

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 47 (2005)

Heft: 264

Artikel: Lindberghs Geist : das filmische Werk eines Einzelgängers : was ist so aktuell an Orson Welles?

Autor: Kothenschulte, Daniel

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-865128>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

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



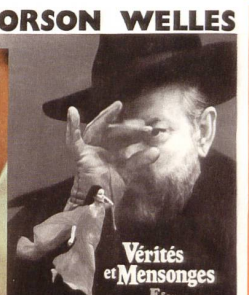
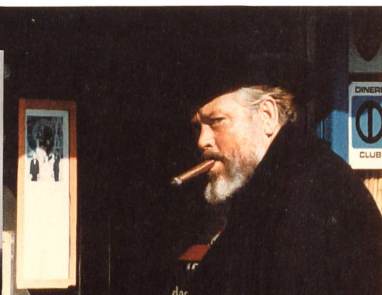
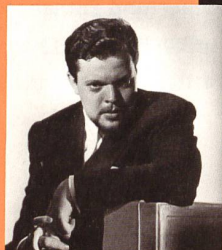
JENE AURA DES MYSTERIÖSEN, DIE ORSON WELLES SEINEN FIGUREN SO OFT VERLIEHEN HAT

1

LINDBERGH'S GEIST

Das filmische Werk eines Einzelgängers –
Was ist so aktuell an Orson Welles?

«Ich sollte etwas über Orson erklären. Er ist der Mephistopheles zu seinem eigenen Faust.» So beginnt Welles' Mitstreiter *John Houseman* die Vorstellung des Genies an seiner Seite. Die Worte hat ihm Welles selbst in den Mund gelegt. Wir befinden uns in einer Szene seines späten Drehbuchs «*The Cradle Will Rock*», einem autobiographischen Rückblick auf seine frühe Theaterarbeit. «In Dublin, als er im Theater anfing, war er gerade 16 und behauptete 22 zu sein. Das allerdings war ein Pakt mit der Hölle. Er verkaufte seine Jugend für den Ruhm eines Erwachsenen.» Orson Welles als Orson-Welles-Figur: Als der Filmmacher am Ende seines Lebens ein «Porträt des Künstlers als junger Mann» plante – mithin eines seiner erfolgsversprechendsten Projekte, war seine Medienpersona untrennbar mit seinem Werk verschmolzen. Auch das war ein Lebenswerk des Orson Welles: «Ich möchte nicht, dass irgendeine Beschreibung meines Lebens akkurat ist», hatte er einmal



ORSON WELLES



2

1 Orson Welles
in F FOR FAKE

2 Orson Welles
und Rita
Hayworth
in THE LADY
FROM
SHANGHAI

3 F FOR FAKE

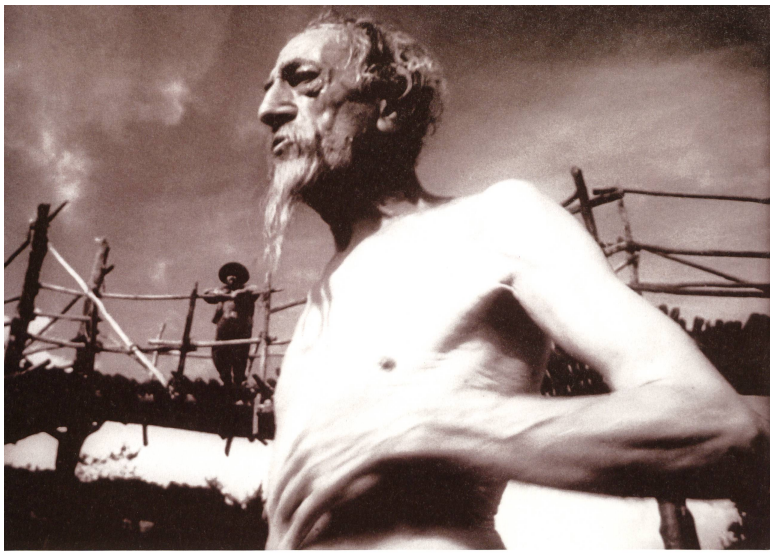
dem Journalisten Kenneth Tynan erklärt, «ich möchte, dass sie schmeichelhaft ist. Ich glaube nicht, dass irgendjemand, der für sein Abendessen singen muss, wahrheitsgemäss beschrieben sein möchte, und erst recht nicht im Druck.»

Die ungelösten Rätsel beider Ebenen, des Lebens wie des Werks, ergänzen sich in dieser Inszenierung komplementär. Und wenn sich auch in «The Cradle Will Rock» die Hauptfigur nur allmählich aus einem Mosaik verschiedener Perspektiven zusammensetzt, so entspricht dies jener Aura des Mysteriösen, die Orson Welles seinen Figuren so oft verliehen hatte. Diese Figuren, sie waren zwanghaft Deplatzierte: der Medienzar «Kane», der glücklose Romantiker Eugene in THE MAGNIFICENT AMBERSONS, Michael O'Hara, der «Fliegende Holländer» von THE LADY FROM SHANGHAI, der unfreiwillige Herrscher «Macbeth», der um sein geliehenes Glück betrogene «Othello», der janusköpfige Geschäftsmann «Mr. Arkadin»,

der ruhelose Ritter «Don Quixote», der weise Narr «Falstaff»: Welles interessierte sich für Charaktere, denen das Glück versagt blieb, mit ihrer Welt zu verschmelzen. Das Fragmentarische der Form entsprach einer notorischen Unvollendetheit der Charaktere. Und das Unvollendete seines eigenen Werks entspricht der unter keinen seiner geliebten Hüte zu bringenden Komplexität seiner selbst. So wie diese Filmfiguren oft am Übermass ihrer Möglichkeiten zerbrachen, schien auch Welles dazu verurteilt, ein ruheloses Leben zu führen und ein Werk in Fragmenten zu hinterlassen. Liest man über Orson Welles, so ist man überrascht, wie wenig Vollkommenheit selbst seine Bewunderer in seinen Filmen ausmachen. Als Meisterwerke lassen sie meist nur wenige Filme durchgehen; selbstredend CITIZEN KANE; vielleicht OTHELLO, TOUCH OF EVIL (wobei ein unproduktiver Streit über die Gültigkeit der verschiedenen Fassungen und Rekonstruktionen besteht), schliesslich FAL-

3





1

FLUCHTPUNKTE DIESER SO OFT AUS MEHREREN BILDZENTREN KOMPONIERTEN EINZELBILDER SCHEINEN AUSSERHALB DER BILDFLÄCHE ZU LIEGEN

- 1 Francisco Reguera in DON QUIXOTE
- 2 Orson Welles in TOUCH OF EVIL
- 3 OTHELLO
- 4 F FOR FAKE
- 5 mit Jeanne Moreau in CHIMES AT MIDNIGHT / FALSTAFF

STAFF, die freieste und poesievollste seiner drei Shakespeare-Adaptionen. Alle übrigen Filme finden sich in einer seltsamen Opferrolle, sind Objekte emphatischer Verteidigungsreden, die sie vor den widrigen Umständen ihrer Herstellung schützen wollen. *THE MAGNIFICENT AMBERSONS* teilt sich dabei mit Stroheims Klassiker *GREED* den Status des von seinen Produzenten am schlimmsten massakrierten Meisterwerks der Filmgeschichte.

Nichts ist suggestiver als das Ruinöse. Über die Leerstellen im Werk von Orson Welles ist leicht zu übersehen, was eigentlich vorhanden ist. Von den ursprünglich 135 Minuten von *THE MAGNIFICENT AMBERSONS* sind 88 erhalten, von denen wiederum etwa ein Drittel von fremder Hand nachgedreht worden sein soll. So blickt man in diesem faszinierenden Film eher auf das Fehlende als auf das Vorhandene, das lediglich die Blickrichtung vorgibt. Die Fluchtpunkte dieser so oft aus meh-

rerer Bildzentren komponierten Einzelbilder scheinen ausserhalb der Bildfläche zu liegen. Derartige imaginative Freiräume kennt man eher aus der Literatur oder der Musik. Orson Welles, der vom Hörspiel zum Film kam, hatte ein unendliches Vertrauen in die Macht seiner Erzählstimme. So exponiert die visuelle Gestaltung seiner Filme ist, so viel hängt auch vom in seiner Natur unfilmischen Mittel der verbalen Narration ab. So wie Orson Welles, der Erzähler aus dem Off, seine Zuschauer dazu bringt, Dinge zu sehen, die gar nicht im Bild existieren, bringt Orson Welles, der Filmemacher, seine Exegeten immer wieder dazu, sein verlorenes Werk über das vorhandene zu stellen.

Wenn das Festival von Locarno in diesem Jahr die umfassendste Retrospektive seines Werkes präsentiert, die es je gegeben hat, dann ist die Jagd nach dem unbekanntem Meisterwerk wieder eröffnet. Es werden alle Spuren angelegt: Neben



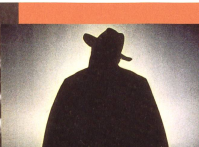
2

FILMBULLETIN 5.05 KIND MAGIE 23

- 6 DAVID E. GOLIA Regie: Richard Potter, Fernando Baldi
- 7 mit Marlene Dietrich in TOUCH OF EVIL
- 8 CHIMES AT MIDNIGHT / FALSTAFF

den bekannten Regiearbeiten, von denen das letzte Meisterwerk, *FALSTAFF*, möglicherweise wegen Rechtsstreitigkeiten im Verborgenen bleibt, werden das auch zahllose Darsteller-auftritte sein, die, beginnend mit Stevensons *JANE EYRE*, Fosters *JOURNEY INTO FEAR* und Reeds *THE THIRD MAN* über zahllose Unterhaltungsfilm der Nachkriegszeit vielfach gar nicht so beliebig gewählt waren, wie er es gern darstellte. Gerade in seinen späten Jahren war Welles bestrebt, in seinen zahlreichen unrealisierten Projekten nahezu alle populären Genres auszufüllen. Unter den in seinem Nachlass befindlichen Drehbüchern sind Komödien und Actionfilme, Thriller, Abenteuer- und Fantasystoffe. Daneben werden die zahlreichen Essays-, Dokumentarfilme und narrativen Skizzen aus dem Nachlass im Münchner Filmmuseum auch in Locarno wie in früheren Stationen die permanente Selbstreflexion des Künstlers dokumentieren. Und dann sind da noch die ewigen,

abendfüllenden Fragmente, die vielleicht nie in befriedigenden Versionen vorliegen werden: *IT'S ALL TRUE*, *DON QUIXOTE*, *THE MERCHANT OF VENICE*, *THE DEEP*, *THE OTHER SIDE OF THE WIND*. Für alle gilt, dass sie in Ausschnitten derart starke Wirkung entfachen, dass man sich fragen muss, ob die Gesamtfilm ihr standhalten (was man bei der vollständigen Münchner Arbeitskopie des maritimen Thrillers *THE DEEP* über einen Eindringling auf einer kleinen Yacht getrost verneinen kann). Wäre *IT'S ALL TRUE*, die meisterhaft fotografierte semidokumentarische Adaption südamerikanischer Folklore, kein Film, sondern ein Fotobuch, sie stünde längst als Klassiker neben den grossen Fotoprojekten der New-Deal-Ara zwischen Walker Evans und Anton Bruehl. Aus dem hochgradig organisierten Studiozooberer von *CITIZEN KANE* wurde ein Meister der Improvisation. Wie Welles in *OTHELLO* oder *THE TRIAL* mit gefundenen Sets operiert, einem Badehaus oder



3

4

5

6

7

8



1

STILISTISCH DEMONSTRIERTE WELLES SEINE VERBUNDENHEIT MIT DEM EUROPÄISCHEN KINO DURCH EXPRESSIONISTISCHE LICHTSETZUNG UND SURREALE BILDFLUCHTEN

1 Tim Holt in THE MAGNIFICENT AMBERSONS

2 Anthony Perkins in THE TRIAL

3 THE THIRD MAN Regie: Carol Reed

4 mit Joseph Cotton in THE THIRD MAN

5 Romy Schneider in THE TRIAL

dem verlassenen Pariser «Gare d'Orsay», das zeigt einen untrüglichen Sinn für das Cinematisc – für das der filmischen Umsetzung in idealer Weise Zugutetane.

Am Ende werden wir wieder ein bisschen mehr wissen und dennoch an der Unvollständigkeit des Citizen Welles zweifeln. Der Mephisto im eigenen Faust: Chance und Scheitern geben sich die Hand in diesem Bild, aber auf welchem Niveau. Kein anderer Filmemacher seiner Zeit fesselt heute noch Biographen und Cinephile in ähnlicher Weise. Wie kann es sein, dass Regisseure, die sehr viel mehr vollendete Meisterwerke hinterlassen haben, Griffith oder Ford, über keine annähernd vergleichbare posthume Anhängerschaft verfügen? Was also ist so zeitlos an Orson Welles?

Filmtheorien sind gekommen und gegangen seit CITIZEN KANE. Für die Autorentheorie war die französische Premiere des Films im Jahre 1941 eine Initialzündung. Welles war

der ideale *auteur*, der künstlerisch autonom handelnde Film-erzähler, wenn es nur je einen gegeben hat. Diese Rolle fasziniert bis heute. Wer im klassischen Hollywoodkino nach der Autorenschaft des Regisseurs sucht, der kennt die Regeln des Versteckspiels. Martin Scorsese hat in seinem Dokumentarfilm A PERSONAL JOURNEY THROUGH AMERICAN MOVIES ein ganzes Kapitel dem «Regisseur als Schmuggler» gewidmet. Gegen dieses Konzept des scheinbaren Arrangements mit dem System unter Ausnutzung seiner heimlichen Schlupflöcher steht das Konzept des europäischen Autorenfilms, das die ganze Produktion der künstlerischen Arbeit des Regisseurs unterordnet. Orson Welles verkörpert beide Prinzipien in einer Person. Sein in völliger Freiheit innerhalb des RKO-Studios entstandener Film CITIZEN KANE ist für das amerikanische Kino der ultimative Konjunktiv: Zu welcher Größe könnte dieser immense technische Apparat in den Händen



2

6 Edward G. Robinson in THE STRANGER

7 TOUCH OF EVIL

8 THE TRIAL mit Alex Stiller

9 MR. ARKADIN

10 Oja Kodar in F FOR FAKE

eines freien Künstlers nur auflaufen? Welches Kunstpotential lag ungenutzt, wurde vergeudet oder verstellt, weil es die kommerziellen Interessen des Studios nicht anders wollten? Natürlich steckt darin ein unauf löslicher Widerspruch, denn diesen Apparat gibt es ja nur, weil ihn kommerzielle Strukturen hervorgebracht haben. Dennoch faszinieren solche Augenblicke der Vereinigung von Hollywood mit dem Kunstkino natürlich in besonderem Masse. Auch stilistisch demonstrierte Welles seine Verbundenheit mit dem europäischen Kino in seinem Stil, durch seine Liebe zu expressionistischer Lichtsetzung und surrealen Bildfluchten.

Neben diesem Bekenntnis zur Kunst steht aber auch die Tragik eines lebenslangen Buhlens um professionelle Anerkennung. Noch im hohen Alter war Welles bemüht zu beweisen, dass er ohne Budgetüberschreitung kommerziell erfolgreiche Filme drehen könne. Liest man seine späten Drehbücher,

so finden sich nur in Ausnahmefällen reine Kunstprodukte wie die Projekte «Mercedes» oder die meisterhaft-verwobene Isak-Dinesen-Adaption «The Dreamers». Das Gros sind überaus funktionale Genrestoffe bis hin zur burlesken Piratengeschichte «Santo Spirito».

Tatsächlich würden etliche der nachgelassenen Bücher noch immer gute Filmstoffe abgeben. Doch es wäre zu kurz gegriffen, sie auf dieses Potential zu reduzieren, denn geschrieben wurden sie eben nicht für irgendwen, sondern für einen einzigen Regisseur, der heute nicht mehr zur Verfügung steht. Auch sind sie meist nicht von ihrer Entstehungszeit zu trennen. Sie zeigen Welles meist weniger als den monomani schen Autorenfilmer, den man oft in ihm sah, sondern als aufmerksamen Beobachter von Trends im Publikumsfilm und wachen Zeitgenossen einer sich wandelnden Jugendkultur. So ist ihre heutige Lektüre nur im historischen Kontext sinnvoll.



3



4



7



9



10



1

WIE WELLES MIT GEFUNDENEN SETS OPERIERT, EINEM BADEHAUS ODER DEM VERLASSENEN PARISER «GARE D'ORSAY», DAS ZEIGT EINEN UNTRÜGLICHEN SINN FÜR DAS CINEMATISCHE

1 Anne Baxter, Ray Collins, Agnes Moorehead und Joseph Cotton in *THE MAGNIFICENT AMBERSONS*

2 Anthony Perkins in *THE TRIAL*

3 *THREE CASES OF MURDER* Regie: George More O'Farrell

4 *CRACK IN THE MIRROR* Regie: Richard Fleischer

Was sie aber definitiv nicht sind: Dokumente jener oft erzählten Geschichte des kontinuierlichen Scheiterns. Mehr als alles andere dokumentieren sie das genaue Gegenteil: ein erfülltes Arbeits- und nicht zu vergessen Liebesleben – denn das Spätwerk von Orson Welles wäre undenkbar ohne die Mitwirkung Oja Kodars, die dem Leser auch in vielen Figuren wiederbegegnet.

Der Impuls, sich als marktgängigen Studioregisseur zu empfehlen, wurde früh in seiner Karriere einfach und entsprang dem Scheitern seines Südamerika-Projektes *IT'S ALL TRUE*. Orson Welles und die RKO waren der Einladung Roosevelts gefolgt, eine filmische Annäherung an Lateinamerika zu realisieren, dessen Solidarität man für den Kriegsfall wünschte. Entsprechend grosse Erwartungen lagen auf seinem im Stil Robert Flahertys begonnenen Episodenfilm, und die Enttäuschung sass tief. Das Ergebnis des nachfolgenden Rehabi-

litierungsversuchs als professioneller Regisseur ist sein wohl schwächster Film, der Anti-Nazi-Film *THE STRANGER*. Welles war dennoch weiterhin bemüht, in dieser Industrie zu arbeiten. Aber kann jemand, der *CITIZEN KANE* geschaffen hat, überhaupt etwas anderes tun, als im Vergleich enttäuschen?

«Was schon in *CITIZEN KANE* steckt, was man aber besser noch im übrigen Gesamtwerk von Orson Welles ausgedrückt findet», schrieb François Truffaut rückblickend, «ist eine zugleich persönliche, grosszügige und vornehme Philosophie der Welt. Nicht die geringste Vulgarität, nicht die geringste Kleinlichkeit in diesem immerhin satirischen Film, der von einer erfundenen und erfindungsreichen, antibürgerlichen Moral durchdrungen ist, einer Moral des Verhaltens, der Dinge, die man vergessen muss.»



2

5 mit Edward G. Robinson und Lorena Young in *THE STRANGER*

6 *THE MAGNIFICENT AMBERSONS*

7 Jeanne Moreau in *THE IMMORTAL STORY*

8 mit Lorena Young in *THE STRANGER*

Niemandem – abgesehen von Murnau bei *SUNRISE* – war es gelungen, sich ein Filmstudio derart unterzuordnen als – wie es Welles später ausdrückte – «grösste Modelleisenbahn der Welt». Kritiker, die wie Truffaut damit beschäftigt waren, den Kunstwert dieser Industrieprodukte gegenüber dem Gewalt-Künstlerischen des französischen Kunstkinos herauszustellen, mussten Welles geradezu idolisieren, und sein nur in ruinöser Form überlieferter Folgefilm, *THE MAGNIFICENT AMBERSONS*, bestätigte sie nur noch in dieser Emphase. Wie eine andere Welles'sche Filmfigur, der individualistische Krieger Don Quixote, hatte sich dieser heroisch geschlagen gegen die übermächtigen Windmühlen des Apparats. Welles' ausserfilmische Aktivität, sein Auftreten als liberaler Leitartikler und weltgewandter Kosmopolit entsprach dieser unkorrupterbareren künstlerischen Ethik. Heute würde man Welles

– mithin ein weiterer Beleg für seine ungebrochene Popularität – einen Amerikakritiker nennen.

Inzwischen ist die Autoretheorie im akademischen Diskurs entmachtet und wieder zurück in die alltägliche Filmkritik gewandert, wo sie noch immer gute Dienste tut, ein wenig Systematik in die überbordende industrielle Filmproduktion zu bringen – wenn auch um den Preis einer gewissen Ungerechtigkeit gegenüber allen Filmschaffenden, die nicht auf dem Regiestuhl sitzen. Doch auch in der Phase der ersten Selbstkritik der Autoretheorie Anfang der Siebziger spielte *CITIZEN KANE* eine wichtige Rolle: Pauline Kaels Kritik an Welles' künstlerischer Leistung an diesem Film, vorgetragen in ihrem berühmten Text «Raising Kane» im Sinne einer Aufwertung der Arbeit des Drehbuchautors Herman J. Mankiewicz, bestätigte nur den Wunsch nach individueller Autorenschaft innerhalb des kollektivisch geschaffenen Kunstprodukts Film.





1 ES IST DIE VORLIEBE FÜR DAS SCHATTENHAFTHE, DAS CALIGARESKE, DIE SO SEHR ZUM ROLLENBILD PASSTE, DAS ER FÜR SICH GEWÄHLT HATTE

- 1 MACBETH
- 2 CASINO ROYALE Regie: John Dahl
- 3 CHIMES AT MIDNIGHT
- 4 mit Jeanne Moreau in CHIMES AT MIDNIGHT
- 5 mit Joan Fontaine in JANE EYRE Regie: Robert Stevenson

Letztlich arbeitete dieser Text sogar Welles' Ruhm zu – wurde doch von den Cinephilen der wahre Autorenstil eben nicht in der literarischen Anlage, sondern in der visuellen Umsetzung gesehen, insbesondere der Montage.

Und als schliesslich einer späteren, postmodernen Filmwissenschaft der Tod jedweder Autorenschaft gekommen schien, da blieb *CITIZEN KANE* noch immer gültig als jener Film, der die Funktionsweisen der medialen Informationsvermittlung dekonstruierte und in eine höchst irritierende politische Erzählung verwandelte. Wenn die Medien eine Täuschungsindustrie waren, so spielte Welles nichts lieber als die Rolle dieses Täuschers. Sein Film *F FOR FAKE* ist das bedeutendste Dokument seiner Auftritte als Zeremonienmeister und Entzauberer zugleich. Wenn Lars von Trier heute in Filmen wie *DANCER IN THE DARK* oder *DOGVILLE* die Brechtsche Frage nach der Verführbarkeit des Publikums für einen

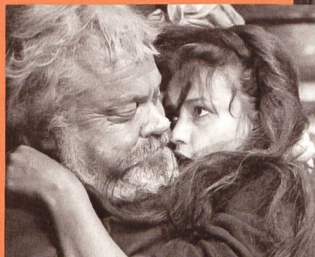
Illusionismus innerhalb eines deutlich abgesteckten Rahmens der distanzierenden Verfremdung aufwirft, so variiert er damit nur die Welles'sche Versuchsanordnung. Wie oft kann ein Künstler sein Publikum wie ein Hypnotiseur aus dem Traum reissen, ohne es nachhaltig aufzuwecken?

Brecht selbst übrigens zeigte sich von *CITIZEN KANE* durchaus angetan – und verteidigte ihn in einer vorausschauenden Bemerkung gegenüber seinen Freunden gegen den Vorwurf des Eklektizismus: «Ich finde den Begriff eklektisch auf Techniken angewendet unfair, und eine Vielfalt von Stilen für eine Vielfalt von Funktionen modern.» Es ist ein beziehungsreiches Kompliment, gerade als Kritik an einer Verkürzung des Modernen auf einen bestimmten Autorenstil. Und für die wichtige Frage in der künstlerischen Ethik, ob ein Künstler in mehreren Stilen arbeiten dürfe, ist Welles ein wichtiger Zeuge: In der Tat arbeitete er innerhalb seines Werks in verschiedenen

3



4



5



6





2

6 MALPER-
TUIS
Regie: Harry
Kümel

7 F FOR FAKE

8 PRINCE OF
FOXES Regie:
Henry King

Stilen, und erst die Lektüre seiner unverfilmten Drehbücher zeigt die ganze Spannweite innerhalb der Grenzen von Drama und Komödie, Genrefilm und Kunstkino, die er dabei ausfüllen wollte. Gleichwohl gibt es natürlich auch einen spezifischen Welles-Stil, der sich bereits in seinen ersten Hollywoodfilmen zu erkennen gibt und auch im Spätwerk wiederkehrt. Das Hauptcharakteristikum hat der Filmkritiker Andrew Sarris sehr direkt mit «Deutscher Expressionismus» bezeichnet. Es ist die Vorliebe für das Schattenhafte, das Caligareske, die so sehr zum Rollenbild passte, das er für sich gewählt hatte. «The Shadow» hiess seine erste populäre Radiorolle. Gesegnet mit einer suggestiven Stimme konnte Welles mit geringstem Aufwand eine schier allmächtige Suggestionmaschinerie in Gang setzen. Und am wirkungsvollsten war diese geisterhafte Kraft, wenn sie sich der wirklichen Welt eine gute Spur entzog. «Ich bin der Schatten», begann er jede Folge dieser frühen Comic-

Adaption. «Das Gewissen ist ein Bezwiner, dem kein Gauner je entkommt. Es ist ein hämischer Schatten auch hinter den dunkelsten Existenzen.»

Zwischen Cesare, dem Schlafwandler aus Robert Wiens Stummfilm, und der Halbweltfigur Harry Lime, die Welles in *THE THIRD MAN* spielte, gibt es eine enge ikonographische Verbindung. Beide Figuren scheinen mit der Architektur geradezu zu verschmelzen. Natürlich ist *THE THIRD MAN* ein Film von Carol Reed; wie aber hier vorgefundene Architektur mit inszeniertem Schattenspiel in eine Verbindung tritt, das ist ein typisches Stilmerkmal von Orson Welles. So wie es ihm in seinen Hörspielen gelang, mit seiner Stimme virtuelle Räume zu erschliessen, war er bei seinen improvisierten Filmen *OTHELLO*, *MR. ARKADIN* und *THE TRIAL* ein Meister der Verdunklung, wenn das Set einfach nicht mehr hergab.

7

3

8



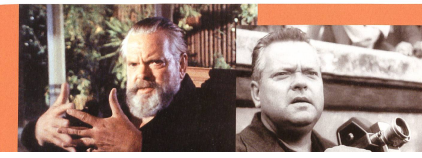


1



2

3



1 Dreharbeiten
zu THE
LADY FROM
SHANGHAI

2 Claude
Chabrol und
Cronk Welles
bei Dreharbeiten
zu LA DÉCADE
PRODIGEUSE

3 mit Rita
Hayworth
in THE
LADY FROM
SHANGHAI



1

WELLES' BEVORZUGTE ROLLE ALS MASTER OF CEREMONIES ERINNERT AUCH AN VERGANGENE UNTERHALTUNGSFORMEN VON ZIRKUS UND VARIÉTÉ

1 WATERLOO
Regie: Sergej Bondarchuk

2 TEPEPA
Regie: Giulio Petroni

3 MR.
ARKADIN

4 JOURNEY
INTO FEAR
Regie: Norman Foster

Diese Fragmentierung des Blicks, sein wohl wichtigstes Gestaltungsprinzip, hat in der Kunstgeschichte eine lange Tradition im Skizzenhaften, im Nonfinito. Welles, der ein begabter Schnellzeichner war, beherrschte diese Technik meisterlich, die ihn in *FOR FAKE* sogar mit der Ikone der zeitgenössischen Kunst, Pablo Picasso, in eine kokette Verbindung treten lässt. Wenn Welles überhaupt als Filmemacher einen ähnlichen Status in der Hierarchie der Künste einnehmen wollte wie ein bedeutender Maler, so mochte dies im zeitgenössischen Verständnis noch vermessen klingen. Heute, da die Medienkunst längst einen festen Platz in den Museen eingenommen hat, ist diese Haltung selbstverständlich. Dass jemand allerdings mit dem bewegten Bild im Alleingang arbeitet, unabhängig von grösseren Produktionszusammenhängen, ist noch immer eine Seltenheit.

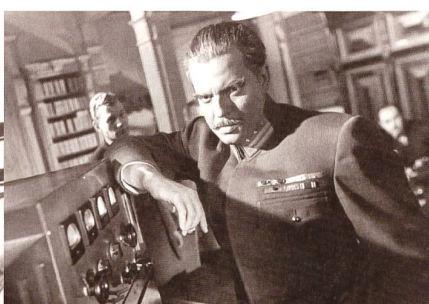
In den letzten Filmstreifen seines Nachlasses, den das Münchner Filmmuseum verwahrt, restauriert und für die Öffentlichkeit aufbereitet, können wir dem Tod über die Schulter schauen. Ein merklich angegriffener Orson Welles inszeniert sich 1984 selbst vor der Kamera: *THE SPIRIT OF CHARLES LINDBERGH*. Die Erinnerung des Atlantikfliegers aus dem Jahre 1927 ist das Credo eines Einzelgängers, eines sogenannten *maverick*, wie sich Orson Welles selbst zu nennen pflegte. «Hätte ich meine Filme nicht als Einzelgänger gemacht», hatte er bei einer späten Ehrung in Hollywood erklärt, «wären sie vielleicht besser geworden. Auf keinen Fall aber wären sie noch meine gewesen.»

Erst heute nähern wir uns dank einer rapiden Vereinfachung der Videotechnik dieser Möglichkeit, die Welles als unabhängiger Filmemacher ausschöpfte; er verwendete Film in einer Spontaneität, Mobilität und Direktheit, wie es erst

3



4



2





2

5 THE TRIAL

6 TOUCH OF EVIL

7 TWELVE PLUS ONE

Regie:
Nicolas Gessner

heute in den Zeiten digitaler Filmtechnik Künstlern möglich ist. Dabei trotzte er der Schwerfälligkeit des Materials, das er auf Reisen sogar mittels mobiler Schneidetische bearbeiten konnte. Doch so sehr uns Welles zwei Jahrzehnte nach seinem Tod als Zeitgenosse erscheint, so sehr kontrastiert diese Modernität doch mit einer tradierten Kunstauffassung, die ihre Wurzeln weit vor dem zwanzigsten Jahrhundert hat. Orson Welles zeigt sich in seinen nachgelassenen Filmen als erster Künstler des einundzwanzigsten Jahrhunderts – aber auch als der letzte des neunzehnten.

Es ist auch Welles' bevorzugte Rolle als *master of ceremonies*, die an vergangene Unterhaltungsformen von Zirkus und Varieté und die inzwischen ebenfalls betagten Konventionen der Massenmedien Radio und Fernsehen erinnert. In der Verbindung mit dem experimentellen Charakter des erfindungsreichen äusseren Minimalismus erscheint dieser all-

gegenwärtige Verweis auf die Identität des Urhebers und seiner charismatischen Sprechkunst als sonderbarer Anachronismus, geradezu als ein Rückgriff auf das Künstlerbild des späten neunzehnten Jahrhunderts: Malerfürsten wie etwa Arnold Böcklin oder Franz von Stuck wucherten selbstbewusst mit den Pfunden ihrer Artistik und Virtuosität in einem Metier, das sich angesichts impressionistischer Formsprache und fotografischer Abbildungstechniken neu verorten musste.

In der Kunst des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts hingegen war ausgestellte Virtuosität geradezu verpönt. Selbst in den ausführenden Künsten auf der Bühne und im Konzertsaal fiel dem künstlerischen Handwerk ein immer geringerer Stellenwert zu. Der späte Picasso war der letzte unstrittige Virtuose.

In *FOR FAKE* lässt Welles den Fälscher Elmyr de Hory erklären, Picasso könne mit seiner Hand alles in Gold verwan-

5

6

7





1

ORSON WELLES WAR BEI SEINEN IMPROVISIERTEN FILMEN EIN MEISTER DER VERDUNKLUNG, WENN DAS SET EINFACH NICHT MEHR HERGAB

1 MR. ARKADIN

2 COMPULSION
Regie: Richard Fleischer

3 Francisco Reiguera und Akim Tamiroff in DON QUIXOTE

deln und damit etwas vollbringen, das «nicht einmal Rockefeller» zu leisten vermochte. Welles, der ein ganz ähnliches künstlerisches Selbstverständnis hatte und auf dem Höhepunkt seiner Produktivität in den dreissiger Jahren tatsächlich für viele Kritiker diesen *golden touch* besass, muss Picasso um seinen Erfolg beneidet haben. Seine filmischen Demonstrationen leben vom selbstbewussten, ja selbstverliebten Gebrauch seiner Stimme, die er selbst mitunter als Signatur einzusetzen pflegte – wie im Trailer zu *CITIZEN KANE*, der ihn als Mikrofonstimme einführt.

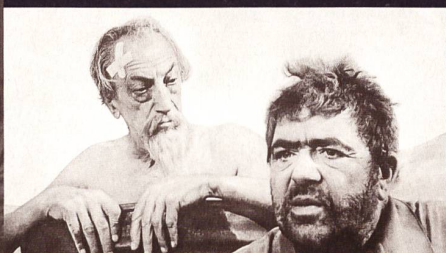
Welles' zwiespältige Rolle als Künstler innerhalb eines industriell ausgerichteten Systems der Bildproduktion muss uns heute noch mehr faszinieren als zu seinen Lebzeiten. Ein Selbstverständnis als Künstler war in der amerikanischen Filmindustrie zur Zeit des Studiosystems ungewöhnlich und wenig erwünscht. Orson Welles gehörte wie etwa Alfred Hitch-

cock zu jener Gruppe von Filmschaffenden, die für sich den Status eines Künstlers in Anspruch nahmen, was sich etwa in einem positiven Verhältnis zur cinephilen Kritik äusserte, deren Vertreter grosszügig mit Interviewzeit unterstützt wurden. Seine Arbeit als Filmautor verstand Welles als Teil einer künstlerischen Produktion, die ebenso das Schreiben, die darstellerische Performance einschliesslich der Zauberei und sogar in Massen die bildende Kunst umfasste: Schnellzeichnungen verschenkte er grosszügig, und selbst flüchtige Bekannte wurden mit gezeichneten Postkarten bedacht. Welles' Kunstauffassung war interdisziplinär und entsprach dem, was man im englischen Sprachraum volkstümlich einen *renaissance man* nennen würde. Doch auch damit hatte er in der hoch spezialisierten Kunstauffassung der Moderne einen schweren Stand. Erst mit dem Aufkommen von Performancekunst und Multimedia in den sechziger Jahren eröffnete sich Künstlern ein

2

3

4





2

FILMBULLETTIN 5.05 KINO MAGIE 35

4 LA DÉCADE
PRODIGIEUSE
Regie: Claude
Chabrol

unbeschränktes interdisziplinäres Arbeitsfeld. Kann man mit dem Kino so unabhängig und frei arbeiten wie Picasso auf dem Papier?

5 ORSON
WELLES -
THE ONE-MAN
BAND Regie:
Vassili Silovic

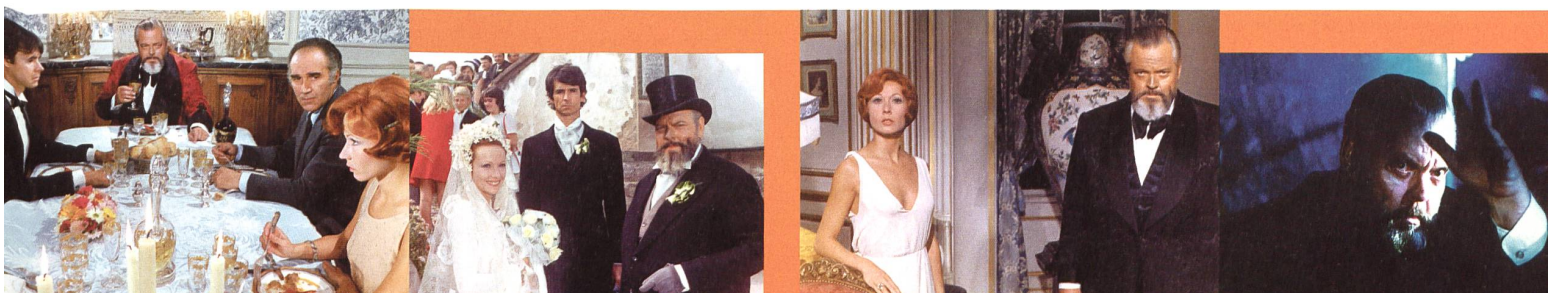
Welles lehrt uns, dass es tatsächlich möglich ist. In seiner Fernsehserie *SKETCH BOOK* benutzt er 1955 nichts als seine auratische Präsenz und einen Skizzenblock, um sein Publikum mit dem Glanz scheinbar belangloser Anekdoten aus seinem Leben zu verführen, die freilich stets einen üblen Widerhaken besitzen: Dann erzählt Welles etwa mit einschmeichelnder Stimme vom alltäglichen Rassismus der amerikanischen Polizei. Inzwischen hat der Filmemacher Michael Moore die Form des performativen, agitativen Filmessays wiederbelebt; erfunden hat sie Orson Welles.

Warum öffnete sich das Fernsehen nicht seinen gleichermassen ökonomischen wie imaginativen Ideen? Im Radio hatte Orson Welles' Stimme die amerikanischen Wohnzimmer

durchdrungen, der Verführer hatte leichtes Spiel. Dem Fernseher, obgleich unablässig in Betrieb, kam hingegen eine weit geringere Autorität im Familienleben der Amerikaner zu. «Der Apparat läuft wie nebenher», musste er resigniert erkennen. So blieb ihm nur das Kino für die Verwirklichung einer Kunstauffassung, die der bildenden Kunst so nahe ist wie der dramatischen und erzählenden.

Erst heute, da in der Nachfolge von *Dogma* jede Fiktion ihre eigene digitale Kinokultur hervorgebracht hat, oft allerdings allein von ökonomischen Gesichtspunkten geprägt, erkennen wir die ganze Modernität von Welles' Vision. Erst nach seinem Tod wurde *independent cinema* selbst in Hollywood zu einem positiv besetzten Begriff. Aber wer kann sich wirklich der Unabhängigkeit rühmen, die Welles für sich erstritt, ohne sie zu glorifizieren? «Ich bin ein *maverick*», hatte er erkannt. «Aber es wäre naiv für mich, zu behaupten, dass ich

5





Orson Welles

6. Mai 1915 – 10. Oktober 1985

fertiggestellte Langfilme als Regisseur

1941 CITIZEN KANE

B: Herman J. Mankiewicz, O. Welles; K: Gregg Toland; D: O. Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Agnes Moorehead, Everett Sloane

1942 THE MAGNIFICENT AMBERSONS

B: O. Welles nach dem Roman von Booth Tarkington; K: Stanley Cortez; D: Joseph Cotten, Dolores Costello, Anne Baxter, Tim Holt, Agnes Moorehead

1946 THE STRANGER

B: Anthony Veiller, O. Welles, John Huston nach einer Story von Victor Trivas und Decla Dunning; K: Russell Metty; D: O. Welles, Loretta Young, Edward G. Robinson, Philip Merivale, Richard Long

1948 THE LADY FROM SHANGHAI

B: O. Welles nach dem Roman «If I Die before I Wake» von Sherwood King; K: Charles Lawton jr.; D: Rita Hayworth, O. Welles, Everett Sloane, Glenn Anders

1948 MACBETH

B: O. Welles nach dem Drama von William Shakespeare; K: John L. Russell; D: Welles, Jeanette Nolan, Dan O'Herlihy, Edgar Barrier

1952 OTHELLO

B: O. Welles nach Shakespeares Stück; K: Anichise Brizzi, G. R. Aldo, George Fanto, Obadan Troiani, Alberto Fusi; D: O. Welles, Michael MacLiammair, Suzanne Cloutier, Robert Cooté

1955 MR. ARKADIN / CONFIDENTIAL REPORT

B: O. Welles nach seinem Roman; K: Jean Bourgoïn; D: O. Welles, Paola Mori, Robert Arden, Akim Tamiroff

1958 TOUCH OF EVIL

B: O. Welles nach dem Roman «Badge of Evil» von Whit Masterson; K: Russell Metty; D: O. Welles, Charlton Heston, Janet Leigh, Akim Tamiroff, Marlene Dietrich

1962 THE TRIAL / LE PROCÈS

B: O. Welles nach dem gleichnamigen Roman von Franz Kafka; K: Edmond Richard; D: Anthony Perkins, Jeanne Moreau, Elsa Martinelli, Romy Schneider, Suzanne Flon

1966 CHIMES AT MIDNIGHT / FALSTAFF / CAMPANADAS A MEDIANOCHE

B: O. Welles nach Motiven aus Shakespeares Richard II, Henry IV, Henry V, The Merry Wives of Windsor; K: Edmond Richard; D: O. Welles, Keith Baxter, John Gielgud, Jeanne Moreau, Margaret Rutherford

1967 UNE HISTOIRE IMMORTELLE / THE IMMORTAL STORY

B: O. Welles nach einer Erzählung von Isak Dinesen (= Karen Blixen); K: Willy Kurant; D: O. Welles, Jeanne Moreau, Roger Coggio, Norman Eshley, Fernando Rey

1973 F FOR FAKE / VÉRITÉS ET MENSONGES / NOTHING BUT THE TRUTH

B: O. Welles; K: Christian Odasso, Gary Graver; mit O. Welles, Oja Kodar, François Reichenbach, Clifford Irving, Elmyr de Hory

1979 FILMING OTHELLO

R, B: Orson Welles; K: Gary Graver

Unvollendetes

1942 IT'S ALL TRUE

B: O. Welles, Norman Foster, John Pante; W: Howard Greene; D: José Olimpio, Sebastiano Prata

1957 DON QUIXOTE

B: O. Welles, nach Miguel de Cervantes; D: Francisco Reiguera, Akim Tamiroff, Patty McCormack

1968 THE DEEP / DEAD RECKONING

B: O. Welles nach «Dead Calm» von Charles Williams; D: O. Welles, Jeanne Moreau, Laurence Harvey, Olga Palinkas

1970 THE OTHER SIDE OF THE WIND

B: O. Welles; D: John Huston, Oja Kodar, Peter Bogdanovich, Susan Strasberg

Dazu kommen Trailer, Kurzfilme, ungeschnittenes, im Rohschnitt oder als mehr oder weniger vollständige Arbeitskopie vorhandenes Material

Orson Welles als Schauspieler in Filmen anderer Regisseure

1943 JOURNEY INTO FEAR, Regie: Norman Foster
JANE EYRE, Regie: Robert Stevenson

1944 FOLLOW THE BOYS, Regie: Edward Sutherland

1946 TOMORROW IS FOREVER, Regie: Irving Pichel

1949 THE THIRD MAN, Regie: Carol Reed
BLACK MAGIC, Regie: Gregory Ratoff

PRINCE OF FOXES, Regie: Henry King

1950 THE BLACK ROSE, Regie: Henry Hathaway

1953 L'UOMO, LA BESTIA E LA VIRTU', Regie: Steno

TRENT'S LAST CASE, Regie: Herbert Wilcox
SI VERSAILLES M'ÉTAIT CONTÉ, Regie: Sacha Guitry

1954 THREE CASES OF MURDER

Regie: George More O'Ferrall

TROUBLE IN THE GLEN, Regie: Herbert Wilcox
NAPOLEON, Regie: Sacha Guitry

1956 MOBY DICK, Regie: John Huston

1957 MAN IN THE SHADOW / PAY THE DEVIL, Regie: Jack Arnold

1958 THE LONG HOT SUMMER, Regie: Martin Ritt

THE ROOTS OF HEAVEN, Regie: John Huston

1959 COMPULSION, Regie: Richard Fleischer
DAVID E GOLIA, Regie: Richard Pottier, Fernando Baldi

FERRY TO HONG KONG, Regie: Lewis Gilbert

1960 CRACK IN THE MIRROR

Regie: Richard Fleischer

AUSTERLITZ, Regie: Abel Gance

I TARTARI, Regie: Richard Thorpe

1961 LAFAYETTE, Regie: Jean Dréville

1963 THE V.I.P.S., Regie: Anthony Asquith

ROGOPAG: Episode LA RICOTTA

Regie: Pier Paolo Pasolini

1964 LA FABULEUSE AVENTURE DE MARCO POLO

Regie: Denys de la Patellière, Noel Howard

1966 PARIS BRÛLE-T-IL?, Regie: René Clément

A MAN FOR ALL SEASONS

Regie: Fred Zinnemann

1967 CASINO ROYALE, Episode von Joe McGrath

THE SAILOR FROM GIBRALTAR

Regie: Tony Richardson

1968 I'LL NEVER FORGET WHAT'S 'IS NAME

Regie: Michael Winner

OEDIPUS THE KING, Regie: Philip Saville

KAMPF UM ROM, Regie: Robert Siodmak

1969 TEPEPA, Regie: Giulio Petroni

HOUSE OF CARDS, Regie: John Guillermin

THE SOUTHERN STAR, Regie: Sidney Hayers

TWELVE PLUS ONE, Regie: Nicolas Gessner

THE BATTLE OF NERETVA, Regie: Veljko Bulajic

1970 THE KREMLIN LETTER, Regie: John Huston

START THE REVOLUTION WITHOUT ME

Regie: Bud Yorkin

CATCH 22, Regie: Mike Nichols

UPON THIS ROCK, Regie: Henry Rasky

WATERLOO, Regie: Sergei Bondarchuk

1971 LA DÉCADE PRODIGIEUSE

Regie: Claude Chabrol

MALPERTUIS, Regie: Harry Kümel

A SAFE PLACE, Regie: Henry Jaglom

1972 NECROMANCY, Regie: Bert I. Gordon

GET TO KNOW YOUR RABBITT, Regie: Brian De Palma

1973 TREASURE ISLAND, Regie: John Hough

1976 VOYAGE OF THE DAMNED

Regie: Stuart Rosenberg

1979 THE MUPPET MOVIE, Regie: James Frawley

1980 TAJNA NIKOLE TESLE, Regie: Krsto Papic

1981 BUTTERFLY, Regie: Matt Cimber

1985 SOMEONE TO LOVE, Regie: Henry Jaglom

Des weiteren wirkte Orson Welles als Sprecher oder Erzähler an verschiedenen Spiel- und Dokumentarfilmen mit und trat in verschiedenen Werbespots, eigenen und fremden Fernsehshows und vielen Dokumentarfilmen über seine Arbeit auf.



2

1 mit Marlène
Jobert in LA
DÉCADE
PRODIGIEUSE
Regie: Claude
Chabrol

2 mit Jeanne
Moreau
in THE DEEP

3 ORSON
WELLES –
THE ONE-
MAN BAND
Regie: Vassili
Silovic

deshalb frei bin.» Auch die kleinsten filmischen Skizzen im Münchner Nachlass stehen für die Tragfähigkeit einer Vision vom Filmmachen, deren ökonomische und technische Grenzen wohl bald keine mehr sind. «Ich werde Filme machen», hatte Welles vor fast drei Jahrzehnten gegenüber Peter Bogdanovich erklärt. «Und ich werde sie herstellen für jedes Bildformat, das sich anbietet.»

Der Mann im roten Morgenmantel, der mit brüchiger Stimme, aber in fehlerfreier Rezitation in seinem letzten Filmauftritt die Aktualität Charles Lindberghs für das Jahr 1984 beschwört, wird gewusst haben, dass es auch für dieses denkbar reduzierte Format der Textrezitation keinen zahlenden Abnehmer geben würde. So widmete er die Performance einem Freund, dem er den Geist des Ozeanfliegers wie einen filmischen Poesiealbum-Gruss schenken wollte. Auf seiner Trauerfeier bedauerte Robert Wise, sein Assistent bei CITIZEN KANE

und nun Präsident der Director's Guild of America, dass kein Mikrofon zugegen war, um Welles' letzte Worte festzuhalten. So nehmen wir einfach die Tonspur dieses Kurzfilms dafür.

I haven't the slightest desire to sleep, there isn't an ache in my body. The night is cool and safe. I want to sit quietly in this cockpit and let the realization of my completed flight sink in. It's like struggling up a mountain after a rare flower and then, when you have it within arm's reach, realizing that happiness and satisfaction lie more in the finding than the plucking. ... I almost wish Paris were a few more hours away. It's a shame to land with the night so clear and so much fuel in my tanks.

Daniel Kothenschulte

3

