorre als diabolischem Frauenmörder in *Stranger on the Third Floor* von 1940; oder man landet in Mr. Moto's Last Warning aus demselben Jahr, einer spritzigen Agentenkomödie, in der der diabolische Plan des Bösewichts letztlich weniger am wiederum von Lorre verkörperten Titelhelden scheitert als an der Eifersucht seiner Geliebten auf eine Bauchrednerpuppe (!). Oder, noch besser, man erlebt Joseph H. Lewis' Lovers-on-the-Run-Meisterwerk *Gun Crazy*, ein Film, der Sex und Gewalt so gründlich miteinander kurzschliesst, dass beides für die Hauptfiguren zu einer einzigen, unteilbaren Existenzform amalgamiert («We go together ... I don't know why. Maybe like guns and ammunition go together.»).

Diese selbstverständliche Vielfalt, die auf eine Neugier des Kinos auf die Welt verweist (und umgekehrt auch darauf, dass die Welt der Dreissiger- und Vierzigerjahre ihre eigene Neugier noch im Kino zu befriedigen erhoffte) ist es, vielleicht vor allem anderen, was mich an den B-Movies begeistert. Diese Filme können süchtig machen, zumindest mich. Weil sie die Vitalität des klassischen Kinos sozusagen in Reinform enthalten, ohne die schwerfälligen Relevanzbehauptungen, behäbigen Ornamentalisierungen und manchmal etwas oppressiven Fetischisierungen vieler der grösseren Starvehikel im Zentrum der Industrie. Das aktuelle Kino, das sich während der Viennale in den übrigen Sälen des Festivals entfaltet, schaut im direkten Vergleich erst recht schrecklich alt, routiniert, abgestumpft, auf falsche Art selbstsicher aus.

#### Bilder von Kommunikation

Und da ist noch mehr. Denn neben und zwischen der Vielfalt gibt es Konstanten, die sich durch alle Filme ziehen. Mit dem klassischen Kino sind nicht dessen

Genre- und Starsystem sowie sein spezifischer, quasi-industrieller Produktionsmodus verschwunden, sondern auch eine Reihe von wiederkehrenden Bildern und Bildmotiven, die einst auf den Leinwänden allgemeinwähig waren, gewissermassen das audiovisuelle Skelett einer ganzen Filmkultur bildeten, heute aber höchstens noch als Zitate funktionieren. Gerade auch in den B-Movies tauchen über alle thematischen und generischen Unterschiede hinweg immer wieder dieselben Motive auf. Zwei davon scheinen mir etwas auszusagen über die Funktionsweise des klassischen B-Films.

Zum einen haben die Filme eine Vorliebe für Zeitungen. Insbesondere für Titelseiten, auf denen sich Schlagzeilen finden, die mit der Handlung des Films in Verbindung stehen. Ohne weitere erzählerische Rechtfertigung werden die meist ziemlich voluminösen Druckerzeugnisse ins Bild gesetzt, regelrecht geworfen, oft zwei, drei, vier übereinander. Es geht in diesen Montagesequenzen nicht darum, dass eine einzelne Figur innerhalb des Films Zeitung liest; der Film gibt nicht seinem Personal, sondern uns, dem Publikum im Kinosaal, etwas zu lesen. Und in einem gewissen Sinne liest auch der Film selbst: Die Informationen, die die Schlagzeilen transportieren, dringen in die Erzählwelt ein und stellen ab sofort geteilte Voraussetzungen dar, auf die sich alle Akteure berufen können. Die Zeitung produziert Wirklichkeit – das funktioniert selbst in Filmen mit den aberwitzigsten Plots wie etwa in Robert Floreys *The Face Behind the Mask* (1941) oder dem bizarren Bela-Lugosi-Vehikel *The Devil Bat* (1940).

Noch öfter im Bild: telefonierende Menschen. Insbesondere Kriminalfilme wie *Persons in Hiding* (1938) oder *Kid Glove Killer* (1942), aber selbst noch ein barocker Horrorfilm wie *The Man They Couldn't Hang* verwandeln sich streckenweise fast schon in Telefonkonferenzen. Besonders ins Herz geschlossen habe ich die Switchboard-Operators beziehungsweise Telefonistinnen. Denn es sind in alten Filmen vor allem junge Frauen, die in Telefonzentralen Anrufe entgegennehmen und an die korrekten Adressaten weiterleiten, indem sie ein Kabel in die korrekte Buchse stöpseln. Die Switchboard-Operators tauchen fast immer nur kurz auf, genau eine Einstellung lang, etwa in *Phantom of Chinatown* (1940) oder, besonders schön, im erwähnten *The Crimes of Dr. Crespi*. Dabei bleibt selbst die Bildgestaltung über die Filme hinweg weitgehend stabil: Wir sehen eine junge Frau im Profil, mit einem Mikrofon um den Kopf geschnallt, vor ihr eine gewaltige Kabelwand mit zahllosen Ein- und Ausgängen, im Hintergrund sind gestaffelt ihre Kolleginnen erkennbar, allesamt agitiert in die Mikrofone sprechend und gern mit mehreren Kabeln gleichzeitig hantierend.

Dass diese beiden Motivkomplexe im Kino der Gegenwart kaum noch auftauchen, ist erst einmal kein Wunder, sondern nur ein Zeichen dafür, dass sich Filme ihrer jeweiligen Gegenwart anpassen. Switchboard-Operators gibt es seit den Sechzigern schlichtweg nicht mehr, und sowohl (Festnetz-)Telefone als auch gedruckte Zeitungen haben gesamtgesellschaftlich in den letzten Jahrzehnten an Einfluss und Sichtbarkeit verloren. Dennoch kann man sich die Frage stellen: Was genau ist dem Kino mit diesen (und

ähnlichen) Bildern abhandengekommen? Und warum fallen zumindest mir keine Bildtypen ein, die im aktuellen Kino eine vergleichbare Funktion übernehmen?

Die B-Movies der Wiener Retrospektive legen mir eine Antwort auf diese Fragen nahe: Dem Kino ist seit den Fünfzigerjahren, scheint mir, jene routinierte Selbstverständlichkeit des Erzählens abhandengekommen, die gerade das klassische B-Kino mustergültig zelebrierte; und das artikuliert sich unter anderem im Verschwinden von Bildern und Bildtypen, in denen die Erzählung sich selbst figuriert. Denn genau das ist das Besondere an den erwähnten Motiven. Insbesondere die Zeitungsmeldungen, die in Form kurzer Montagesequenzen in den Bilderfluss integriert werden, können fast schon als direktes, schriftbildliches Korrelat des ansonsten unsichtbaren Drehbuchs verstanden werden. Konkret werden sie vor allem dann eingesetzt, wenn es darum geht, von einem Kapitel zum nächsten zu gelangen und ausserdem einige Wochen, Monate oder gar Jahre Erzählzeit zu überspringen. Die Zeitung macht gleichzeitig die Welt erzählbar und die Erzählung geschmeidig.

Was die Zeitung für die Makrostruktur der B-Filme leistet, leistet das Telefon für die Mikrostruktur. Im Grunde ist das Telefon ein Agent der filmischen Choreografie: Es reguliert, welche Filmelemente wann, wo, wie miteinander verschaltet werden. Die Switchboard-Operators selbst sind noch einmal ein eigener, faszinierender Fall. Schliesslich vermitteln die Bilder der Telefonistinnen, anders als die Zeitungsschlagzeilen, für sich selbst keine neue Information, überhaupt besitzen sie keine erzählerische Funktion im engeren Sinne. Sie schieben sich zwischen zwei Kommunizierende – und betonen dadurch den Akt des Kommunizierens selbst. Die Telefonzentralen des klassischen Kinos sind keine physischen, begrenzten Räume, an denen Angestellte ihrer vertraglich geregelten Arbeit nachgehen und Abends wieder heimkehren; sondern zeit- und ortlose Mensch-Maschine-Verschaltungen, die das korrekte Funktionieren nicht nur von Telefongesprächen, sondern auch der massenkommunikativ organisierten Gesellschaft schlechthin garantieren. Und entsprechend auch das Funktionieren der Erzählmaschinerie des B-Kinos.

#### Ans Unwahrscheinliche glauben

Wobei: Garantieren die Telefonistinnen wirklich das korrekte Funktionieren? Erst einmal stellen sie nur eine Verbindung her. Was die miteinander Verbundenen daraus machen, steht auf einem anderen Blatt. Das Telefon ist im B-Film mindestens so oft ein Agent der Ver- wie einer der Entwirrung. Und auch Zeitungen drucken regelmässig Falschmeldungen. In William Castels *When Strangers Marry* (1944), einem der allerschönsten Filme der Wiener Reihe, blasen sie zum Beispiel zur Jagd auf einen Unschuldigen.

Millie ist, wenn der Film beginnt, auf dem Weg zu Paul, ihrem Mann, der für sie gleichwohl ein Fremder ist. Geheiratet hatte sie in nach wenigen Wochen Bekanntschaft, und seit der Hochzeit (oder der Hochzeitsnacht?) hat sie ihn nicht mehr gesehen. Nicht

einmal über seinen Beruf weiss sie Auskunft zu geben. Ihre Unsicherheit, die natürlich auch etwas erzählt über die gesamtgesellschaftlichen Unsicherheiten im Produktionsjahr des Films, steigert sich ins Unermessliche, als ihr Mann, kaum dass sie ihn aufgespürt hat, gleich wieder verschwindet.

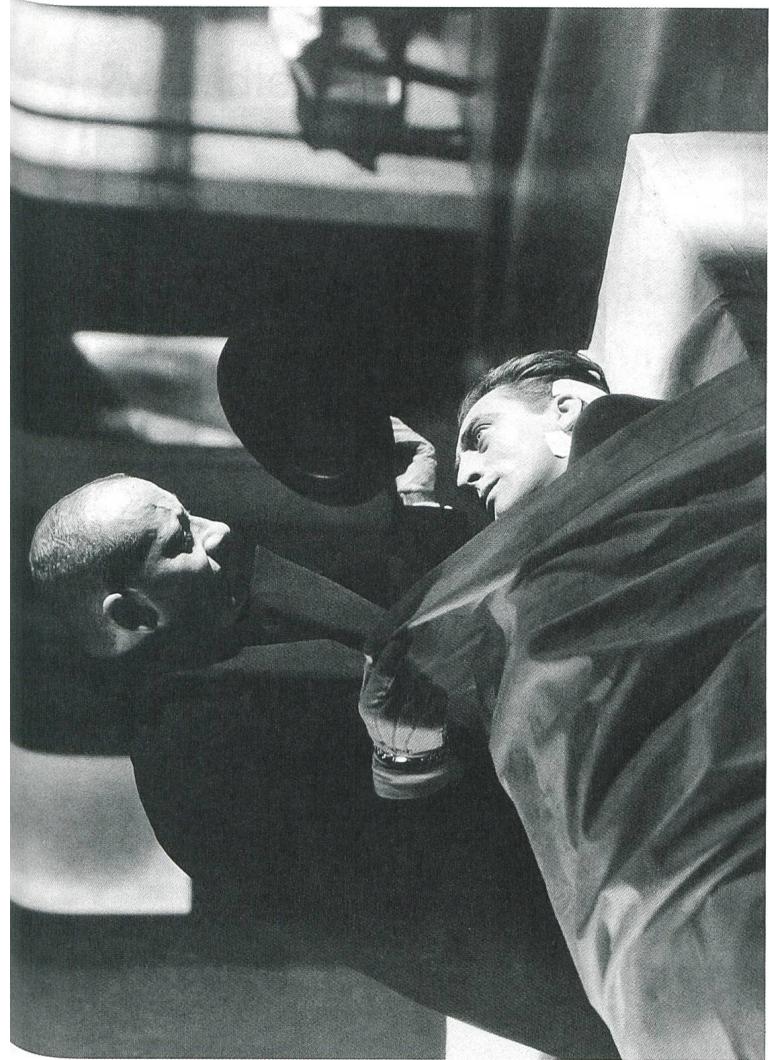
Kurz und gut: Millie hat wirklich nicht den geringsten Grund, zu Paul zu halten. In einer Schlüsselszene kauft sie die erwähnte Zeitung, die Pauls Schuld endgültig zu belegen scheint, anschliessend irrt sie durch dunkle Gassen, verfolgt von dämonisch verzerrten Fratzen und heulenden Erinnerungsstimmen – nicht nur die Plotmechanik, sondern der gesamte audiovisuelle Apparat der Kinematografie scheint sie von Paul fernhalten zu wollen. Und doch kehrt sie gleich darauf und dann endgültig wieder zu ihrem Mann zurück. Ohne jede Begründung. Zu einem Film über die irrationale Macht der Liebe wird *When Strangers Marry* dadurch keineswegs – die wenigen gemeinsamen Szenen der beiden Eheleute verraten kaum Intimität. Paul ist, das kommt hinzu, noch nicht einmal sonderlich charismatisch. Es ist sogar von Anfang an ein in jeder Hinsicht deutlich attraktiverer, vom jungen Robert Mitchum gespielter Nebenbuhler verfügbar. Millies Umkehr ist keineswegs ein Triumph des Gefühls. Sie hat einfach nur erkannt, dass eine Ehe dasselbe ist wie ein guter B-Film: Beide funktionieren nur, wenn man die bewusste Entscheidung fällt, an das Unwahrscheinliche zu glauben. ×



Gun Crazy (1950) Regie: Joseph H. Lewis (Sammlung Österreichisches Filmmuseum)



Detour (1945) Regie: Edgar G. Ulmer



The Crime of Dr. Crespi (1935) Regie: John H. Auer



Face Behind the Mask (1941) Regie: Robert Florey