

## 23 Klangräume mit Nebelschwaden

### Zurück zu Welles und weiter

für Adrian Zschokke

#### 23.1 Die instabilisierende Wirkung des Wellesschen Raumklangs

Je härter der Stein, desto süßer die Melodie.  
Hanns Eisler/Theodor W. Adorno<sup>1</sup>

In Charles Dickens' Roman *Hard Times* steht ein erstaunlicher Satz: „I think there's pain somewhere in the room.“<sup>2</sup> Kunst vermag dies eben: Orte mit Emotionen derart aufzuladen, dass die Gefühle physisch im Raum zu stehen scheinen. Natürlich gebietet auch der Film über eine beachtliche Auswahl an Techniken, um die Schauplätze mit der passenden *émotion locale* zu bestücken. Und wer sich dafür interessiert, wieweit sich Gefühle als Baumaterial eignen, ja wie die Gestaltwerdung eines geografischen Gefüges im Film von den darauf projizierten Empfindungen bestimmt wird, kommt um die Messung der kinematografischen Raumbeschallung nicht herum. Und spätestens da landen wir wieder bei Orson Welles.

Und siehe da: Bei der Klangwerdung seiner Räume verzichtet selbst ein Welles nicht ganz auf gängige Usanzen. So wird auch bei ihm hin und wieder der Ort mit einer musikalischen Adresse versehen – am deutlichsten bei dem von einem Pianola in die Nostalgie verwiesenen Bordell in *Touch of Evil* (wir haben bereits darüber berichtet<sup>3</sup>). Noch auf der höchst eigenständigen Tonspur von *Othello*<sup>4</sup> hat Welles zu Beginn der Venedig-Sequenz mit einer Renaissance-Toccata für Lauten nicht nur die Epoche definiert, in der die Ereignisse stattfinden, sondern auch eine instrumentale Ortstafel aufgestellt, dank deren abermaligem Aufklingen wir später, nachdem wir auf Zypern gelandet sind, sofort wissen, woher jene gerade eingetroffene Gesandtschaft stammt, die da nach dem Rechten sehen will. Wir brauchen bloß das Ohr an die Klanetikette ihres Reisegepäckes zu halten. Dass wir immer noch auf Zypern sind, wenn auch auf einem westlich okkupierten, machen die Orientalismen in der Cembalo-Ornamentik hinreichend deutlich, zumal ihnen sicherheitshalber noch ein Tamburin beigelegt wird. Später erscheinen sogar zwei Beduinensänger direkt im Bild, aber da stecken wir bereits mitten in einem typisch Wellesschen Desorientierungslauf. Der kurze Auftritt der beiden ist nämlich von einer ziemlich verwirrenden Eindeutigkeit, bricht er doch in seiner fast dokumentarischen Direktheit aus der Stilisierung aus, die in dieser Sequenzfolge vorherrscht und sich sonst keinen Deut um den Einklang von Bild und Ton schert. Da tauchen einige arabische Lautenspieler groß vorne im Bild auf, doch was dazu auf der Tonspur erklingt, ist ein altenglisches Trinklied, und keine einzige Saite wird dabei hörbar gezupft! Zwischen diesen beiden Extremen steht eine Sequenz, die zum Listigsten gehört, was Welles je ersonnen hat; es ist jene im Hamam, in ‚türkischem‘ Bad. Eigentlich handelt es sich um einen Kulissenwitz: Bereits zwei Desdemonas und ebenso viele Jagos waren in Verlauf der Dreharbeiten verbraucht worden, die Idee hatte sich zerschlagen, den ganzen *Othello* auf einem südfranzösischen Studiogelände zu drehen, und der Produ-

---

<sup>1</sup> Hanns Eisler und Theodor W. Adorno, *Komposition für den Film*, Leipzig 1977, S. 57

<sup>2</sup> Charles Dickens, *Hard Times*, Oxford 1998, S. 264

<sup>3</sup> Siehe dazu das Anfangskapitel ‚Nicht aufräumen, Platz schaffen! Der filmische Raum bei Orson Welles – eine Ortsbegehung?, es enthält auch sonst einiges, woran dieses Schlusskapitel anschließt.

<sup>4</sup>Die Analyse bezieht sich immer auf Welles' ursprüngliche Fassung und nicht auf die ziemlich verheerende ‚rekonstruierte‘, die seine Tochter zu verantworten hat. Siehe zur Kritik dieser Fassung: Michael Anderegg, *Orson Welles, Shakespeare and Popular Culture*, New York 1999, S. 111 ff.

zent (ein vielleicht nicht unwesentliches Detail) war bankrott gegangen, als die Filmequipe nach langer Odyssee endlich in dem an der marokkanischen Atlantikküste gelegenen Hafenstädtchen Mogador ankam und sich herausstellte, dass keine Kostüme da waren, ein Umstand, den man bei einem historischen Filmstoff getrost fatal nennen kann. Welles jedoch vermochte den unzähligen Katastrophen, die seine Karriere so treu begleiteten wie nichts sonst, zum Glück eine ebenso gigantische Improvisationsgabe gegenüberzustellen, und so fiel ihm für das Unmögliche rasch eine Ermöglichung ein: Man fängt die Dreharbeiten einfach mit einer Szene an, für die man keine Kleider braucht! Und so wurde die Ermordung Cassios kurzerhand in ein Dampfbad verlegt, und schon reichten zur Ausstattung etwas heisses Wasser und drei, vier Handtücher aus. Als Welles diese Szene aber zwei Jahre später in Rom montierte, wurde er den Eindruck nicht los, dass etwas fehle. Schnell holte er sich ein paar Statisten und drehte mit ihnen in einem nahe gelegenen Weinkeller drei Einstellungen nach. Sie zeigen Lautenisten, die den Badenden aufspielen (Filmbeispiel 23.1). Damit bekommt die Musik einen Bildanker. Doch obwohl sie sich zur weiteren Lokalisierung einer gewissen orientalischen Ornamentik befleißigt, wirkt ihre themenlose Faktur – Chromatik ohne tonales Zentrum sowie durchgehende Spielvorgabe des Tremolos –, als triebe der Klang im Hamam wie ein ruderloses Boot herum. Das nun aber passt ausgezeichnet zu dem zwielichtigen Spiel des Doppelmordes, welches Jago in diesem undefinierten, nachgerade ortlosen Raum inszeniert und das in einer wunderbaren Schlusspointe kulminiert, in der alle Elemente in eins fallen: Ein Accelerando von Schwertstichen, durch einen Holzrost ausgeführt, mündet, als wäre es ein Blutsturz, in einen durch dieselben Latten niederplätschernden Wasserfall, an dem sich die bis dahin immerzu herum-



Filmbeispiel 23.1: *Othello*

treibende Musik in einem dichten Tremolo-Tusch festsetzt, als klänge das Wasser. Programmmusikalische Effekte wie dieser hätten, theoretisch gesehen, auch einem Hollywood-Komponisten jener Zeit einfallen können. Ungewöhnlich an der musikalischen Raumgestaltung der Szene ist jedoch ihre ausgetüftelte Vieldeutigkeit, mit der ausgerechnet ein so präsenter, körperlicher Klang wie der von Zupfinstrumenten eingesetzt wird, um einen Ort wie auf Treibsand zu bauen.<sup>5</sup> (Bezeichnenderweise sind keine sanften Lauten, sondern wesentlich schärfer klingender Mandolinen für die Tonaufnahme benutzt worden.) Der Klang hat sich dabei sowohl von den anfänglichen Einstellungen mit den Lautenspielern wie von den Orientalismen entfernt, und als er sich schließlich optisch und klangmalerisch wieder festlegt, tut er dies an so etwas Unstetem wie Wasser.

In der Praxis der Filmmusik wird ein Unterschied gemacht zwischen jener Musik, die Teil der Szene ist – entweder weil sie unmittelbar sichtbar im Bild (ab)gespielt wird, oder weil angenommen werden muss, dass sich die Klangquelle, wenn auch unsichtbar, irgendwo im projizierten Raum befindet –, und jener, die den Leinwandereignissen ohne innerfilmische Ortbarkeit von außen zugefügt wird. Für die Erste hat sich der englische Terminus *source music* durchgesetzt, die zweite wird als *scoring* bezeichnet – ein Begriffspaar, für das der Schweizer Musikwissenschaftler Hansjörg Pauli die prägnanten deutschsprachigen Äquivalente *Bildton* und *Fremdton* vorgeschlagen hat, an die auch wir uns halten wollen.<sup>6</sup> Das Klimperpianola aus *Touch of Evil* liefert einen typischen Bildton, während die Toccata in *Othello*s Venedig technisch als Fremdton zu Buche schlägt. Natürlich sind Mischformen nicht nur denkbar, sondern üblich, doch der Parcours, den die Musik der Zupfinstrumente im türkischen Bad durchläuft, indem sie als Bildton bald verwaist und so zum lautstärkemäßig beliebig manipulierbaren Fremdton wird, um dann am Ende, vom Wasser ‚adoptiert‘, eine sichtbare neue Klangquelle zu finden und sich in eine Art von Bildton zurückzuverwandeln, ist schon ein extremer Fall funktionaler Metamorphose. Umso bemerkenswerter ist deshalb, dass Welles umgehend auch die Gegenstrategie entwarf, indem er an einigen Stellen in seinen Filmen einen eindeutigen Fremdton unvermittelt raumakustischen Manipulationen aussetzt, die sonst nur für den Bildton typisch sind. Als etwa Susan Vargas in *Touch of Evil* Onkel Grandi in seinem Hotel aufsucht, wird ihr Eintreffen mit flotten lateinamerikanischen Rhythmen unterlegt, die, da die Straße wie leergefegt ist und auch keine Lautsprecher oder offenen Fenster zu sehen sind, eindeutig als Fremdmusik taxiert werden müssen, deren Hauptaufgabe es ist zu signalisieren, dass wir mit dieser Szene auf die mexikanische Seite der Grenze hinübergewechselt sind. Sobald aber Susan das Hotel betritt, wird die Musik wie Bildton behandelt und mittels Filterung und dynamischer Drosselung akustisch eindeutig auf der Straße draußen situiert, so als wäre sie eine von dort kommende Festmusik. Dabei haben wir doch gerade gesehen – und können es durch die großen Fensterscheiben weiterhin betrachten –, dass die Gegend menschenleer ist. So bevölkert der Klang Orte, die jede Polizeistreife als verlassen taxieren müsste. Fürwahr ein unverfrorener Witz, aber einer mit Substanz, allem Augenschein zum Trotz. Denn wo der Ton *nicht* mithilft, den filmischen Raum zu bevölkern, kann auch der größte Volksauflauf zu einem Ameisenhäufchen schrumpfen, wie Welles selbst bei der Postproduktion von *The Lady from Shanghai* erfahren musste, von der ihn die Studio-bosse ausgeschlossen hatten. In einer Szene, in der der Held einen Schuss abfeuert und dann, einen Kamerakran dicht auf den Fersen, über die kahlen Stege eines Bootshafens rennt, füllt sich die ganze Holzkonstruktion des Anlegeplatzes im Nu mit Leuten. Dies hätte so wirken sollen, als würden

<sup>5</sup> Fast vierhundert Jahre früher hatte Veronese eine ähnliche Idee, als er in der Villa Barbaro seine gemalten Zupfinstrumente mit Hilfe eines realen Wasserbrunnens, der dem Rauschen eines Saitenconsorts zum Verwechseln ähnlich ist, zum Erklängen brachte. Siehe das Kapitel *Veronese filmt in der Villa Barbaro (doch was macht indessen Mizoguchi?)* in diesem Buch.

<sup>6</sup> Siehe auch: Norbert Jürgen Schneider, *Handbuch Filmmusik, Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film*, München 1986, S. 135

die Menschenmassen wie eine gegenläufige Welle vom Land her über den Hafen gespült. Eine großartige Idee, aber die inadäquate, hinter Welles' Rücken vorgenommene Nachmischung vernichtete den Effekt.<sup>7</sup>

Einer der wenigen musikalischen Missgriffe, die Welles selbst zu verantworten hat, findet sich auf der teilweise mit Barock-Musikkonserven unterlegten Tonspur von *The Trial*. Diese ist von der öligen Sorte und klingt deshalb (wie damals interpretatorisch allerdings üblich) mehr nach einer Werbung für ein Frostschutzmittel als nach Albinoni. Aber sogar bei solchem Lavieren zwischen Fremd- und Bildton geschieht hier mitunter Erstaunliches. Innerhalb dieses klingenden Lebertrans nämlich macht sich zweimal eine Sologeige frei, um sofort wieder in fettem Hall baden zu gehen. Da ihr Klang aber den großen, leeren Räumen des Gare d'Orsay unterlegt ist, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, hier sei der barocke Fremdton aus der Konservenbüchse geschlüpft, sei unmittelbar physisch als Bildton zur Stelle, um, wenn auch vorläufig noch in entlegenen Räumen, den labyrinthischen Bau wie ein Echolot zu sondieren. Im dramaturgischen Kontext bewirkt dies, dass der schmalzige Violinhall, der sich von den präsent aufgenommenen Dialogen der beiden Anwesenden stark absetzt, nicht nur einen ironischen Kommentar zu einer sich anbahnenden Verführungsszene abgibt, sondern auch suggeriert, an diesem verlassenem Ort halte sich noch eine dritte Person auf. Und tatsächlich dringt kurz darauf ein eifersüchtiger Nebenbuhler in die Zweisamkeit.

Eine weitere Sologeige befindet sich an einem Ort, dem wir bereits einen Besuch abgestattet haben, nämlich der Säulenkrypta von *Othello*, in der (wie man sich erinnern mag) die Wut des Mohren diesen und seine Braut auseinandertreibt und übers ganze Areal katapultiert. Die innere Aufregung Othellos schlägt sich dabei auf die begleitenden Pauken nieder, was gewiss eine vertraute Aufgabe für den Fremdton ist, der sich und uns mit Vorliebe Gefühlswallungen aussetzt. Der nichtsahnend zärtlichen Desdemona sekundiert dabei ebenso angemessen die Solovioline, nur wird diese wieder derart massiv durch den Hall gezogen, dass ihr Klang direkt im Reflexschall der steinernen Krypta eingebettet zu sein scheint. Somit entsteht eine höchst reizvolle Unstimmigkeit, die die Geige als Raumton situiert, das begleitende Schlagzeug aber nicht minder suggestiv zum Fremdton deklariert. Mal abgesehen davon, dass diese Raumkomposition, zumal in ihrem raffiniert synkopischen Spiel mit dem Bildschnitt, die plastische Wirkung des Säulenwaldes ungemein verstärkt, nimmt die akustisch auf zwei Hochzeiten tanzende Musik – die Pauken im Off, die Geige im suggerierten On – das unmittelbar folgende Auseinandergerissenwerden des Liebespaares ahnungsvoll vorweg (siehe Filmbeispiel 1.7 in Kapitel 1).

Aus dem subtilen Schwanken zwischen Bild- und Fremdton schöpft Welles viele seiner raummanipulierenden Klangeffekte. Dabei kann es sich um ganz simple Maßnahmen handeln, die gleichwohl von großer Wirkung sind, wie etwa jene kaum hörbaren Trommelwirbel, die er den Kampfszenen in den unterirdischen Gewölben einer Zisterne wie einen Klangteppich unterlegt und

---

<sup>7</sup> Welles protestierte vergeblich gegen diese und andere Verunstaltungen der Tonspur. In einem neunseitigen Memorandum an seinen Produzenten Harry Cohn kam er auf die Hafenszene zu sprechen: „A bad dubbing job and poor scoring has [sic] destroyed the character of Michael's run down the pier. From the gunshot through to the phone call, a careful pattern of voices had been built up with the expenditure of much time and effort. For some reason, this has been junked in favor of a vague hullabaloo. As a result, the whole sequence seems dull ...“ Zit. nach: Orson Welles & Peter Bogdanovich, *This is Orson Welles* (Hg. Jonathan Rosenbaum), New York 1992, S. 196. Was eine sorgfältig orchestrierte Tonspur gerade für die Raumbildung leistet, zeigen die komplexen Echovariationen, die in *Citizen Kane* jener Szene am Kamin ihre erdrückende Trostlosigkeit verleihen, die ich in *Nicht aufräumen* ... bereits als Beispiel für das sarkastische Spiel mit ‚innen und außen‘ analysiert habe. Wie Robert L. Carringer in *The Making of Citizen Kane* (London 1985, S. 49–63) nachgewiesen hat, besteht das scheinbar so gigantische Set für diese Szene hauptsächlich aus schwarzem Molton: „The eye continually reads more than it actually sees“ (ebd., S. 62). Es ist nicht zuletzt der Ton, der dem Raum seine enorme Tiefe gibt.



die den spektakulären Drehort suggestiv ebenso dunkel einfärben wie die schwarze Tinte, die er ins Wasser schütten lässt, das knöcheltief in dieser Kellieranlage steht.

Von noch verwirrenderer Konsistenz sind die akustisch verräumlichten Seufzerchöre, die vor allem gegen Ende des Films in jenen Grüften herumtreiben, in denen Desdemonas Trauer um sich greift. Sie klingen in ihrer seltsam isolierten Faktur so jenseits aller kompositorischen Einbindung, als wären sie nicht Teil der Musik, sondern der Architektur, als hätte das Schicksal dieser Frau die sprichwörtlichen Steine erweicht. Später verbindet sich ein einsames Klagen mit dem Wind, der durch die unmenschlich großen Hallen pfeift. Da weiß man nicht recht, ob es Desdemona im Nebengemach ist, die vor sich hin summt, oder aber die Trauer selbst, die sich wie eine barocke Allegoriefigur im Raum verliert, um sich in Schluchten und Schluchzen mit dem Wind zu vereinen. In einem Film, in dem sogar die Möwen sprachbegabt sind und dem armen, von einem epileptischen Anfall niedergestreckten Othello die grässlichsten Sachen ins Ohr kreischen, verliert sich die Antwort unwiederbringlich im Raum. Denn hier gilt offensichtlich, was Paul Valéry einst aller Architektur andichtete, dass nämlich „unter den Bauwerken [...] einige *stumm* sind; andere *reden*; und noch andere schließlich, und das sind die seltensten, sogar *singen*“<sup>8</sup>.

Aber wie klingt schon ein Ort – und gar ein filmischer? In Welles' *Othello* gibt es darüber gleich zu Beginn einige interessante Belehrungen. Als Vorspann erscheint der Schluss des Dramas, ein Doppelbegräbnis, das Eisensteins Stil zitiert, diesen aber noch an Schönheit übertrifft. Dabei werden beide, Moor und Gattin, in langer Prozession den Wällen der Stadt entlang getragen. Und als passender Fremdklang ertönt eine Trauermusik, aus der später, quasi leitmotivisch, thematisches Material für andere Szenen gewonnen wird. Die stark auf Silhouettenwirkung und manieristische Raumverkürzung abzielende Inszenierung vermählt sich mit einer aparten Instrumentierung, die den archaischen Chor- und Glockenklang mit anachronistischem Cembalo und moderner Elektronik zu einem äußerst stilisierten Gesamtklang mischt, in dem sich fremdartige Raumgestaltung und ebensolche Klangwelt aufs Wirkungsvollste paaren. Am Ende des Umzugs jedoch kommen die Mönche, welche die Todesbahnen tragen, leibhafter ins Bild, als es die Bildkomposition, die auf zweidimensionale Wirkung abzielt, bis dahin erlaubte. Realer Boden wird sichtbar, Wind weht durch die Kutten, und – vor allem das! – auf der Tonspur geht ein klarer Wechsel vonstatten, weg von kunstvoller Symphonik hin zu schlichtem Funktionsschall: Zu den Mönchen erklingt eine mönchische Todeslitanei. Einen Augenblick lang macht es den Anschein, als zielten alle Maßnahmen nur darauf ab, den Fremdtönen des orchestralen Trauermarsches vom Synchronon der vorbei schreitenden Patres verdrängen zu lassen. Nur: Deren *Dies irae* ist so klar und eindeutig in einem Innenraum aufgenommen worden, während alles, außer ihren Kehlköpfen, unübersehbar Sonne und Wind ausgesetzt ist, sodass sich in der Annäherung sogleich wieder eine Schere öffnet und der scheinbare O-Ton die Szene abermals in ein örtliches Nirgendwo verweist.

Aber auf derartige Zweideutigkeiten hätten wir eigentlich gefasst sein müssen, wird der Film doch geradezu vorwarnend mit einer solchen eröffnet: Die erste Einstellung zeigt groß das Gesicht des toten Othello, 180 Grad in den Kopfstand gekippt. Das Hochfahren des Kamerakrans macht den Bildausschnitt etwas totaler, doch weder das spärliche Licht noch der kahle Boden lassen Rückschlüsse darauf zu, wo wir uns befinden. Noch am ehesten scheint der schwarz glänzende Bodenbelag darauf hinzuweisen, dass wir in einem Innenraum sind (in Wahrheit handelt es sich natürlich um den Studioboden), aber gerade dieser Eindruck wird von der nächsten Einstellung falsifiziert. Kaum ist die hochfahrende Kamerabewegung ausgeführt, nähert sich uns Othellos Kopf und wird zu einer abermaligen Großaufnahme! Das Auf und Ab der Kamera erscheint unsinnig, bis wir bemerken, dass die Rekadrierung gar nicht von einer Kranbewegung rührt, sondern von den Trägern, die die

---

<sup>8</sup> Paul Valéry, *Eupalinos oder der Architekt*, übersetzt von Rainer Maria Rilke, Frankfurt am Main, 1973, S. 80



Filmbeispiel 23.2: *Othello*

Bahre heben. Jetzt, wo sie sich in Bewegung setzen, kommen sie auch ins Bild und öffnen so die Einstellung ein zweites Mal (Filmbeispiel 23.2).

Dass solches Verwirrspiel tatsächlich zur Verunsicherung der Wahrnehmung ins Werk gesetzt wird, zeigt erneut die Musik an, indem dieses Hin- und Herpendeln mit (in ähnlichem Bewegungsgestus erzeugten) Glockenschlägen unterlegt wird. Und dass dabei der Boden dank dieses audiovisuellen Zusammenspiels besonders wirksam schwankt, ist wohl nicht zuletzt der Tatsache geschuldet, dass das Gleichgewichtsorgan im Ohr Untermieter ist.

Wen man einmal hereinlegt, dem stellt man so leicht kein zweites Mal das Bein. Somit muss Lehrstoff im Anfang stecken. Und so dividiert Welles gerade in der irritierenden Angleichung der beiden Bewegungen zwei grundverschiedene Typen der filmischen Raumentfaltung auseinander, die sogar jenen, die nie auf ihre Verwechslung hereinfallen würden, als Zwillinge vorkommen müssen: zum einen die Kamerabewegung, die gewissermaßen ‚von außen‘ in den Raum greift, zum anderen die inszenierte Bewegung der Figuren und Objekte, die den Raum ‚von innen‘ ergreift. Nur wer beide auseinanderhält, kann sie wirkungsvoll vereinen, wie etwa in jener Säulenkrypta, in der das Gehen einer Person und die Fahrt der Kamera wie ein die Emotionen potenzierendes Achsenkreuz übereinandergelegt werden, oder subtiler noch in *The Trial*, Einstellung 119 nach dem Filmprotokoll<sup>9</sup>, wo kaum wahrnehmbar eine Körperbewegung der beiden Henker von der leichten, in Gegenbewegung gleitenden Kamerafahrt gleichsam entwurzelt wird, wo das subtile Gegeneinan-

<sup>9</sup> Orson Welles, *The Trial Dialogue Transcriptions and Description of Action* by Nicholas Fry, New York 1971

derbewegen von Körper und Kamera es also unmöglich macht zu unterscheiden, ob der Mensch sich im Raum oder der Raum sich um den Menschen dreht: ein wahrhaft kopernikanisches Dilemma! Aber das muss man sich schon selbst anschauen, das kann kein Buch vorführen.

Doch zurück zum Klang, zum Glockenschlag genauer und zu *seiner* entwurzelnden Wirkung. In *Othello* steht am Schluss der Venedig-Episode eine Großaufnahme der Glocke von San Marco. Zwei buchstäblich behämmerte Engelein schlagen abwechselnd aufs Metall, und die Tonspur liefert dazu erwartungsgemäß das Läuten – aber was für eines! Obwohl die Synchronpunkte des Schlages im Bild nicht zu übersehen sind, erklingt eine wahre instrumentale Paraphrase des Gebimmels, das alles Notwendige enthält, nur nicht die Gleichzeitigkeit mit dem optischen Vorgang. Die Klänge schwirren wie Bienen um eine Blume, um jedes Mal vor lauter Gesumm den Blütenkelch zu verpassen. So genau und dennoch so daneben! Schon Jagos erstes Erscheinen er soff in Wasserreflexen, und jetzt zieht einem auch noch der Ton die Fußmatte weg: Bim-Bim-Bums! Und schon liegt man da und weiß nicht, wo man ist, und genau dort will er einen auch haben, dieser Reiseleiter aus Kenosha, Wisconsin.<sup>10</sup> Nicht, dass er nicht anders könnte. Der Mann versteht sich sogar auf *Mickey-mousing*, wenn es sein muss.<sup>11</sup> Bei jenem nächtlichen Fackelgang die Wendeltreppe des Palazzo Contarini hinunter etwa, wo die Drehbewegungen der Rennenden musikalisch genauestens in sequenzierenden Sechzehntelbewegungen nachgezeichnet werden. Aber fühlt man sich dabei auf festem Boden? Nein, ein schwebender Klangteppich deckt auch hier den Boden. Aber sogar wo er fehlt, rutscht man mitunter gewaltig. Wenn sich in diesem Film, wo das Disparate dem Desperaten Raum bietet, Ton und Bild einmal ausnahmsweise vereinen, ist die Wirkung derart ungeheuerlich, dass fast alle Kommentatoren – und manche ausschließlich – davon geredet haben.

Das aufsehenerregendste Ereignis einer solchen Synchronität findet auf dem Wehrgang von Othellos Zypernburg statt, und zwar als Plansequenz. Der Mohr und sein Fähnrich schreiten andert-halb Minuten stetig vor sich hin, und Jago träufelt dabei die ersten Gifftropfen der Eifersucht ins Ohr seines Herrn. Dieser ist in voller Rüstung, als könnte ihn der Panzer auch vor Missgunst schützen. Schwer gehen seine Schritte, und wenn beide Männer schweigen – und sie schweigen immer wieder –, hört man nur den bleiernen Tritt auf dem Pflaster der Wehr, so als steckte das Denken, wie schon Rousseau meinte, in den Beinen.<sup>12</sup> „Diese [rhythmischen Tritte der beiden Schreitenden] weisen aber nicht zurück auf die sprachlichen Argumente“<sup>13</sup>, behauptet wenig glaubhaft Siegfried Kracauer. Denn natürlich spiegelt sich im monotonen Trott auch der fatale Lauf, den der Dialog hier nimmt. Kracauer ist dagegen der Meinung, dass jene Tritte „uns nur empfänglicher für die physische Erscheinung der beiden Männer [machen], von denen sie herrühren“<sup>14</sup>. Damit spricht Kracauer zwar jenes Phänomen an, das im vorliegenden Buch Präsenzbildung genannt wird, nur übersieht

---

<sup>10</sup> Welles' Geburtsort

<sup>11</sup> Das *Mickey-mousing* war vor allem in den dreißiger und vierziger Jahren in Hollywood eine beliebte musikalische Illustrationstechnik. Hierbei werden – wenn auch nicht ganz so exzessiv wie im Zeichentrickfilm, auf den der Begriff ironisch anspielt – Bewegungsabläufe minutiös nachgeahmt: Eine Tür öffnet sich, mit Violinscharnieren versehen, und fällt mit Blech ins Schloss zurück.

<sup>12</sup> Diese Fußnote bringt mich etwas in Nöte, weil ich die entsprechende Stelle in *Les Confessions* nicht finde. Damit ich die Augen des Lesers aber nicht umsonst aus dem Haupttext abkommandiert habe, hier eine würdige Ersatzstelle bei Friedrich Nietzsche. In *Ecce homo* erklärt der gehetzte Fritz Folgendes mit der Sicherheit eines Gutbeschuhten: „Keinem Gedanken Glauben schenken, der nicht im Freien geboren ist und bei freier Bewegung – in dem nicht auch die Muskeln ein Fest feiern. [...] Nur die ergangenen Gedanken haben Wert!“ (Friedrich Nietzsche, *Ecce homo. Warum ich so klug bin*, 1. Strophe.) Othello kann von dem Rat allerdings ein anderes Lied singen. – Ach, da finde ich die Stelle bei Rousseau doch noch! Also reiche ich sie einfach nach: „La marche a quelque chose qui anime et avive mes idées: je ne puis presque penser quand je reste en place: il faut que mon corps soit en branle pour y mettre mon esprit.“ (Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, livre IV).

<sup>13</sup> Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main 1964, S. 170

<sup>14</sup> Ebd.

dieser oft etwas schlampig denkende Filmtheoretiker, dass besagte Wirkung den Schritten nicht einfach innewohnt, sondern sorgfältig orchestriert werden muss. Dies geschieht durch zwei Maßnahmen, die, wie wir gesehen haben, für den Film auch an vielen anderen Stellen typisch sind. Da wäre einesteils die über das damals übliche Maß weit hinausgehende Aussparung von Begleitgeräuschen, andernteils die Neigung, Synchronität mit majestätischer Großzügigkeit zu behandeln. Dies lässt die ebenso präzise gesetzten wie massierten Schritte hier überhaupt erst ohrenfällig werden. Wie sehr gerade die Technik dazu beiträgt, signifikante Geräusche mittels Aussparung alles rein routinemäßig Erklingenden beredt zu machen, zeigen auf eindruckliche Weise zwei artverwandte Beispiele bei Welles' Kollegen.

Fünf Jahre nach *Othello* wird Akira Kurosawa in seiner *Macbeth*-Verfilmung *Kumonosu-jo* (1957) in einem sonst für Nebengeräusche nahezu totgelegten Tonraum das schrittweise Schleifen des Seidenkimonos der Lady-Macbeth-Figur über den makellos glatten Holzboden dazu nutzen, der Vergiftungsvorbereitung einen unerwartet schaudervollen Klang zu verleihen. Und in Hitchcocks vielleicht bestem britischen Film *Sabotage* (1936) befindet sich eine wahrhafte Trouville: In der kleinbürgerlichen Wohnung trägt der Hausherr nicht wie üblich Pantoffeln, sondern Schuhe, und diese sind, wie das feine, aber penetrante Knarren des Leders verrät, funkelnagelneu! Just die Tatsache, dass dieser Klang auf die Neuheit des Schuhwerks verweist, wirkt besonders schauerhaft, impliziert er doch, dass sein Träger, ein politischer Terrorist, der gerade ein Kind mit einer Bombe in die Luft gejagt hat, dafür bereits den ausgemachten Lohn bekommen, ja diesen schon kaltblütig ins eigene Wohlergehen investiert hat. All das verrät dieses sanfte Knarren, ohne dass im Dialog auch nur ein Wort der Erläuterung fallen muss. Gewiss, da tickt die Zeitbombe der Eifersucht im aufstampfenden Schuhwerk der *Othello*-Szene etwas weniger subtil (wie hätte Kracauer es sonst auch mitbekommen sollen?). Aber die seltsame Dialektik, die damit einhergeht, ist dieselbe, denn die Präsenzbildung dieser die Physis betonenden Klänge hat nur das Ziel, Gedanken zu formen. Es sind glänzende Beispiele für die Art, wie „the embodied mind“ im Film funktioniert.<sup>15</sup>

Nochmals: Generell bewirken der Ton und vor allem die Musik in *Othello* in ihrer Skizzenhaftigkeit, ihren vagen, bewusst unvollständigen Andeutungen und ihrem akustischen Ungefähre eine nachhaltige Entkörperlichung des Geschehens – wie eine Holzkohlezeichnung, die kunstvoll verwischt wurde. In einem derartigen Klangnebel gewinnen die Schritte eine Überpräsenz, als müsste der im Kino verlorengegangene Tastsinn mitkompensiert werden, weshalb sogar ein so kluger Mann wie Noël Burch meinte, in *Othello* „übertreibe“ Welles „die Übereinstimmung von auditiver und visueller Präsenz“<sup>16</sup> – eine Behauptung, die, auf den ganzen Film bezogen, schlechterdings idiotisch ist.

Wer den Raum mit einem akustischen Radiergummi wegzuwischen versucht, wird auch anfällig für das Gegenteil: dass im Film nie Raum genug sein kann. So vermehrt sich, wie zu Kanaan das Brot, im Städtchen Los Robles der Raum auf gar wundersame Weise. Womit wir wieder bei *Touch of Evil* wären. Wir befinden uns auf einer Brücke vor der Stadt, wo Vargas, der gute Polizist, mit Hilfe eines versteckten Mikrophons dem keineswegs lupenreinen Kollegen Quinlan das Handwerk legen will. Träger des tragbaren Senders ist Quinlans Assistent Pete. Der nun soll den Alten aushorchen, was Vargas wiederum auf ein kleines Tonbandgerät aufzeichnen will, das nebst Lautsprecher in seinen Empfänger eingebaut ist. So weit alles klar? Na, dann los. (Filmbeispiel 23.3)

Kaum fängt die Szene an, spaltet sich der Raum. Tief in einer Totale gehen Pete und Quinlan als Winzlinge übers Land, ihre Stimmen aber bekommen wir direkt ans Ohr serviert, klingen sie

---

<sup>15</sup> Siehe dazu ausführlich: George Lakoff und Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York 1999

<sup>16</sup> Noël Burch, *Theory of Film Practice*, Princeton 1981, S. 94



Filmbeispiel 23.3: Touch of Evil

doch aus Vargas' Horchkästchen, welches bloß einen halben Schritt vom Objektiv entfernt ist: Der erste Doppelraum ist entstanden.

Dann springt die Kamera nah an die beiden akustisch Verfolgten heran. Der Ton gerät dadurch erwartungsgemäß in räumlichen Einklang mit dem Bildausschnitt, behält aber die konstante akustische Präsenz selbst dann, wenn die beiden sich in der Halbtotale wieder entfernen. Diese unrealistische Konvention, die allerdings für einen nachsynchronisierten Dialog nicht untypisch ist, hilft den zweiten Doppelraum zu errichten.

Da kommt der Lautsprecher in Vargas' Abhörgerät groß ins Bild. Akustisch ist im kleinen Kästchen die Landschaft, durch die Pete und Quinlan ziehen, *en miniature* enthalten. Indem aber hin und wieder Empfangsstörungen auftreten, verdrängt die klingende Realität des Lautsprechers temporär die darin abgestrahlte Realität des Sendeortes. Ein dritter Doppelraum hat sich gebildet. Die Verfolgung nimmt ihren Lauf. Das verwanzte Duo geht im Freien, der Lauscher durchklettert derweil halb offene Gebäudeanlagen. Dabei wird der Klang hallig, und die Stimmen draußen erhalten aus dem Inneren ihr Echo: *ecco* der vierte Doppelraum.

Doch es gibt auch einen Hall, der eindeutig von der Nachsynchronisation herrührt; ein dumpfes, künstliches Nachvibrieren, das auftaucht, wann immer der Dialog zwar im Bild, aber ziemlich weit von der Kamera entfernt stattfindet. Da es in freien, flachen Gegenden keine derartigen Nachhallwirkungen gibt, schließen wir scharf auf – den fünften Doppelraum.

Wind streift über diese Fläche, und einer wadet durch den Fluss. Dessen Plätschern hört man, nicht aber das Pfeifen des Windes. Es gibt demnach zwei Klassen von Ereignissen an diesem Ort; jene, die man nur sieht, und jene, die man auch hört. Und schon verzweigt sich der sechste Doppelraum.

Als Vargas, durch den Fluss watend, unter der Brücke durchschleicht, über die Pete und Quinlan gehen, schickt das Echo des Bogengewölbes den empfangenen Redeschall an seinen Verursacher zurück, und in dieser Rückkoppelung verdoppelt sich Raum Nummer sieben.

Und zum achten und letzten Mal spaltet sich schließlich der Ort akustisch, als Vargas, der als einziger überlebt, nachdem Pete und Quinlan einander erschossen haben, das finale Ereignis nochmals vom Tonband am Tatort abspielt.

Und als wäre das alles noch nicht genug, gibt es bei Welles noch eine weitere Methode der Vervielfältigung, die der filmische Raum vom Ton lernt. Diese Methode baut ihr labyrinthisches Kompositum, ihr Puzzlemosaik, mit Hilfe von Kompositionstechniken zusammen, die jenen der Musik abgeschaut wurden; sie funktioniert wie folgt:

In *Othello* gibt es zwei Ankünfte vom Festland her, und beide richten sich – ob bewusst oder unbewusst – auffällig nach der Praxis der venezianischen Mehrstimmigkeit des 16. Jahrhunderts, und zwar in der Art, wie sie die Wartenden, das Meer, die ankommenden Gäste und das fahnenbestückte Empfangsgepränge räumlich sortieren (siehe Filmbeispiel 1.15 in Kapitel 1). Aufgrund der architektonischen Anlage von San Marco mit den beiden Orgelemporen war Giovanni Gabriele als erster dazu übergegangen, Chöre im ganzen Schiff und auf den Apsiden zu verteilen. Diese *cori spezzati* spiegelten sich im Orchesterklang wider, der die verschiedenen Instrumentenfamilien einander ähnlich blockartig gegenüberstellte, so dass ein antiphonisch sich abwechselnder Spaltklang den Raum strukturierte. Übrigens hat Igor Strawinsky zeitgleich mit Welles dieses ‚archaische‘ Verfahren in Werken wie *In memoriam Dylan Thomas* (1954) und *Canticum sacrum* (1955–56) für die moderne Musik neu fruchtbar gemacht.

Bei Welles nun sieht das so aus, dass die Schauspieler und Statisten zu funktional streng getrennten, auch örtlich nicht miteinander vermischten Gruppenarrangements ‚orchestriert‘ werden. Die sich in Bildkomposition und räumlicher Plazierung mehrheitlich verselbständigenden choralischen Blöcke fügt nun erst die Montage zusammen, ohne allerdings – und das macht den Reiz dieser besonderen Raumkunst aus – ganz zur Synthese zu finden. So fügt sich für einmal der filmische Raum, als wäre er eine Vielfalt an Schall.

## 23.2 Die Provokationen der *Macbeth*-Verfilmung

[S]ince deformity is daring  
It is its essence to o’ertake mankind  
By heart and soul.  
Lord Byron<sup>17</sup>

Weil Orson Welles vom Hörspiel kam, wo Räume zwangsläufig akustisch simuliert werden müssen, ist die ungewöhnliche Sorgfalt nicht weiter verwunderlich, mit der er die Orte in seinen Filmen mit Hilfe der Tonspur nicht nur charakterisierte, sondern oft auch transformierte. Ja, eine seiner verwegenen Innovationen ergab sich ganz logisch daraus. Für seine *Macbeth*-Verfilmung (1948) ließ Welles nämlich zuallererst die Dialoge auf Schallplatte aufnehmen und anschließend am Set wieder abspielen, wozu die Schauspieler synchron die Lippen bewegen mussten. „We actually acted to playback“, erklärte er Peter Bogdanovich später die Methode: „That meant the technicians could be roaring out instructions about where the crane went. [...] Wherever the pauses were, there were clicks on the recording so you knew when to start moving your lips again.“<sup>18</sup> So dreist diese Technik auch erscheinen mag, stellte sie im Grunde bloß die Hierarchie aus der Anfangszeit des Kinos wieder her, als für Thomas Edison die Erfindung des Films nur eine Beigabe zur Erfindung des

---

<sup>17</sup> Lord Byron, *The Deformed Transformed. A Drama*, part 1, scene 1

<sup>18</sup> Welles/Bogdanovich (wie Anm. 7), S. 208–209

Grammophons war.<sup>19</sup> In *Macbeth* lässt diese Vorgehensweise eine (mal subtile, mal verstörende) Diskrepanz zwischen Bild und Ton entstehen, die sich auch auf unsere Wahrnehmung des filmischen Raums auswirkt. Denn immer wieder scheinen die Positionen, die die Darsteller im Bild einnehmen, mit ihrer akustischen Position nicht vereinbar. Als *The Holy Father* (eine Figur übrigens, die bei Shakespeare gar nicht vorkommt!) in der Tiefe der Szene hinter einem Fenster erscheint, klingt seine Stimme leise und nah, während sich die Personen im Vordergrund durch hinzugefügten Hall entrückter anhören. So provokant dies wirkt, radikalisiert Welles auch hier überraschenderweise eine Tradition. Bis zum heutigen Tag stellt die Aufnahmetechnik Hollywoods die Dialogverständlichkeit weit über die realistische Raumabbildung. „The type of sound recording which results is relatively ‚contextless‘ or ‚spaceless‘ – that is, it is a sound whose ‚quality‘ [...] is effectively independent of the reverberant characteristics of the set.“<sup>20</sup> Zudem entspricht dem Playback-Verfahren die Vorgehensweise im Zeichentrickfilm, wo das gepinselte Personal ebenfalls nach der Richtschnur der zuvor aufgenommenen Tonspur zu agieren hat. Das Besondere an Welles' Technik ist aber, dass er diese Tatsache nicht, wie üblich, zu verschleiern sucht, sondern einen ästhetischen Gewinn daraus zieht.<sup>21</sup> Sogar der Cartoonbezug wird dabei, wie wir noch sehen werden, eine wichtige Rolle spielen. Aber zunächst kommt Welles, indem er die Stimme sowohl von ihrer Quelle wie vom sichtbaren Raum löst<sup>22</sup>, zu ganz neuen Darstellungsmitteln. Denn kaum hört einer der Darsteller auf, zum Playback die Lippen zu bewegen, verwandelt sich sein Dialogtext von allein in einen inneren Monolog – ein Effekt, den Welles für die Rollengestaltung des Macbeth immer wieder selbst anwendet. In dieser Hinsicht hat seine Erfindung sogar Schule gemacht, nämlich bei Musikvideos und Opernverfilmungen.<sup>23</sup> Aber unser cineastischer Schwarzkünstler belässt es nicht dabei, sondern treibt die Trennung von Gesicht und Stimme weiter in Richtung Identitätsauflösung. Als Macbeth einen an seine Frau gerichteten Brief diktiert, wird seine Stimme langsam durch die ihre ersetzt, und erst jetzt erfolgt auch optisch der Personen-(und Orts-)wechsel. Der formale Einfall verstärkt dabei nicht nur eine bereits bei Shakespeare angelegte seelische Symbiose des Ehepaars; er macht sie auch unmittelbar sinnfällig.

Eine weitere Möglichkeit zu Identitätsrochaden schöpft Welles aus einer Maßnahme, die ihm bis heute ebenfalls viel Schelte eingetragen hat. Dabei spielt sie in der brillanten Gesamtkonzeption dieses Films eine wesentliche Rolle; ich meine die Entscheidung, das Shakespeare-Englisch mit stark schottischem Akzent sprechen zu lassen. Weil Welles' Schauspieler in der Mehrheit US-Amerikaner waren, resultiert daraus eine höchst artifizielle Dialektmischung aus schottischen, nordamerikanischen und britischen Akzenten. Dies verfremdet den für filmische Dialoge ohnehin ungewohnten Blankvers zusätzlich, womit sich Welles in krassen Gegensatz zu den Bestrebungen des Nachkriegskinos setzte, die Shakespeareschen Dialoge möglichst vertraut, ja umgangssprachlich klingen zu lassen, wie es vor allem Laurence Olivier zur gleichen Zeit mit seinen trendsetzenden Verfilmungen von *Henry V* (1943) und *Hamlet* (1947) vormachte. Doch für Welles war die Fremdheit Programm. Das zeigt sich in einer weiteren sprachlichen Radikalisierung, die das Playback-

<sup>19</sup> „[P]our Edison, la projection des images était comme un complément du phonographe.“ Sergio Miceli, zit. nach: Michel Chion, *Le son au cinéma*, Paris 1994, S. 28

<sup>20</sup> Der Hollywood-Toningenieur Franklin L. Hunt, zit. nach: James Lastra, *Reading, Writing, and Representing Sound* in: Rick Altman (Hg.), *Sound Theory, Sound Practice*, New York 1992, S. 65–86, hier S. 82

<sup>21</sup> Bereits Josef von Sternberg hat in seinen Filmen auf diese hier versteckten Potenzen aufmerksam gemacht: „The congenial tendency of the microphone to contradict the camera is not usually recognized by those who use both these instruments.“ Josef von Sternberg, *Fun in a Chinese Laundry*, London 1987, S. 321

<sup>22</sup> „By substituting and confusing sound with its reproduction and objects with their reflections, silhouettes, and shadows, Welles manages to separate sound from its source, and from space.“ Penny Mintz, *Orson Welles's Use of Sound* in: Elisabeth Weis und John Belton (Hg.), *Film Sound. Theory and Practice*, New York 1985, S. 289–297, hier S. 292

<sup>23</sup> Siehe ‚Gesang und Gesicht‘ in diesem Buch.

Verfahren ermöglicht. Bekanntlich werden Filmszenen gemeinhin in einzelne Einstellungen zerlegt, die mitunter nur wenige Sekunden dauern. Wie beim Dialogton besteht auch hier die zur Konvention gewordene Aufgabe darin, die Zerlegung der Zeit möglichst der Wahrnehmung zu entziehen, und dies nicht nur mittels ‚unsichtbarer‘ Schnitte, sondern auch produktionstechnisch, indem ein(e) Darsteller(in) in einer am frühen Morgen gedrehten Totale nicht anders aussehen oder klingen darf als in der am späten Abend realisierten Großaufnahme, die dazwischengeschnitten wird. Weder die morgendliche Verschlafenheit noch die abendliche Ermüdung dürfen sichtbar werden. Mit anderen Worten: Die Identität im Film ist zwangsläufig eine künstliche, nur wird diese Tatsache stets sorgfältig verschleiert. Nicht so bei Welles. Ohne das Prinzip auch aufs Bild zu übertragen – das sollte erst im nächsten Film, *Othello* (1952), ansatzweise geschehen –, experimentierte er in *Macbeth* mit der Möglichkeit, darstellerisch höchst unterschiedliche Dialogfassungen zu einer künstlichen Einheit zu montieren. Zugleich verweist dieser akustische Montagestil selbstreferentiell auf Welles’ Umgang mit Shakespeares Text, den er nicht nur auf ein Drittel herunterkürzte, sondern oft drastisch umstellte.<sup>24</sup>

Wie diese Dialogcollagen beschaffen sind und wie sie im Film funktionieren, will ich an einigen Beispielen erläutern. In *Macbeths* zweiter Konfrontation mit den Hexen schneidet Welles seinen Monolog aus höchst unterschiedlichen Interpretationen desselben Textes zusammen, die mittels Improvisation im Tonstudio entstanden sein müssen. Während die Kamera ohne Schnitt auf *Macbeths* Gesicht verharret, erklingt dessen Stimme als höchst uneinheitliche Montage. Sie lässt sich schriftlich etwa wie folgt rekonstruieren (die Ziffern markieren die einzelnen Sprachvarianten):

[1. *halbnah*:] “But yet I’ll make assurance double sure, [2. *näher*:] (And) take a bond of fate: [3. *langsamer*:] (– Pause –) thou shalt not live; [4. *halliger und rascher*:] That I may tell pale-hear-ted fear it lies, [5. *langsamer und näher*:] And sleep in spite of thunder.“

Diese vokale Zerfledderung der Identität wird radikal konterkariert, indem die Szene optisch ohne Schnitte bleibt. Doch auch räumlich dissonieren die hörbar wechselnden Mikrofonpositionen mit einer kontinuierlich auf den Sprecher hinabsinkenden Kranbewegung. An anderer Stelle wird die Identität dadurch in die Krise geführt, dass einer schnittartig in die Stimme springenden Emphase mimisch nicht entsprochen oder eine laut gesprochene Passage schauspielerisch mit den Lippenbewegungen einer leisen Äußerung synchronisiert wird.

Die den Film eröffnende Hexenszene exponiert das Prinzip bereits in seiner unerbittlichsten Ausformung. Hier löst sich auch visuell, dank Halbsilhouetten und langen, ins Gesicht fallenden weißen Haaren die Identität fast ganz auf. Die drei Hexen, unter denen man, wenn man nur genau hinschaut, bezeichnenderweise einen Mann entdeckt, werden zu anonymisierten Geschöpfen. Ihre quasi polyphone Sprachcollage (der Text selbst ist eine Montage einzelner Sätze aus Akt I, Szene 1, und Akt IV, Szene 1, des Shakespeareschen Originals) lässt sich andeutungsweise wie folgt verschriftlichen (das Sprechtempo wechselt fast von Schnitt zu Schnitt):

[*Drei Stimmen, wovon eine männlich*:] „Double, double toil and trouble; [*Zwei weibliche Stimmen*:] Fire burn, [*Drei Stimmen*:] and cauldron bubble. [*1. weibliche Stimme*:] Pour in sow’s blood, that hath eaten Her nine farrow; [*2. weibliche Stimme*:] grease [*1. weibliche Stimme*:] that’s sweaten From the murderer’s gibbet [*kurz, hoch*:] thrown [*wie vorhin*] Into the flame. [*2. weibliche Stimme*:] Finger [*1. weibliche Stimme*:] of birth-strangled babe [*Männliche Stimme*:] Ditch-deliver’d by a drab, [*2. weibliche Stimme*:] Make the gruel / thick [*1. weibliche Stimme*:]

<sup>24</sup> Als Bertolt Brecht aus Welles’ Mund vernahm, dieser gedenke *Macbeth* zu verfilmen, fragte der Stückeschreiber maliziös: „Wann wirst du das Drehbuch schreiben, Orson?“



and slap: [*Männliche Stimme:*] Like a hell-broth [*Alle Drei:*] boil [*Männliche Stimme:*] and bubble, [*1. weibliche Stimme:*] For a charm of powerful trouble.“

Neben den zur mehrstimmigen Einheit verschweißten Hexen und Macbeth wird diese Prozedur auch auf Lady Macbeth angewendet. Somit wird hier eine Art Triumvirat gebildet, dessen komplexe Persona zwischen monologisierenden Mehr-Ichs und Entindividualisierung virtuos hin und her schwankt. Das zeigt sich besonders einfallsreich beim ersten Auftritt der Lady Macbeth. Wie wir bereits gesehen haben, ‚entsteht‘ sie gewissermaßen aus Macbeths Stimme, und nachdem sie auch körperlich Gestalt angenommen hat (Filmbeispiel 23.4a), liegt sie wollüstig auf einem langhaarigen weißen Fell und spricht das Shakespearesche „Unsex me here“ (Filmbeispiel 23.4b). Dabei parodiert Welles nicht nur die Pin-up-Fotografie der Hollywood-Sexgöttinnen jener Zeit – den Grund werden wir noch erfahren –, sondern benutzt auch die eigentliche Bedeutung des altenglischen Verbs „to unsex“, das weniger auf Verführungsverzicht als auf Entmenschlichung verweist<sup>25</sup>, um Lady Macbeth den entpersonifizierten Hexen, die sie umgehend anruft, anzugleichen.



Filmbeispiel 23.4ab: *Macbeth*

Auch Macbeth tritt auf besondere Weise aus sich heraus, indem er gleich zweimal vorhanden ist, einmal als reale Person und einmal als formbarer Homunkulus. Wie in einer Schöpfungsge-

---

<sup>25</sup> Siehe Nicholas Brooke (Hg.), *The Oxford Shakespeare: Macbeth*, Oxford 1990, S. 115 Fn.

schichte kneten die Hexen zu Beginn eine Macbeth-Figur aus Lehm, der sie anschließend eine Miniaturkrone aufsetzen. Dass das nicht nur eine Metapher ist, sondern einer aus kultischen Bräuchen, namentlich des Wodu-Kults, bekannten Stellvertreterschaft gleichkommt, zeigen sowohl die Krönungsszene wie Macbeths Tod, wo die Lehmfigur jeweils kurz die Rolle des Protagonisten.

Durch derartige Verdoppelungen erlangen sowohl Macbeth wie seine Frau einen Status, der im Wortsinn ekstatisch zu nennen ist: „Der ek-statische Zustand [bedeutet] immer zugleich in der Person und außerhalb ihrer zu sein.“<sup>26</sup> Wir werden noch sehen, dass sich dadurch nicht nur eine radikale Variante dessen entwickelt, was ich in diesem Buch Auslagerung nenne, sondern dass darüber hinaus deutliche Bezüge zum Darstellungsstil in Sergei Eisensteins *Ivan Grosny* (1943) hergestellt werden. Für den Augenblick wollen wir aber bei der Tonspur bleiben, denn da gibt es noch einiges zu bestaunen.

Den Höhepunkt der Wellesschen Tonmontage bildet ohne Zweifel die Szene in jenem tropfsteinhöhlenartigen Korridor, in dem sich Macbeths innere Monologe zu einem veritablen *dialogue intérieur* erweitern. Bei seinem verzweifelten Gang durch ein feuchtes Tunnelsystem sind zunächst nur Macbeths metallische Schritte zu hören. Wie später in *Othello* – wir haben die entsprechende Sequenz bereits analysiert – ist dies Welles' bevorzugter Begleitklang für eine Introspektion. Und tatsächlich kreisen seine Gedanken um den soeben auf sein Geheiß hin ermordeten Banquo. Dazu erklingt dessen Stimme, verhallend wie eine akustisch im Raum ausgelagerte Erinnerung, ja es ist, als spazierte Macbeth an diesem seltsamen Nichtort in seinen eigenen Hirnwindungen herum. Zur Montage der dialogisch angelegten Gedankengänge tritt ein stetes Tropfen, das sich diesmal auch optisch bemerkbar macht. Auf dem Höhepunkt, als sich Macbeth an Banquos Versprechen erinnert, seinem Fest nicht fernzubleiben, spitzen sich die Manipulationen auf der Tonspur zu. Ban-

quos „I will not [fail the feast]“ wird, fortwährend skandiert von den Wassertropfen, fünfmal wiederholt, bis nur noch der Tropfklang übrigbleibt. Dieser gerät nun in ein *Accelerando*, was ein dichtes rhythmisches Feld entstehen lässt, das sich wiederum in den Klang eines Wasserfalls verwandelt, der jetzt auch ins Bild gerät, so dass Macbeth sein erhitztes Gesicht daran kühlen kann (Filmbeispiel 23.5). Trotz der historisch



Filmbeispiel 23.5: Macbeth

<sup>26</sup> Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main 1993, S. 138

bedingten Primitivität der Geräte, die Welles für eine solche Klangwandlung zur Verfügung standen, gelingt hier eines der ersten akustischen Morphings der Filmgeschichte – ein Prinzip, das sich für das viel später aufkommende *sound design* als so fruchtbar erweisen sollte.

Typisch für den Ton dieses *Macbeth* ist nicht zuletzt der nachgerade herausknallende Einsatz von wenigen und oft völlig isoliert auftretenden Geräuschen. So schreckt Welles nicht davor zurück, dem Hexenpalaver einige elektrisch erzeugte Störklänge beizufügen. Auch sonst platzen die extrem reduzierten Geräusche, etwa wenn Eulen schreien oder Reisende ans Eisentor des Schlosses pochen, immer derart brutal und laut in den akustisch stillgelegten Raum, dass damit eine weitere Instabilisierung des Klangraums einhergeht.

Bei einem Regisseur wie Welles versteht es sich fast von selbst, dass die Musik innerhalb eines solch mutwillig erzeugten Ungleichgewichts der akustischen Ereignisse nicht die übliche Rolle eines symphonischen Stabilisators spielen darf. Darum wohl schweigt auch diese über weite Strecken, und zwar oft gerade dort, wo konventionelle Filmemacher kaum auf sie verzichtet hätten, etwa während jener als *tour de force* angelegten Plansequenz von zehn Minuten Länge, in der sich die Ermordung Duncans vollzieht. Leider wird die Musik in der heute vorliegenden Mischung oft gnadenlos in den Hintergrund gedrängt, sodass nur an wenigen Stellen zu hören ist, wie glänzend sie ihre Arbeit im Grunde macht – oder besser: machen würde, wäre sie wirklich vernehmbar.

### 23.3 Musik für *Macbeth*

Ich erlebte einmal einen Hund, der Musik jeglicher Art hasste. Er griff in den Straßen die Drehorgelspieler an; wenn er sie nur von ferne hörte, geriet er in Zorn. Durch Zufall lernte ich den Herrn des Hundes kennen, und von ihm erfuhr ich, dass ein Nachbar, der oft Violine spielte, den Hund mehrere Male geschlagen hatte, um ihn von seiner Hündin fernzuhalten. [...] Eine richtig angewandte Musik würde uns all das lieben beziehungsweise verabscheuen lassen, was der Gesellschaft nützlich beziehungsweise schädlich ist.

André-Ernest-Modeste Grétry<sup>27</sup>

Filmmusik zeigt ihren Gehalt und ihre Bedeutung primär in der dramaturgischen Wirkung und erst an zweiter Stelle in der Qualität ihrer Faktur. Deshalb ist zuerst nach ihrer Aussage zu fragen: Inwieweit spitzen die Klänge eine Szene zu, kommentieren oder verändern sie?

Als *Macbeth* zum König gekrönt worden ist, nachdem er Duncan ermordet hat, gibt es eine längere Passage, in der er das Spalier seiner Untertanen und Soldaten abschreitet. Nun muss man wissen, dass Welles der Auffassung war, Shakespeares Stück enthalte zwei an sich inkompatible *Macbeths*. In einem Interview aus dem Jahr 1974 erläuterte er diese Theorie etwas näher: „[T]his play has a great defect, an imperfection: the Macbeth who is the victim of Lady Macbeth is not the one who then becomes king.“<sup>28</sup> Obwohl Welles die Rolle der Lady Macbeth als *Femme fatale* deutlich abschwächt, streicht er den Konstruktionsbruch, den er bei Shakespeare auszumachen glaubt, groß heraus. Dies ist ein höchst ungewöhnlicher Vorgang, denn üblicherweise breiten Interpreten den Mantel des Schweigens über allfällige Schwächen der Vorlage, so sie diese überhaupt entdecken. In einer Deutung zugleich Kritik zu artikulieren, geschieht äußerst selten. Ich kenne nur einen Interpreten, der Ähnliches getan hat. Glenn Goulds Einspielung von Mozarts Klaviersonaten legt

---

<sup>27</sup> André-Ernest-Modeste Grétry, *Memoiren oder Essays über die Musik* (1797), aus dem Französischen von Dorothea Gülke, Leipzig 1973, S. 245

<sup>28</sup> Orson Welles in einem Interview mit Richard Marienstras, abgedruckt in: Mark W. Estrin (Hg.), *Orson Welles – Interviews*, Jackson Miss., 2002, S. 147

neben den (recht mässigen) Meriten auch die nachweislichen Schwächen dieser Kompositionen ebenso witzig wie schonungslos offen.

Wie nun geht Welles bei seiner nicht weniger unverfrorenen Shakespeare-Kritik vor? Sein Macbeth, mit dessen Augen wir das Geschehen bis anhin betrachtet haben, bekommt an dieser Schnittstelle nicht nur eine lächerlich aussehende Krone aufgesetzt; der Mann wankt zudem sichtlich angetrunken durch die Reihen seines Hofstaats, welcher überdies (und anders als bei Shakespeare) seinen neuen Fürsten durchaus als den Mörder des alten erkennt und ihm deshalb mit kaum

*pesante e grottesco*

Tuba

Viola Vc

Klavier

Fagott

Streicher



Notenbeispiel 23.1 und Filmbeispiel 23.6: *Macbeth*



verhohlener Verachtung begegnet. Diesen dramaturgischen Riss – erneut agiert das Prinzip der herausgestellten Montage – deutlich zu machen, ist Aufgabe der Musik, und entsprechend ändert sie hier ihren Tonfall. Statt dramatisch wie bis anhin, klingt sie plötzlich grotesk. Der Krönungsmarsch, der Macbeths unsicheres Abschreiten der Ehrengarde begleitet, bekommt vom Komponisten als Soloinstrument eine Basstuba verpasst, die in ihrer stolpernden Vulgarität von Fagotten und Kontrabässen unterstützt und von grellen Holzbläserwürfen angefeuert wird. (Notenbeispiel 23.1 & Filmbeispiel 23.6: Basstuba)

Basstuben treten höchst selten als Soloinstrument auf. Deshalb darf vermutet werden, dass Jacques Ibert, der die Musik komponierte, die beiden berühmten Vorläufer seines Einfalls kannte. Da ist zum einen das leitmotivische Tubenthema des Drachens Fafner in Richard Wagners *Siegfried*. Auch dort wird das Untier von Siegfried aus der Höhle gelockt und getötet, wie Macbeth bald von Macduff. Und das zweite Vorbild für die Ibertsche Groteske, das bereits ihre Formung als langsamen Marsch vorwegnimmt, findet sich in Maurice Ravel's berühmter Orchestrierung von Modest Mussorgskis *Bilder einer Ausstellung*, und zwar in dem Satz *Bydlo*, wo die Tuba das Rumpeln und Knarren eines alten Ochsenkarrens zu imitieren hat; auch dies ist für Welles' tapsigen Gang kein schlechtes Muster; „bäuerlich und grotesk“ lautet passend die Vortragsbezeichnung.

Eine weitere Musik, die in der vorliegenden Fassung des Films sofort ins Ohr springt, trägt dazu bei, Shakespeare noch radikaler umzudeuten, als es bei dieser Krönungsszene geschieht. In der ursprünglichen Tragödie sind die Gegenspieler von Macbeth, König Duncan und Macduff, uneingeschränkt positive Helden – nicht länger so bei Welles. Quietschende Ferkel gehen Duncans Eintritt ins Schloss voraus, das mit Gehängten und Geköpften reichlich bestückt ist. Und bevor dieser König überhaupt ein Wort sagt, lässt er einen offenbar schwer gefolterten Mann als Rebellen hinrichten. Und die Begleitmusik klingt dementsprechend. Nur schweres Schlagzeug, bei dem die Kesselpauken dominieren, ertönt zu Duncans Erstauftritt. Bald entlarvt sich das gewalttätige Metrum tatsächlich als Hinrichtungsmusik, dessen letzter Schlag exakt mit dem Fallen des Henkerbeils synchronisiert wird. So führt man normalerweise keinen Menschen ein, den Shakespeare mehrmals als „the great king“ charakterisiert.

Auch die Musik, die leitmotivisch Macbeths zweitem – und tödlichem – Rivalen Macduff beigesellt wird, klingt als grell instrumentierter Marsch voller Vorschläge, die dem stereotypen Rhythmus für Militärtrommeln abgehört sind. Tatsächlich wird eine schnarrende Trommel das Leitinstrument Macduffs sein. All das klingt nicht gerade nach einer Konfliktlösung, der man mit Zuversicht entgegensieht.

In Iberts Musik steckt einiges an aufklärerischem Kommentar, und sie würde Welles' ungewöhnliche Interpretation des Stoffes nicht nur klären helfen, sondern diese erst noch auf einer tieferen Bedeutungsebene verankern. Der Konjunktiv deutet an, dass die Tonspur jener Fassung, die schließlich in die Kinos kam, es dem Publikum nicht erlaubte, dies rein akustisch wahrzunehmen. Doch zum Glück gibt es seit einiger Zeit eine CD-Aufnahme der wichtigsten Sätze aus Iberts Partitur<sup>29</sup>, und obwohl der Dirigent etwas andere Tempi nimmt als jene der Tonspur, lässt sich diese Aufnahme im digitalen Zeitalter ohne große Umstände mit dem Film synchronisieren, zumal sich die Musikspur dort über lange Strecken derart blubbernd im Hintergrund versteckt hält, dass sie leicht überspielt werden kann. Hört man sich nun die Szene, die auf die Ermordung Duncans folgt, mit

---

<sup>29</sup> Jacques Ibert, *Macbeth, Golgotha, Don Quichotte*, Slovak Radio Symphony Orchestra, Dirigent: Adriano, Naxos Film Music Classics 8.557607 (Reedition 2005)

Atemchor  
 Celesta  
 Harfe  
 Schlagzeug  
 Klavier

Musical score for Macbeth, measures 23.2 and 23.7. The score includes parts for Atemchor (Chorus), Celesta, Harfe (Harp), Schlagzeug (Percussion), and Klavier (Piano). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The percussion part includes Gong and Cymbal. The piano part has a 'p' dynamic marking. The harp part has a 'p' dynamic marking. The celesta part has a 'p' dynamic marking. The chorus part has a 'p' dynamic marking. The score shows a sequence of notes and rests across five staves.



Notenbeispiel 23.2 und Filmbeispiel 23.7: *Macbeth*

reinstallierter Musik an<sup>30</sup>, so wird klar, wie glänzend Ibert und Welles hier zusammengearbeitet haben. Als Macduff nämlich seinen ersten Auftritt hat, sind es nicht nur Militärtrommeln, die ihn dabei begleiten; Welles filtert an dieser Stelle auch Macduffs Replik derart stark, dass dessen Stimme so metallisch schnarrend klingt wie eine der *snaredrums* in der musikalischen Begleitung. Das ist völlig im Einklang mit Welles' Strategie, den positiven Helden der Vorlage negativ oder zumindest unsympathisch zu machen. So stößt Macduff in der gleichen Einstellung seine Frau brutal von sich und flieht vom Tatort, als wäre in Wirklichkeit er der Schuldige. Iberts Trommel verhält sich zu dieser Entlarvung wie eine instrumentale Vorwegnahme.

Wohl am eindrucklichsten gelingt die Musik, wo sie die Hexen betrifft. Hier ist Welles' Interpretation überhaupt nicht so eindeutig wie in den vorangegangenen Beispielen. Klarheit schafft erst die Restauration von Iberts Musik (Notenbeispiel 23.2 und Filmbeispiel 23.7).

Über Flageoletakkorden in den Streichern und leise pulsierenden Gongs, die eine übersinnliche Atmosphäre erzeugen, liegt ein in der Partitur als „breathing choir“ bezeichnetes Stimmenensemble, dessen Aufgabe es ist, stimmlos ein- und auszuatmen. Der originelle Effekt mischt sich prächtig mit dem (bereits analysierten) pseudopolyphonen Raunen der Hexen. Umso unbegreiflicher ist die Tatsache, dass der Atemchor im Film so gut wie unhörbar bleibt, obwohl Ibert in einem Zusatzblatt zu seiner Partitur erklärte, dass dieser Choreffekt separat aufgenommen wurde, „um im Einklang mit der Musik gemischt zu werden“<sup>31</sup>. Auf diese Weise stellt er klar, dass der geringe Frequenzgang der Monospur auf den damaligen Filmen kein Hinderungsgrund gewesen sein kann, die Abmischung von Musik, Atem und Hexengemurmel klar und transparent hinzubekommen. Die Angleichung von Atmen und Flüstern beweist allein schon die perfekte Partnerschaft von Regie und Komposition an dieser Stelle. Zwei instrumentale Maßnahmen zeigen darüber hinaus, dass der Musik eine Hauptrolle bei der Bedeutungsproduktion dieser Szene zugeacht war.

Die erste musikalische Entscheidung ruft eine klagende Oboe auf den Plan, die das Geisteritual begleitet. Sie macht unmissverständlich klar, dass die Hexen keine Gefahr darstellen, sondern einen Akt schierer Trauer vollführen. Ohne jeden Zweifel ist ihr Glauben äußerst bedroht. „The whole device of the picture is based on the struggle between two religious systems“, verriet Welles einmal.<sup>32</sup> Dabei zieht die ältere, ‚heidnische‘ gegen die neue, christliche Religion sichtbar den Kürzeren. Ein Priester braucht nur seinen Kreuzstab zu heben, schon werden die Hexen in die Flucht geschlagen. Doch daraufhin dominiert das Kreuz keineswegs die Szene. Welles' Bildausschnitte beschneiden es vielmehr so, dass es von einer Lanze, von einem Kriegsinstrument also, noch in der gleichen Szene nicht mehr zu unterscheiden ist. Zudem tauchen kurz darauf die drei Hexen erneut auf ihren Felsspitzen auf, als wäre nichts geschehen, nur halten jetzt auch sie drei Stäbe in der Hand, die sich nach oben gabeln, wodurch das Ganze wie eine Parodie auf Golgotha wirkt (Filmbeispiel 23.8), aber dazu später mehr. Die Vermählung von christlicher Mission und Kriegslust wird sich durch den ganzen Film ziehen. Als Soldaten einmal betend vor dem Priester knien, bilden ihre Lanzen erneut das kompositorische Pendant zu seinem Kreuzstab (Abb. 23.1). Die Köpfe von Hingerichteten sind auf Kreuzstäbe aufgespießt, und als reiche dieser Hinweis noch nicht, zieht einmal eine dichte Phalanx von Kreuzen daran vorbei. Dabei ähneln die exakt auf der Höhe der Geköpften

---

<sup>30</sup> Um keine Missverständnisse aufkommen zu lassen: Iberts Partitur ist nahezu ohne Kürzungen für den Film verwendet worden. Ich analysiere also keine Musik, die Welles verworfen hätte. Sie wird aber auf der Tonspur oft derart im Hintergrund geregelt, dass sie meist nur ein Schatten ihrer selbst ist und ihre Qualitäten folglich auch dem Film nichts nützen.

<sup>31</sup> „to be mixed and ‚modulated‘ with the music.“ Ich danke an dieser Stelle dem Komponisten und Dirigenten Adriano für die großzügige Überlassung einer Kopie der handschriftlichen Partitur, mit deren Hilfe ich auch die im Text eingefügten Notenbeispiele herstellen konnte.

<sup>32</sup> Welles/Bogdanovich (wie Anm. 7), S. 215



Filmbeispiel 23.8 und Abb. 23.1: *Macbeth*

gehaltenen Kreuzzeichen verdächtig den Fadenkreuzen moderner Waffen. Bezeichnend ist auch, dass Welles die Vertikale, trotz ihrer Dominanz in diesem Film, nie zu einer Himmelsachse werden lässt, obwohl das Christentum eine so gewichtige Rolle spielt.<sup>33</sup> Und dass diese Unterlassung Absicht ist, zeigen mindestens drei Szenen, in denen die Himmelsachse rundweg parodiert wird. So steht das Ehepaar Macbeth einmal in einer senkrechten Lichtsäule, so als erteile den beiden ein Gott von vornherein die Absolution für ihre Verbrechen. Und in zwei weiteren Fällen steht die Achse im religiösen Sinne Kopf, zum ersten Mal, als der Mord an Duncan in einer höhlenartigen Grotte oberhalb der Personen stattfindet, zum zweiten Mal beim Mord am Priester. Dabei ist Letzterer ganz in der Tiefe positioniert und Macbeth als sein heidnischer Henker ganz oben. Und dass dieser neue Glaube nicht gerade die Sympathie des Filmemachers genießt, zeigt sich auch deutlich daran, dass der Priester zur barbarischen Hinrichtung den Segen spricht. Dagegen signalisiert in der Hexenszene die in Seufzerschritten absteigende Oboe eindeutig Empathie mit den Zauberinnen.

Die zweite musikalische Maßnahme, die bedeutungsträchtig ist, betrifft ein von Harfe und Klavier gebildetes Klangband, das pentatonisch gesetzt ist und somit von westlichen Ohren fernöstlich klingt. Tatsächlich tragen die Hexen lange weiße Perücken, die ihnen bis vors Gesicht hängen, sodass sie Geistererscheinungen im japanischen Nô-Theater gleichen (Abb. 23.2ab und Mu-



Abb. 23.2ab

<sup>33</sup> Siehe zur hartnäckigen Tradition der Vertikalen als Himmelsachse das Kapitel ‚Weit und breit keine Höhe‘.



sikbeispiel 23.1). Zusammen mit dem weißen Nebel, der das Hexenorakel in diesem Film oft als ein abstrakt gesetztes Zeichen vertritt, enthalten die Hexenszenen wie chiffriert Hinweise auf eine politisch brisante Aussage. 1947, als die Szene gedreht wurde, lag der Abwurf zweier Atombomben über Hiroshima und Nagasaki erst zwei Jahre zurück, und das Entsetzen darüber wuchs allmählich auch in den USA. Welles zumindest war öffentlich bereits gegen das Vernichtungspotential der Atomenergie aktiv geworden, und seine Umdeutung der Hexenszene steht im Einklang mit einer stark aktualitätsbezogenen Ausrichtung des ganzen Films. Ohne die Musik aber wären wir dem vielleicht nie auf die Spur gekommen.

Zwar ist leider wenig bis nichts bekannt darüber, wie genau Welles und Ibert zusammengearbeitet haben, aber der Arbeitsdialog lässt sich meiner Meinung nach auf induktivem Weg größtenteils rekonstruieren.

Nachdem Welles im Juli 1947 die Dreharbeiten abgeschlossen hat, verlässt er Ende November Hollywood in Richtung Europa. Dies nicht zuletzt aus politischen Gründen, wie oft übersehen wird, denn in jenem Monat nahm das *House Committee on Un-American Activities*, das später unter dem Namen McCarthy-Ausschuss berüchtigt werden sollte, seine Aktivitäten in Hollywood auf, und Welles, der dagegen öffentlich protestierte, wurde seit 1945 immerhin auf dem Security Index des FBI als politisch besonders gefährlich geführt<sup>34</sup>. In einem Interview bezeichnete er 1947 Hollywood rundweg als „enemy territory“<sup>35</sup>, und 1950 erschien sein Name auf der für Hollywood maßgeblichen Schwarzen Liste, genannt *Red Channels: The Report of Communist Influence in Radio and Television*<sup>36</sup>. Nach den Gründen für sein europäisches Exil gefragt, gab Welles später eine unmissverständliche Antwort: „I chose freedom.“<sup>37</sup>

Seine wie immer rastlose Aktivität auch in Europa – er spielt, schreibt Drehbücher, verhandelt über neue Filme und führt bei einem davon Ko-Regie – lässt ihm eigentlich kaum Zeit für anderes. Weil der Schnitt von *Macbeth* in den Staaten ohne ihn nicht vorankommt, folgt ihm bald ein Cutter in die Alte Welt, und so schneidet Welles in Rom eine erste Fassung.<sup>38</sup> Diese geht am 6. März 1948 zurück zum Produzenten. Wie Iberts Partitur zeigt, war der Komponist zu diesem Zeitpunkt bereits fünf Tage an der Arbeit, welche er am 4. April fertig stellt<sup>39</sup>. Die anschließenden Tonaufnahmen mit Orchester finden ebenfalls in Rom statt, vermutlich im Beisein von Welles, der erst Mitte April nach Hollywood zurückkehrt. Dort wird der Film bis Ende Mai nicht nur gemischt, sondern vorher wohl auch noch schnittechnisch überarbeitet. Iberts hochdissonanter Triumphmarsch für das Finale ist viel zu lang, gemessen an der Dauer der Schlusssequenz, so wie sie heute vorliegt. Welles' Kürzung hat dabei leider die Bitterkeit über Macduffs Sieg, den die Musik verrät, im kaschierenden Nebenlärm untergehen lassen.

Aus all dem können wir schließen, dass Welles mehrere Monate Zeit hatte, den ebenfalls in Rom weilenden Ibert genauestens über seine Absichten zu unterrichten und umgekehrt von ihm ü-

---

<sup>34</sup> „[Welles] actually left in late November 1947. It's coincidental that he did so shortly after the House Committee on Un-American Activities began its hearing that month on alleged Communist influence in Hollywood. Welles lent his name to public protest of the hearings as a member of the Committee for the First Amendment.“ Joseph McBride, *What Ever Happened to Orson Welles: A Portrait of an Independent Career*, Kentucky 2006, S. 94

<sup>35</sup> Ebd., S. 96

<sup>36</sup> Ebd., S. 101

<sup>37</sup> Ebd., S. 109

<sup>38</sup> Genauer gesagt: Mit Hilfe einer Klatschkopie, deren Fußnummer er jeweils genau angibt, lenkt er den nach wie vor in Hollywood stattfindenden Schnitt aus der Ferne: „[T]he editor and Orson [...] were in Rome, playing with the dupe (Klatschkopie, FK). [T]hey'd send me these little recorded dics of changes and give me the film edge numbers and I'd make the changes in the production work print.“ (So der Editeur Dann Cahn in einem Interview, abgedruckt in: Peter Prescott Tonguette, *Orson Welles Remembered. Interview with His Actors, Editors, Cinematographers and Magicians*, Jefferson 2007, S. 19

<sup>39</sup> Ich danke dem Dirigenten Adriano für die freundliche Zuverfügungstellung einer Kopie der handschriftliche Partitur.

ber die Entwicklung der Partitur auf dem Laufenden gehalten zu werden. Simon Callow behauptet dagegen im zweiten Band seiner Welles-Biografie, Ibert und Welles hätten sich nur ein einziges Mal gesehen.<sup>40</sup> Das klingt angesichts der unverwechselbaren Wellesschen Dramaturgie, die die Partitur aufweist, wenig glaubwürdig. Wie wir gesehen haben, spielt Musik im Werk dieses Regisseurs eine eminent wichtige Rolle, ja, er erklärte sogar einmal: „With me the visual is a solution to what the poetic and musical form dictates. I don’t begin with the visual and then try to find a poetry or music, and try to stick it in the picture. The picture has to follow it.“<sup>41</sup> Seine Entscheidung für Ibert war an sich schon ein Affront gegen die Hollywoodschen Klangstuckateure (wenn auch ehrlicherweise gesagt werden muss, dass die *Macbeth*-Partitur gelegentlich Rückfälle in das naive Getue eines Max Steiner erleidet) und wurde deshalb vom Produzenten heftig beanstandet. Gewiss, Welles’ erste Wahl war Bernard Herrmann, der bereits die Musik zu *Citizen Kane* geschrieben hatte und zunächst begeistert auf das Angebot reagierte, da er den Film, im Gegensatz zu vielen damals, sehr hoch einschätzte: „It is a great and wonderful picture. It is by far Orson’s best picture (better than *Kane*) and certainly the finest Shakespeare film ever made. (It looks as if it was painted or rather filmed by Hieronymus Bosch.“<sup>42</sup> Weil aber Herrmann nicht nur einen Feinschnitt des Films, sondern – ein aufschlussreicher Hinweis! – auch Welles’ Mitarbeit an der genauen Planung der Musik als unabdingbare Voraussetzung für seine Mitarbeit betrachtete und beide Forderungen in Hollywood nicht eingelöst werden konnten, wandte sich Welles schließlich an Jacques Ibert. Auch wenn Simon Callow das Gegenteil behauptet – „losing Herrmann was a disaster for *Macbeth*“<sup>43</sup> – wechselte dadurch die musikalische Qualität, aller Meriten Herrmanns zum Trotz, eindeutig in eine höhere Liga. Zwar ist auch Jacques Ibert unter den Modernen seiner Zeit verhältnismäßig brav, aber seine Musik für Welles’ Film klingt weitaus fortschrittlicher als viele seiner anderen Werke, sein originelles Klavierwerk vielleicht ausgenommen. „[It] allies him almost with the avant-garde“, meint der Dirigent Adriano zu Recht im Begleitheft seiner CD. Denn bedenkt man, dass im selben Jahr Olivier Messiaen seine im Grunde hochromantische Turangalîla-Symphonie fertig stellt, Igor Strawinsky mit der Komposition der Oper *The Rake’s Progress* beginnt, die seine neoklassizistische Periode erst abschließen wird, und die Erneuerung der Musik durch die Darmstädter Schule noch einige Jahre auf sich warten lässt, kann man sagen, dass sich Iberts Partitur auch als konzertante Musik durchaus auf der Höhe der Zeit befindet. Und nicht nur in der kompositorischen Faktur, sondern auch in der dramaturgischen Strategie ist sie wesentlich interessanter als Hermanns wohl doch etwas überschätzte für *Citizen Kane*. Dabei kommt es mir vor, als sei Welles an diesem für Iberts sonstiges Œuvre nicht unbedingt charakteristischen Mut zu Dissonanz und greller Instrumentation nicht ganz unschuldig. Umso unbegreiflicher wirkt der rundweg liederlich zu nennende Umgang mit dieser Musik in der Schlussmischung. Dem Vernehmen nach wurde Welles wenige Wochen nach seiner Rückkehr aus Rom krank, weshalb es durchaus möglich ist, dass die Abmischung ohne ihn stattfand. Ich zumindest kann mir nicht vorstellen, dass beispielsweise das abrupte Wegregeln der Musik vor jedweder

<sup>40</sup> „They passed a pleasant evening talking about Welles’s requirements, and never saw each other again, as far as we know, Ibert never saw the film, but worked to timings.“ Simon Callow, *Orson Welles: Hello Americans*, London 2006, S. 418. Zudem enthält die Partitur für die Synchronität einige präzise visuelle Hinweise auf das Geschehen auf der Leinwand, und auch die Tatsache, dass Ibert am Schluss der Ouvertüre das Xanadu-Thema aus Hermanns Musik zu *Citizen Kane* zitiert, spricht eher gegen Callows Behauptung, mal abgesehen von der Tatsache, dass es sich dabei um eine Musik handelt, zu der der Komponist in Rom nicht eben leicht Zugang gehabt haben kann.

<sup>41</sup> Zit. nach: Clinton Heylin, *Despite the System. Orson Welles versus the Hollywood Studios*, Chicago 2005, S. 262

<sup>42</sup> Steven C. Smith, *A Heart at Fire’s Center: The Life and Music of Bernard Herrmann*, Berkeley 1991, S.147

<sup>43</sup> Callow (wie Anm. 40), S. 419. Um das Gewicht dieser Einschätzung beurteilen zu können, muss man wissen, dass Callow ein so seichtes Werklein wie das Musical *Kiss Me Kate* mit dem Prädikat „masterpiece“ versieht (S. 321). Die (von Callow ebenfalls hochgelobte) Musik, die Hermann 1940 für Welles’ Schallplattenversion von *Macbeth* schrieb, ist auf jeden Fall mehr als dürftig.

Dialogstelle unter seiner Stabführung auch nur den Hauch einer Chance gehabt hätte. Alles spricht also dafür, dass man die Musik noch einmal komplett einspielt und über den Klangschaten im Film legt. Dies wird den Film nicht nur anders klingen lassen, man wird ihn auch mit neuen Augen sehen!

## 23.4 Techniken der Entörtlichung

Das sicherste Gelass des Selbst ist der unfeste Raum.  
*Robinson Jeffers*<sup>44</sup>

„What I am trying to do“, so Welles über das Raumkonzept seiner *Macbeth*-Verfilmung, „is to see the outside, real world through the same eyes as the inside, fabricated one. To create a kind of unity.“<sup>45</sup> Auch ein Hörspiel zeichnet sich dadurch aus, dass der innere, psychische und der äußere, physische Raum so gut wie übergangslos ineinanderfließen. Dies liegt daran, dass beide vom Zuhörer mit demselben Imaginationsaufwand rekonstruiert werden müssen. Da aber die visuelle Abbildung der Wirklichkeit dem Zuschauer keine vergleichbare Vorstellungsleistung abverlangt, wird im



Filmbeispiel 23.9. *Macbeth*

<sup>44</sup> Robinson Jeffers, *Fragmente der Undeutlichkeit*, übersetzt von Botho Strauss, München 1989, S. 49

<sup>45</sup> Zit. nach: Anthony Davies, *Filming Shakespeare's Plays: The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa*, Cambridge 1988, S. 90

Film das Wellesche Konzept, wonach die Außenwelt nur ein Echo des Innern ihrer Protagonisten sein soll („the spacial realism had to be consistent with the inner being of the character“<sup>46</sup>), zu einer *tour de force*, die ganz eigene, radikale Maßnahmen nach sich zieht. Die seltsame Unförmigkeit der Dekors in *Macbeth* – Welles selbst sprach gar von „cheesy cardboard“<sup>47</sup> – erschafft bereits eine Art von Interregnum zwischen äußerer Realität und innerer Befindlichkeit, und als zentraler Handlungsort wurde eine Burg voller düsterer Gänge und Verliese errichtet (Filmbeispiel 23.9). Anthony Davies sieht sowohl darin wie in den Felsen, die an geschmolzene Lakritzhäufen gemahnen, eine kühne Visualisierung des Unbewussten, „of the realm of the unconscious with its formless caverns and labyrinths“. Am Beispiel der Wahnsinnsszene der Lady Macbeth konkretisiert er diesen Befund:

„In purely spacial terms on the two-dimensional screen, the scene reveals a shift from a visualized situation in which the conscious mind – in the form of two minor characters – is dominant, to the spacial composition in which the unconscious overpowers the conscious world of restraint and discretion, and relegates it to the background. The spacial strategy in that sense is a microcosm of the psychological development of Lady Macbeth through the play.“<sup>48</sup>

Leider ist Davies' Beispiel unglücklich gewählt. Kein einziges Mal verliert sich Lady Macbeth während dieser Szene in den Lakritzgrotten ihres Unterbewusstseins, sondern bewegt sich in symmetrischen Bildkompositionen recht ordentlich auf einer großen Zentraltreppe; ein Fall von gefasster Verrücktheit. Aber das falsifiziert die Grundeinsicht dieses Wissenschaftlers keineswegs. Sowohl die Szene mit Macbeth in der Tropfsteinhöhle wie jene andere, in der Welles seinen Protagonisten einmal aus dem Bild gehen lässt, um dann, ohne sofort umzuschneiden, die Kamera sekundenlang auf einer Felsenstruktur ruhen zu lassen, die einem Gehirn auffallend ähnelt, während im Off ein herzerreißender Schrei erklingt, beweisen die grundsätzliche Richtigkeit von Davies' Beobachtung. Gerade die letztgenannte Einstellung bekommt dadurch eine Wirkung, die man funktional als die eines psychologisch-allegorischen *establishing shot* umschreiben könnte. Als solcher bereitet sie auf jenen anschließenden Gang des Protagonisten durch die unterirdischen Kavernen vor, der sich zu einer *voyage au centre de soi-même* entwickelt. Bereits André Bazin fiel auf, dass die Wellesche Ausstattung in diesem Film „ein prähistorisches Universum“ entstehen lässt, in dem „die Prähistorie des Gewissens bei der Geburt von Zeit und Sünde“ verhandelt wird.<sup>49</sup>



Abb. 23.3

Auch die auffallenden Vertikal-

<sup>46</sup> Belton (wie Anm. 22), S. 90

<sup>47</sup> Welles/Bogdanovich (wie Anm. 7), S. 207

<sup>48</sup> Davies (wie Anm. 45), S. 93

<sup>49</sup> Zit. nach der (korrigierten) Übersetzung von: André Bazin, *Orson Welles*, Wetzlar 1980, S. 154. In seinem kurzen Kapitel treibt Bazin die gängige Entpolitisierung von *Macbeth* allerdings auf die Spitze.

schichtungen, die den Film in all seinen optischen Erscheinungsformen prägen, helfen mit, Äußerliches in Mentales zu verwandeln. Denn beharrlich inszeniert Welles seinen Film über die Senkrechte. Deutlicher als in unmittelbar vorangegangenen Theaterfassung teilt die von Grund auf neu entworfene Filmarchitektur das Ortszentrum der Handlung, ein ohnehin schon auf einer Bergspitze gelegenes Schloss, in zwei Stockwerke (Abb. 23.3). Diese Raumschichtung wird oft für kontrastierende Parallelhandlungen eingesetzt. Ein Abgrund, ein offener Glockenschacht und ein Wasserfall akzentuieren an dramatisch zentralen Stellen die Vertikale. Lady Macbeth wird sich in einen Schlund stürzen, und Banquos Mörder springen von einem Baumast auf ihr Opfer. Requisiten – wie etwa die kompositorisch häufig eingesetzten Lanzen der Soldaten und die wie Erkennungsfahnen



Abb. 23.4: *Macbeth*

funktionierenden Kreuzstäbe – halten die Achse auch mit Hilfe der Ausstattung präsent. Der missionarische Priester bekommt sogar zwei Indianerzöpfe, die sein Gesicht in die Länge ziehen (Abb. 23.4). Inszenatorisch arbeitet Welles mehrmals mit bis zu vier Schichtungen. Eine auffallend tiefe Plazierung ist keine Seltenheit, und die Kamera betont die Senkrechte, indem sie das Geschehen mit Vorliebe entweder aus der Vogel- oder aus der Froschperspektive betrachtet. Die unvermittelten Umschnitte zwischen diesen beiden Positionen tragen nicht wenig dazu bei, die Vertikale als eine höchst instabile zu installieren. Denn der Konvention nach stabilisieren sich Orte im Film gerade



über die Beständigkeit der Blickachsen.<sup>50</sup> Nun haben wir den Welleschen Raum bereits im ersten Kapitel dieses Buches seinen Saltarello tanzen sehen. Kaum eine Krise im Drama, die dieser Regisseur nicht durch eine Rauminstabilität noch intensiviert. Dazu benutzt er, wie wir gesehen haben, zwei an sich schlichte Methoden, nämlich den drastischen Wechsel zwischen Auf- und Untersichten und die Positionierung im Raum, die, begünstigt durch die generell zweistöckige Anlage des Studiobaus, zwischen den Agierenden ein großes Gefälle erzeugt. Die Rauminstabilität kann gar wie ein Zaubertrick aussehen, sobald Welles anfängt, aus dem Prozedere ironische Volten zu schlagen. Da tritt beispielsweise eine Figur auf, die sich eigentlich deutlich höher als eine andere im Raum befindet, aber dank sorgfältiger Kamerapositionierung tiefer platziert im Bild erscheint. So besteigt Macbeth seinen Thron, der wie ein Wachturm über allem ragt. Sobald er aber dort sitzt, sieht man ihn inmitten seines Hofstaats immer wieder ganz unten im Bild (Filmbeispiel 23.10), wie Quinlan in *Touch of Evil*, mal obsiegend, mal unterlegen (vergleiche damit die Filmbeispiele 1.9 und 1.10). Und in einem abgezirkelt präzisen Wechselspiel von örtlichen Positionsänderungen der Schauspieler einerseits und Kranbewegungen der Kamera andererseits wird ein Dialog zwischen Macbeth und seiner Frau zu einem aussagemächtigen Auf und Ab der Kräfte, als stünden beide auf einer Seelenwaage (Filmbeispiel 23.11a-b). Einmal positioniert Welles das Ehepaar auf solche Weise im dreidimensionalen Raum, dass die Frau auf der Leinwand wie eine Puppe über die Handfläche des Mannes tänzelt. Allein schon das lässt die Beziehung zwischen den beiden komplexer erscheinen als die eines schwachen Mannes, der von den



Filmbeispiel 23.10: *Macbeth*



Filmbeispiel 23.11a-b: *Macbeth*

<sup>50</sup> Schaut eine Person nach rechts und eine andere in der nächsten Einstellung nach links, haben wir das Gefühl, sie schauten einander an. Über den Schnitt hinweg konstituiert demnach der künstlich herbeigeführte Blickwechsel ein Raumkontinuum.

Einflüsterungen einer Femme fatale ins Verderben gestürzt wird. Und wenn es sich – worauf Simon Callow aufmerksam macht – immer wieder so anhört, als käme die Stimme der Lady Macbeth „not from his wife, but from inside his head“<sup>51</sup>, passt das zu jenem merkwürdig doppelgängerischen Verhältnis, das hier zwischen den beiden Protagonisten etabliert wird: Anstelle einer erotischen Beziehung tritt eine gleichsam geschwisterliche, was die Dialoge der beiden zu räumlich gespreizten Selbstgesprächen werden lässt.

Und dass Lady Macbeth, in Abweichung von der Shakespeareschen Vorlage, ihren Selbstmord als Sturz in den Abgrund vollzieht, gehört ebenso zur moralischen Aktivierung der Vertikalen wie das vielsagende Aus-dem-Bild-Sinken von Macbeth, wann immer er die Lenkbarkeit des Schicksals für sich reklamiert. Die Ironie will es ebenfalls, dass genau in dem Moment, da in der Konfrontation mit Banquo klar wird, dass Macbeth auf verlorenem Posten steht, Letzterer wie ein Sieger hoch über seinem Rivalen thront. Höhnisch kommentiert wird das Machtgefälle bei der Hinrichtung des rebellischen Thane of Glamis, indem es buchstäblich auf den Kopf gestellt wird. Das abgeschlagene Haupt dieses Aufrührers steckt am Ende nicht nur auf einem weit aufragenden Speiß, der den Kreuzstäben auffallend ähnelt, welche die *Christian Soldiers* der bald alles beherrschenden Armee vor sich her tragen. Nein, zusätzlich tritt der Initiant der Hinrichtung, König Duncan, in die unterste Partie des Bildes plazierte, davor und trifft dort wieder Macbeth, der kniend die Senkrechte um eine zusätzliche Stufe nach unten öffnet. Somit verläuft die Bilddiagonale vom alten, geköpften Thane über König Duncan zum neuen Thane und wird von dort mit einem manieristischen Schlenker noch weiter zu Lady Macbeth hin fortgesetzt, welche im Hintergrund erscheint (Abb. 23.5ab). Wen wundert es da noch, dass das Los der beiden Thanes sich ähneln wird und Macbeths Kopf, ebenfalls abge-



Abb. 23.5ab: *Macbeth*

<sup>51</sup> Callow (wie Anm. 40), S. 430



schlagen, die Vertikale bereisen darf, indem er am Ende des Films, von der hohen Warte hinabgeworfen, der siegreichen Armee vor die Füße fällt? Ein ähnlicher Sturz beendete schon das Schicksal des Faschisten in *The Stranger* (1946), und auch dort ist der Turm, von dem er fällt, das alles überragende Zentrum einer Raumstrategie, die das Unbewusste zum Bauherrn der Filmarchitektur macht. Nicht von ungefähr folgt wohl auch die Schematisierung des Bewusstseins, die Sigmund Freud mit seiner Unterteilung in Ich, Über-Ich und Es vornahm, einem über die Vertikale geschichteten Modell.

Aber bleiben wir auf dem Teppich: Die Pappmaché-Dekors erinnern, Freud hin oder her, zunächst überdeutlich an die Schundkultur Hollywoodscher C-Movies. Obwohl Welles selbst für die Architekturentwürfe verantwortlich ist, wovon einige (allerdings) sehr schöne Tuschzeichnungen Zeugnis ablegen (Abb. 23.6ab), zeigt deren Realisation nur allzu deutlich, dass der im Abspann als Ausstatter aufgeführte Fred Ritter seine Baukunst sonst ein Leben lang in Billigwestern austoben durfte. Der Boden, mit einigen flinken Bürstenstrichen maleisch in die vage Erinnerung an verregnetes Gelände verwandelt, verleugnet seinen Studiostatus ebenfalls keine Sekunde, zumal auf ihm jene offensichtlich fahrbaren Felsen wie Schaumtörtchen auf einem Serviertablett stehen. Nein, dieses Schottland ist juristisch nicht auf sein reales Vorbild zu behaften. „These sets could be nearly anywhere – or nowhere“, flunkerte Welles folgerichtig und fügte ebenso listig wie aufschlussreich hinzu: „It may be the first abstract film.“<sup>52</sup> Unter uns gesagt, es ist das perfekte Abbild der Hölle, wie sie John Milton einst beschrieb: „where length, breadth, and height,/And time and place are lost“.<sup>53</sup> So wandelt sich der Ort von hier nach dort wie Gedankenplastilin, und dies mitunter bravourös, etwa dann, wenn sich die aus der Vogelperspektive aufgenommene Landschaft (ein botanisch bestückter Studioboden) mit einer einfachen Überblendung in das Fell einer Pauke verwandelt, deren Klang bereits den Landstrich erschüttert hat. Da wird deutlich, was Welles meinte, als er sagte: „The picture has to follow [what] the poetic and musical form dictates.“

Das alles hat große Auswirkungen auf die Dramaturgie. Der französische Filmtheoretiker Michel Chion, ein Spezialist für Tonspuren, hat das Problemfeld einmal genauestens abgesteckt:

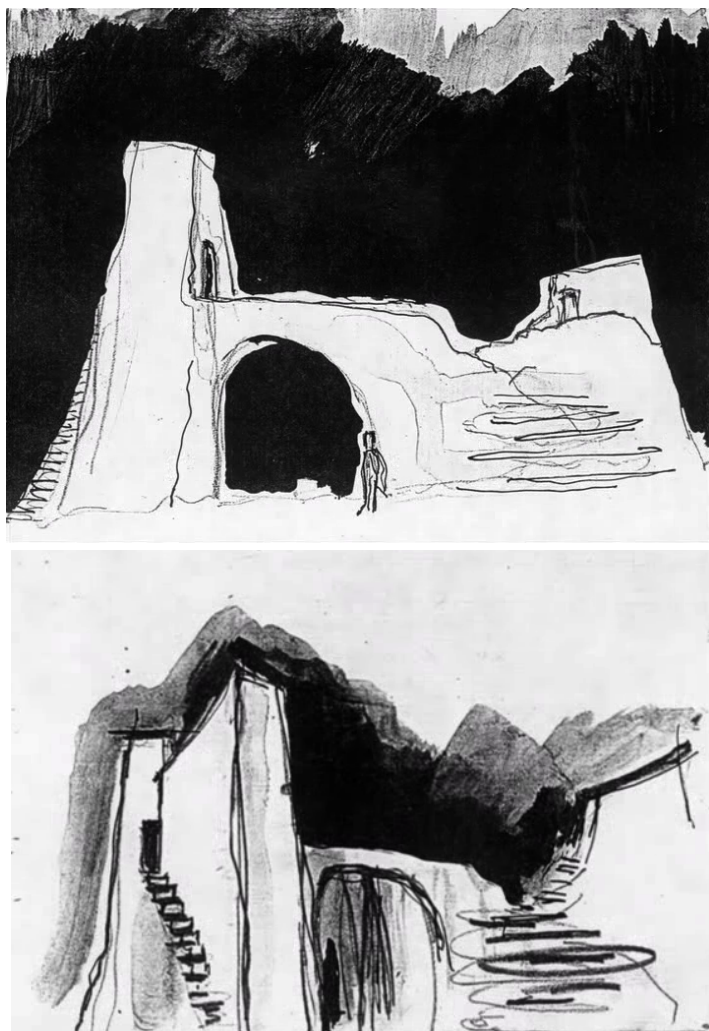


Abb. 23.6ab

<sup>52</sup> Frank Brady, *Citizen Welles. A Biography of Orson Welles*, New York 1989, S. 411

<sup>53</sup> John Milton, *Paradise Lost*, II, 93–94



„Die Bildmontage gehorcht einer bestimmten grundlegenden Logik der Verknüpfungen, die keine Entsprechung im Ton hat. [...] Von einem Ton, der einem anderen folgt oder von diesem überlagert wird, lässt sich keine Beziehung jener Art ableiten, die miteinander verbundene Bilder aufweisen.“<sup>54</sup>

Anders ausgedrückt: So suggestiv Klänge auch aufeinander bezogen sein können – dramaturgisch gesehen bleibt ihre Verknüpfung vorwiegend nonkausal und abstrakt; mit den Klängen zieht somit eine gewisse Willkür ins Bild. Die berühmte Zusammenführung eines Regenschirms und einer Nähmaschine, mit der Lautréamont im sechsten Gesang seiner *Chants de Maldoror* die nonkausale Ästhetik der Surrealisten vorwegnahm<sup>55</sup>, hätte, auf musikalische Verknüpfungen übertragen, kein Aufsehen erregt. Gerade weil die musikalischen Sinnstiftungen keiner naturalistischen Kausalität folgen<sup>56</sup>, steht ihnen eine weit größere Zahl von plausibel erscheinenden Verbindungen zur Verfügung als einer auf Abbildrealismus verpflichteten Kunst. Indem Welles nun dem Visuellen eine der Musik analoge ‚Unbekümmertheit‘ der Verknüpfungsmöglichkeiten angedeihen lässt, macht er seine Dramaturgie immer wieder zu einer zutiefst musikalischen. „[E]r lässt alles drehen in wilden Wirbeln“, heißt es in Lukrez’ *De rerum natura*, so als schriebe dieser Dichter eine Filmkritik von *Macbeth*, „er lässt es brodeln mit stoßweis launischer Windsbraut, [...] verfließend den Anblick wechseln[d]. [...] So sehr scheint nichts Festes zu sein im Innern der Dinge.“<sup>57</sup> Welles’ Einstellungswechsel und namentlich seine Überblendungen wirken wie Bild gewordene Klangmodulationen. Konkret kann das dann so aussehen: In halbnaher Kadrierung besetzt Macbeth das Zentrum des Bildes, welches bis auf einen kahlen Ast völlig entleert ist. Dennoch erscheint seine Gestalt in deutlicher Unschärfe. Der Fokus liegt vielmehr auf jener Baumsilhouette links im Hintergrund (Filmbeispiel 23.12). Technisch ist die Einstellung eine Ungeheuerlichkeit, weil sie wie ein Defekt aussieht. Dennoch signalisiert die zwar verwirrende, aber exakte Schärfeposition, dass der Eindruck eines verwischten Helden vor dem toten Strunk gewollt ist. Dann sinkt mit aufsteigender Kranbewegung Macbeth aus dem Bild, und der Baum rückt ins Zentrum, worauf eine Über-



Filmbeispiel 23.12: *Macbeth*

<sup>54</sup> „[L]e montage des images répond à un certain type d’enchaînements logiques fondamentaux dont il n’existe pas l’équivalent pour le son [...] D’un son qui en suit un autre ou qui lui est superposé, on ne peut déduire une relation du type de celles qui unissent des images montrées entre elles.“ Michel Chion, *Le son au cinéma*, Paris 1994, S. 200 (meine Übersetzung)

<sup>55</sup> „[L]a rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie!“ Lautréamont, *Œuvres complètes d’Isidore Ducasse*, Paris 1963, S. 322

<sup>56</sup> Die tonale Funktionalität, die die europäische Musik jahrhundertlang bestimmte, ist ein in hohem Maße implantiertes Kausalsystem.

<sup>57</sup> Lukrez, *De rerum natura*. *Welt aus Atomen*, übersetzt von Karl Büchner, Stuttgart 1973. Von mir montiert aus verschiedenen Verszeilen (dort S. 389, 263 und 43).

blendung zwei Mörder wie schwarze Raben in dessen Geäst zaubert. Wir haben den Ort gewechselt und sind dennoch in Macbeths Gedanken eingedrungen; wir befinden uns kurzum in seinem Kopf und sind zugleich meilenweit von ihm entfernt. Wir sehen hier sehr deutlich, wie eine an sich visuell-narrative Logik eine nahezu musikalische Ausprägung erhält: Das Abschweifen der Gedanken macht die Konsistenz des Bildes von vornherein problematisch.

Einige Kritiker haben die Ununterscheidbarkeit von Subjekt und Objekt, die zu derartigen Raumturbulenzen führt, mit den Seelenlandschaften des deutschen Filmexpressionismus verglichen. Und Michael Mullin hat gewiss recht, wenn er über *Macbeth* sagt: „[T]he mind of the speaker, the world around him, and the world we see, are all one.“<sup>58</sup> Aber das alles drückt sich doch ein bisschen um die genaue Analyse dessen, was dort nun genau kinematografisch passiert. Denn wenn wir präziser hinschauen, entdecken wir, dass Welles mit einer neuen Art von filmischer Subjektivität experimentiert, die das, was man expressionistisch nennen kann, auch stilistisch ein gutes Stück weitertreibt.

Welles' erstes großes Filmprojekt, *Heart of Darkness*, wäre, hätte er es denn realisiert, bekanntlich komplett mit subjektiver Kamera und ausschließlich aus der Perspektive des Helden gedreht worden. Dabei lautete der wortspielerische Slogan „I=Eye“, womit ein wichtiges Merkmal seiner früheren Hörspiele, die oft ganz ähnlich einen sich allmählich in die Handlung verstrickenden Ich-Erzähler haben, auf das Kino übertragen werden sollte. Welles hat die Idee später nie mehr aufgegriffen, ja, es ist geradezu bemerkenswert, wie selten bei ihm eine subjektive Kamera zum Einsatz kommt. In *Macbeth* erlaubt er sich sogar den Spaß, beim Bankett die Gäste einmal aus der Perspektive des toten Banquo zu zeigen, will sagen: eine Subjektive aus der Position einer Geisteserscheinung zu präsentieren! Meiner Meinung nach war Welles, als er für *The Magnificent Ambersons* (1942) eine ganze subjektive Plansequenz im Sinne des ursprünglichen Konzeptes von *Heart of Darkness* entwarf, vom Resultat derart enttäuscht<sup>59</sup>, dass er im Anschluss nach anderen Möglichkeiten suchte, seelisches Erleben auf Kameraaktivität zu übertragen. Bereits in seinem nächsten Spielfilm, *The Lady from Shanghai*, fand er eine Lösung, die ihn auch später noch interessieren sollte. In der sogenannten Crazy-House-Sequenz – deren Ausstattung übrigens um einiges mehr jener von *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919) ähnelt als der von *Macbeth* – ist es das mehrfache Ziehen der Unschärfe, mit dem Mentales filmisch ausgelagert wird. Das In-die-Unschärfe-Gehen war eine damals beliebte Konvention für die optische Einführung von Erinnerungen. Seinem Ruf als Hollywoods *enfant terrible* voll gerecht werdend, funktionierte Welles das Prinzip unter Beibehaltung seiner subjektivierenden Konnotation vollständig um, indem er daraus einen Rauminstabilisator machte. Das Ziehen der Unschärfe wird dank einer schnellen Überblendung mit anschließendem Brennweitenwechsel kombiniert, sodass das Kameraobjektiv wie ein seltsamer Saugnapf wirkt, der das innerlich zutiefst aufgewühlte Subjekt ausschlürft, als wäre es ein rohes Ei, um es umgehend mal näher, mal totaler wieder in den filmischen Raum hinauszuspucken (Filmbeispiel 23.13).

Generell schieben sich in *Macbeth* Außenwelt und entäußertste Innenwelt in seltsamer Zweistimmigkeit aus- und übereinander. So gesehen gibt es vielleicht keinen ins Auge springenden, aber doch einen klaren strukturellen Bezug zu einem deutschen Stummfilm, nämlich zu Friedrich Murnaus *Der letzte Mann* (1924). Auch dort pulsiert die Kamera von Karl Freund oft in ein und derselben Einstellung ebenso virtuos wie bruchlos zwischen subjektivierendem Blickwinkel und objektivierender Distanz hin und her. (Damit ist übrigens ein Stilmittel benannt, das weniger auf die berühmten Sequenzen mit ‚entfesselter Kamera‘ abzielt, sondern ein durchgehendes Merkmal in der

---

<sup>58</sup> Michael Mullin, *Orson Welles' 'Macbeth': Script and Screen* in: Ronald Gottesman (Hg.), *Focus on Orson Welles*, New Jersey 1976, S. 143

<sup>59</sup> Siehe (auch hinsichtlich weiterer Deutungen): Robert L. Carringer, *The Magnificent Ambersons*, Berkeley 1993, S. 245, Fn 91



Filmbeispiel 23.13: *Macbeth*

szenischen Auflösung von Murnaus Film ist.)

Bereits James Naremore fiel ein bemerkenswerter Umstand auf: „[Macbeth] is entirely alone in his castle when Malcolm’s army attacks.“<sup>60</sup> Das übersieht freilich, dass bereits in einer ganz frühen Szene, jener von Duncans Ankunft, die filmische Auflösung das Ehepaar Macbeth derart radikal von den vielen Leuten auf demselben Schlossgelände trennt, dass eine merkwürdige Raum- und Präsenzurückung die Folge ist (Abb. 23.7). Ob wir es mit einem objektiven Registrieren



Abb. 23.7: *Macbeth*

<sup>60</sup> James Naremore, *The Magic World of Orson Welles*, Oxford 1989, S. 141

von Geschehnissen zu tun haben oder uns in einer subjektiven Transposition derselben befinden, zeigen entsprechende Änderungen in der Konstitution des filmischen Raums an. Die bereits beschriebene Szene, in der die Lakritzgrotten einem Gehirn zu ähneln beginnen, ist dafür ein gutes Beispiel.

Die Raumrückungen ereignen sich derart unmerklich, dass häufig nicht mehr unterschieden werden kann, was ausgelagerter Gedanke ist und was Teil der Landschaft. Aber sogar eine solche Formulierung vereinfacht

die filmischen Tatbestände auf unzulässige Weise. Lady Macbeth, gerade erst aus Macbeths Worten, aus seinem Brieftext nämlich, entstanden, öffnet ihren Mund selbst dann nicht, als ihre Stimme nach der Lektüre direkt in einen *monologue intérieur* übergeht, in welchem sie ihre Menschlichkeit umgehend wieder abzustreifen wünscht („Unsex me here“). Sie steht auf und tritt ans Fenster, und die Kamera schwenkt zu den Worten „Come, thick night, And pall thee in the dunnest smoke of hell“ nach außen, wo tatsächlich dichter Rauch hängt, so dicht, dass die Einstellung für lange Zeit gestalterisch amorph, sprich abstrakt wird und die anschließenden Sätze „That my keen knife see not the wound it makes, Nor heaven peep through the blanket of the dark, To cry 'Hold, hold!'“ keine eigentliche Verortung mehr finden. Erst als eine Überblendung den Nebel lichtet und in Vogelperspektive eine Landschaft zeigt, durch die Macbeth zu Pferde rast, ist nicht nur der Redefluss zu seinem Initiator zurückgekehrt, sondern er selbst zum „keen knife“ seiner Gattin geworden. Wer steuert da wen? Wo ist innen und wo außen? Und wenn schon Inneres: Wessen Inneres wird hier genau Gestalt? Kein Zweifel, das Identische ist sich selbst fremd geworden (Filmbeispiel 23.14).

Als wäre dies noch nicht genug, erhöht Welles die Vielschichtigkeit der Szene, indem er für die Filmfassung ein neues Kleid für Lady Macbeth anfertigen ließ. Im Gegensatz zur Authentizität, zu der er seine Kostümbildner immer wieder aufforderte und die dem Film ein so barbarisches Aussehen verleihen, bestand er bei ihrem Kleid auf einem „rather modern evening dress look“<sup>61</sup>, was bereits Jean Cocteau ebenso amüsierte wie verwirrte:

„Manchmal fragen wir uns, in welchem Zeitalter sich dieser Albtraum abspielt, und wenn wir zum ersten Mal der Lady Macbeth begegnen, sehen wir, bevor die Kamera zurückfährt und den Zusammenhang herstellt, fast eine Dame in einem modernen Kleid, auf einem Fellsofa neben dem Telefon.“<sup>62</sup>

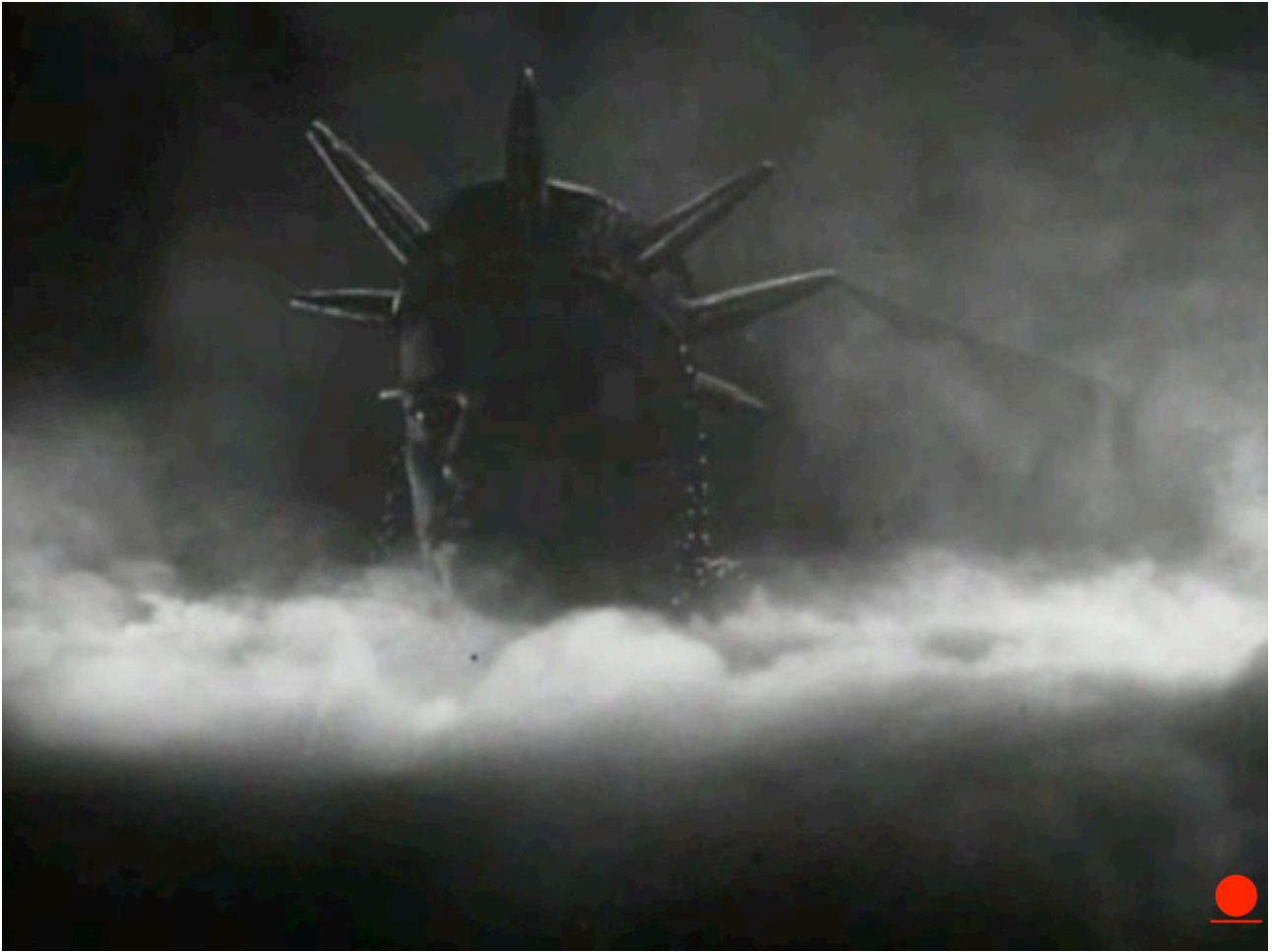


Filmbeispiel 23.14: *Macbeth*

<sup>61</sup> Orson Welles, zit. nach: Callow (wie Anm. 40), S. 395

<sup>62</sup> Jean Cocteau, *Orson Welles* in: ders., *Kino und Poesie. Notizen*, ausgewählt und übersetzt von Klaus Eder, Frankfurt am Main 1983, S. 100–103, hier S. 101





Filmbeispiel 23.15: *Macbeth*

Der klare Anachronismus ist, wie das vorangegangene Welles-Zitat unmissverständlich zeigt, Absicht und weit mehr als ein optischer Kalauer. Denn dank der wie eine unaufgelöste Dissonanz in die filmische Faktur einrückenden Jetztzeit – weitere Rückungen werden folgen – öffnet sich die alte Shakespeare-Fabel für die politische Aktualität. Entsetzt hatte Welles von der Nachricht Kenntnis genommen, dass ein Pin-up-Foto seiner damaligen Frau Rita Hayworth auf die Atombombe geklebt worden war, die man beim ersten Atomtest in Friedenszeiten über dem Pazifik abgeworfen hatte.<sup>63</sup> Die Pose der Lady Macbeth zitiert nun die glamouröse Pin-up-Ästhetik der damaligen Zeit und verbindet sie mittels Kameraschwenk mit einem Nebel, der die Assoziation „Fallout“ wachrufen soll. Im weiteren Verlauf des Films und am deutlichsten in Macbeths *To-morrow*-Monolog wird der Nebel dann explizit als Metapher für die Atombombe verwendet (Filmbeispiel 23.15). Das war mehr als nur ein von Empörung diktierter Nebengedanke. Ich werde nachweisen, dass Welles die Filmfassung seines *Macbeth* in der unmittelbaren Vorbereitungsarbeit zum Dreh, also buchstäblich in letzter Minute, generell zu einer Parabel auf die Anfänge des Kalten Krieges umfunktioniert hat,

<sup>63</sup> Siehe: Sylvia Mendoza, *The Book of Latina Women: 150 Vidas of Passion, Strength, and Success*, Avon Mass. 2004, S. 258. Typischerweise hat Welles später diese Ungeheuerlichkeit noch zugespitzt: „Her face was glued to the atomic bomb that devastated Hiroshima.“ Zit. nach: Darwin Porter, *Howard Hughes: Hell's Angel*, New York 2005, S. 670. In Wahrheit trug die Bombe den Namen der Titelheldin, *Gilda* (Charles Vidor, 1946), der die Hayworth berühmt gemacht hatte. *The Lady from Shanghai* (1946) mit Rita Hayworth in der weiblichen Hauptrolle war übrigens einer der allerersten Spielfilme, die die drohende atomare Katastrophe thematisierten.

gerade weil ihn die politischen Entwicklungen in seinem Land zutiefst schockierten; Entwicklungen, die eine ebenso aggressive Außen- wie Innenpolitik ankündigten und die, nachdem sie am 12. März 1947 in einer Rede des amerikanischen Präsidenten publik gemacht wurden, unter dem Begriff ‚Truman-Doktrin‘ in die Geschichte eingingen.

### 23.5 Zwischen Pappfelsen tobt der Kalte Krieg

The new Hollywood business is very grim, very savage. I watch it with an inner sickness. Oh the moral horror of this parade of stoolpigeons, what a sickness it spread over the whole land.  
*Albert Maltz (1951)*<sup>64</sup>

„The whole device of the picture“ – ich zitiere Welles erneut – „is based on the struggle between two religious systems.“<sup>65</sup> Diese Aussage hat einige Kritiker zu voreiligen Schlüssen verführt. Simon Callow ging so weit, *Macbeth* als Welles’ ersten Film zu bezeichnen, „der weder einen typischen Amerikaner aufweist noch irgendwelche Hinweise auf Amerika enthält“<sup>66</sup>. Auch Ellen Pearlman schlussfolgerte reichlich schnell: „Welles strives valiantly to minimize politics and emphasize religion“, und beanstandete den Priester im Film dann durchaus konsequent mit den Worten: „unfortunately a trifle malevolent and greasy for the moral weight he is asked to bear“<sup>67</sup>. Das geht aber von der unausgesprochenen Annahme aus, eine christliche Perspektive sei zwingend positiv zu werten. Das ist hier aber nicht der Fall. Das Christentum erscheint vielmehr durchgehend negativ. Dessen Gottesdienst offenbart sich in Hinrichtungen und Teufelsaustreibungen, und die Figur des Holy Father erscheint als „anything but holy“, sondern klar als „a grotesque caricature of the Christian sanctity“<sup>68</sup>. Es ist eben nicht so, wie Pearlman behauptet: „Orson Welles unsuccessfully labours to strip *Macbeth* of his political content“<sup>69</sup>. Vielmehr entfernt Welles eine monarchistische Thematik, die nur noch von historischem Interesse ist, aus Shakespeares Vorlage und verlagert den politischen Konflikt raffiniert ins scheinbar Religiöse. Nur deshalb tritt bei ihm das Christentum als eine Law-and-Order-Sekte auf, die mit ihren Fackeln und hageren, hoch aufragenden Kreuzen nicht von ungefähr an den Ku-Klux-Klan erinnert. Auch musikalisch wird diese Religion dem alten Glauben gleichgestellt, indem bei der exorzistischen Zeremonie, die das barbarische Weltbild dieser Leute in Aktion zeigt, keine typische Sakralmusik erklingt, sondern das süßliche Gesumme eines Männerchors, der nicht nur die heruntergekommene Variante des Atemchors der Hexen darstellt, sondern verdächtig jener musikalischen Cowboyromantik gleicht, mit der in den Western harte Männer am Lagerfeuer ihre sentimentale Innenausstattung herausvokalisieren.<sup>70</sup> Zudem werden die Kreuze von einem gellenden Kriegsmarsch begleitet. Mit der Folge, dass das heidnische Symbol eines vergabelten Stabes, das die Hexen gleich zu Beginn einführen, rabiāt durch das Kreuz ersetzt wird: „En termes de présence à l’écran, le paganisme s’avère vite minoritaire, sur le déclin: aux trois fourches

---

<sup>64</sup> Der Drehbuchautor Albert Maltz war einer der ‚Hollywood Ten‘, die zur Zeit der McCarthy-Inquisition wegen ihrer Überzeugung ins Gefängnis wanderten. Zit. nach: Larry Ceplair und Steven Englund, *The Inquisition in Hollywood. Politics in the Film Community 1930–1960*, Berkeley 1983, S. 376

<sup>65</sup> Welles/Bogdanovich (wie Anm. 7), S. 215

<sup>66</sup> „[N]ot to have a single American character in it, or any American resonance.“ Callow (wie Anm. 40), S. XIV

<sup>67</sup> E. Pearlman, *Macbeth on Film: Politics*, in: Stanley Wells (Hg.), *Shakespeare Survey 39, Shakespeare on Film and Television*, Cambridge 2002, S. 68

<sup>68</sup> Mullin (wie Anm. 58), S. 141

<sup>69</sup> Pearlman (wie Anm. 67), S. 68

<sup>70</sup> Jacques Ibert, wie Welles Agnostiker, ist einer der wenigen Komponisten, die nie Sakralmusik schrieben, wenn man einmal von seiner Filmmusik für Julien Duviviers *Golgotha* (1935) absieht.



Abb. 23.8: *Macbeth* (mit als Insert: die Hexen)

répond une multitude de croix.“<sup>71</sup> Jean-François Buiré, dem wir diese Beobachtung verdanken, weist zugleich darauf hin, dass das heidnische Gabelmotiv danach mehrfach im Zusammenhang mit *Macbeth* wieder auftritt. So verweisen nicht nur die Zacken seiner Krone darauf; nein, auch die wahrlich extravagante Form seines Thrones entsteht nur deshalb, weil ihre Y-förmigen Armlehnen eine Gabel bilden, was die Position *Macbeths* als Rebell innerhalb des neuen Gottesstaates optisch chiffriert (Abb. 23.8). Aber in der scheinbar religiös ausgerichteten Gegenüberstellung der beiden symboltragenden Spiesse ist in Wahrheit höchst Politisches eingelagert. Wer die keltischen Kreuze etwas genauer betrachtet, bemerkt, dass sie verdächtig nach den Visieren moderner Waffen aussehen.<sup>72</sup> Die damaligen Flugabwehrgeschütze, freistehend als Bofors 44mm/L60 oder montiert auf Kampfflugzeuge wie die P-40 Tomahawk, zeigen das Visier auf ähnlich schlanken Stäben wie auf den Lanzen der ‚Befreier‘ im Film (siehe Abb. 23.9a–c). Nicht weniger militaristisch sind die Gabeln der Hexen konnotiert. 1942 wurde im Rahmen des sogenannten Mannhattanprojekts der Be-

<sup>71</sup> Jean-François Buiré, *Orson Welles – Macbeth*, Paris 2005 (Als Buchbeilage zur *Macbeth*-DVD-Kassette), S. 58

<sup>72</sup> Bezeichnenderweise hatte Welles, der bei der Vorbereitung des Films immer wieder auf Authentizität bestand, die Benutzung jener keltischen Kreuze längst beschlossen, als er, etwas bange, bei der Research-Abteilung nachfragte: „It is my hope that Research will justify our taking the license and giving to Duncan the celtic Cross.“ zit. nach Callow, wie Anm. 39, S. 396



fehl für die Entwicklung der Atombombe gegeben; dieses streng geheime Programm, in der neumexikanischen Wüste um Al Alamo stationiert, lief unter dem Decknamen „Project Y“, in dessen Rahmen am 16. Juli an einem „Trinity Side“ genannten Ort die ersten Atombombenversuche dann auch unternommen wurden. Für das Vernichtungspotential, womit dort experimentiert wurde, wirkt der religiös besetzte Name der Dreifaltigkeit (Trinity, eben) reichlich befremdlich. Darauf angesprochen, erklärte der Leiter des Projekts Robert Oppenheimer, dass er den Namen einem Gedicht des Shakespeare-Zeitgenossen John Donne entnommen hätte, in dessen *Holy Sonnets*, dem vierzehnten um genau zu sein, sich die Zeilen finden: „Batter my heart, three-person'd God; for you As yet but knock ; breathe, shine, and seek to mend ; That I may rise, and stand, o'erthrow me, and bend Your force, to break, blow, burn, and make me new.“<sup>73</sup> In ihrer Dreifaltigkeit stemmen die Hexen drei auffallend Y-förmige Spiesse auf ihren Golgotahügel und schreien ihren Heil-Ruf, als wären sie zu Tode erschreckt. Innerhalb des Komplexes von ausschliesslich auf den Atomkrieg ausgerichteten Allusionen wirkt es, als würden sie die Betrachter mit einem „Remember the Alamo“ die Erinnerung an eine der wenigen Niederlagen, die die USA in ihrer Geschichte hinnehmen musste, wachrufen wollen, ein Mahnruf, den jedes Schulkind in diesem Land gelernt hat.

Damit wurden nach Lady Macbeths Paritykleid zwei weitere bedachtsam gesetzte Anachronismen ins Spiel eingefügt, die dem historischen Geschehen eine aktuelle Deutungsebene verleihen.<sup>74</sup> Und auch sonst ist die Implantierung einer christlichen Kampftruppe zwecks Bekehrung einer heidnischen Kultur keineswegs jener Akt ‚typisch‘ Welles'scher Willkür, wie es den Anschein hat. Die während der Produktion mal wieder hochaktive Reaktion in den USA – insofern ist der Film von bestürzender Aktualität – hatte ihr



Abb. 23.9a-c

<sup>73</sup> John Donne, *Poems of John Donne*, Bd I, E. K. Chambers (Hsg.), London 1896. S. 165. Orson Welles liebte es öffentlich Donnes Meditation Nr. 17, *For Whom the Bell Tolls* zu rezitieren.

<sup>74</sup> Ein dritter findet sich in der Ausstattung von Macbeths Bankett. Während die Filmarchitektur sonst stark auf die Vertikale ausgerichtet ist, fällt der Baldachin, der die Festgemeinde überdacht, fast als Fremdkörper auf. Tatsächlich ähnelt er auffallend jenem auf einer Seite abgerundeten Sonnendach aus Segeltuch, mit dem die modernen Luxusjachten gemeinhin ausgestattet sind, welche Welles von den Seepartys der Hollywoodschickeria kannte. Übrigens hat das Segelschiff in *The Lady from Shanghai* genau ein solches.



faschistisches Wahrzeichen längst in den Ritualen und Pogromen des Ku-Klux-Klan gefunden, jener Lynchbrüderschaft, die 1866, zur Zeit des amerikanischen Bürgerkriegs, im Südstaat Tennessee gegründet worden war. Deren Kult leitete sich vom mittelalterlichen Freiheitskampf der Schotten ab, sahen die US-Rassisten doch im Volk der Highlanders das reinste Spezimen des Ariers, den ‚eigentlichen‘ Stamm Israels. Dass Welles seine nordamerikanischen Schauspieler das gefürchtete Shakespeare-Englisch mit schottischem Akzent vortragen ließ, ist also schon eine sarkastische Politpointe. Bereits in David Wark Griffiths Film *The Birth of a Nation* (1915), in dem die Gründung des Ku-Klux-Klan eine zentrale Rolle spielt, wird Schottland als eine Art mythische Heimat der weißen Rasse beschworen, etwa wenn der Held des Films das erste Ritual dieser (bei Griffith bekanntlich glorifizierten) Sippschaft mit folgenden Worten eröffnet: „Here I raise the ancient symbol of an unconquered race of men, the fiery cross of old Scotland hills ...“ Viele Südstaatler wähten ihre Vorfahren in Schottland: „In the Southern United States, Scotland occupies an especially important place in the racist imagination, from the Confederate battle flag (based on the St Andrew’s Cross) and the purportedly Scottish inspiration behind the rituals of the Ku Klux Klan.“<sup>75</sup> Zwar soll der Klan seine Folklore weniger historischen Quellen als Walter Scotts knapp vierzig Jahre vor Gründung des Vereins publiziertem Roman *Anne of Gelerstein* (1829) entnommen haben, was aber nichts an der Provenienz seiner Requisiten ändert. Und so kann Welles, indem er in seiner schottischen Tragödie dem „Heiligen Vater“ ein keltisches Kreuz in die Hand gibt, damit zugleich einen aktualisierenden Bezug zum Ku-Klux-Klan herstellen, wie ein Vergleich von zwei Standfotos aus *The Birth of a Nation* und *Macbeth* zeigt (Abb. 23.10ab).

Das Gebaren der militanten Christen in *Macbeth* ähnelt natürlich nicht zufällig den kreuzzugartigen Auftritten der damaligen Rechten in den USA gegen Linksliberale und Kommunisten; immerhin stehen wir am Anfang des McCarthyismus. Und eine der letzten Radiosendungen, die Welles als politischer Kommentator gestalten durfte, bevor er am 6. Oktober 1946 mit Berufsverbot belegt wurde, galt eben jenem Ku-Klux-Klan. (Welles’ Bedeutung als linksliberaler Agitator ist von der Filmwissenschaft lange Zeit ignoriert worden.<sup>76</sup>) Zu jener Zeit war der Aufmarsch der Rechten samt Usurpierung religiöser Erlös-



23.10ab: *Birth of a Nation/Macbeth*

<sup>75</sup> Alasdair Pettinger und Frederick Douglass, *Scotland and the South*, STAR (Scotland’s Transatlantic Relations) Project Archive, [www.star.ac.uk](http://www.star.ac.uk) (April 2004)

<sup>76</sup> Simon Callow deckt im zweiten Band seiner Welles-Biografie, *Hello Americans* (2006), erstmals die zentrale Bedeutung der aktiven Politik für Welles zwischen 1943 und 1947 auf, welche die künstlerische Arbeit lange Zeit fast völlig in den Hintergrund drängte. Da Callow aber ein eher unpolitischer Mensch zu sein scheint, steht die genauere Analyse von Welles’ gesellschaftskritischen Positionen weiterhin aus.

ungsgedanken nicht länger auf eine rassistische Südstaatensekte beschränkt, sondern hatte in den USA das Zentrum der Macht erreicht. Bereits im Jahr 1950 charakterisierte ein Beobachter die ersten Nachkriegsjahre als bestimmt von einer „crusading atmosphere“<sup>77</sup>. Der Startschuss erklang von außerhalb des Kontinents in Churchills berühmt-berüchtigter Rede vom 5. März 1946 über den ‚Eisernen Vorhang‘. Deren Stoßrichtung brachte ein Zuhörer wie folgt auf dem Punkt: „[T]he English-speaking peoples – a sort of latter-day ‚master race‘ – [...] must lead ‚Christian‘ civilization in an anti-Communist crusade.“<sup>78</sup> Damit war für die religiöse Aufladung der Politik, die nicht erst seit Herrn Bush und seiner appetitlichen Sippschaft bezeichnend für das Vokabular nordamerikanischer Politiker ist<sup>79</sup>, nur die Zielrichtung verschoben – die kriegerische Grundeinstellung blieb nach dem Sturz des Faschismus de facto die gleiche. Der von Welles hochbewunderte Henry Wallace, der zur Zeit des Zweiten Weltkriegs Vizepräsident unter F. D. Roosevelt war und Anfang 1947 Churchills „war doctrine and holy crusade“ öffentlich angriff<sup>80</sup>, hatte noch kurz zuvor dasselbe Vokabular, welches jetzt auf alles Linke und politisch Fortschrittliche losgelassen wurde, gegen den Faschismus in Stellung gebracht: „Through the leaders of the Nazi revolution satan now is trying to lead the common man of the whole world back into slavery and darkness. [...] No compromise with satan is possible.“<sup>81</sup> Bezeichnenderweise verspottet Welles die Verteufelung der alten Religion durch diese *Christian Soldiers* auf ähnlich ambivalente Art und Weise, indem er das Macbethsche Ehepaar den kleinwüchsigen Kammerdiener mehrmals mit dem Namen Seyton rufen lässt, was zum Verwechseln nach der englischen Aussprache des Worts Satan klingt.<sup>82</sup> Die in der US-Politik der unmittelbaren Nachkriegszeit allzu flott vorgenommene Umbe-



Abb. 23.10c: Die US-Präsidentschaftskandidatin Sarah Palin ruft zu Terroranschläge auf.

<sup>77</sup> Zit. nach: Robert Jewett und John Shelton Lawrence, *Captain America and the Crusade Against Evil*, Michigan 2003, S. 78

<sup>78</sup> Zit. nach Jewett/Shelton (wie Anm. 77), S. 80

<sup>79</sup> Das Buch von Jewett und Shelton gibt dafür einen eindrücklichen geschichtlichen Überblick.

<sup>80</sup> Henry A. Wallace, *Churchill's Crusade* in der Zeitschrift *The New Republic*, deren Chefredakteur er damals war; die Ausgabe von Januar 1947.

<sup>81</sup> Zit. nach Jewett/Shelton (wie Anm. 77), S. 76

<sup>82</sup> Bereits Shakespeare wird hier ein Wortspiel unterstellt, doch während bei ihm nur an einer Stelle spät im Stück dieser Name allein von Macbeth gerufen wird, kommt er bei Welles auch lauthals aus Lady Macbeths Mund, und das bereits sehr früh im Stück, wodurch die Ironie, dass beide sich sozusagen vom Satan persönlich bedienen lassen, als das ideologische Aufbauen eines Popanzes durch den Gegner erscheint.

setzung des Satans von Hitlers zu Stalins Hausdiener schwingt in Welles' Sarkasmus unüberhörbar mit, zumal er Seyton von seinem eigenen Hausdiener spielen lässt. Auch der Kreis zum Ku-Klux-Klan schließt sich hier, wenn man bedenkt, dass der Kongress wenige Monate vor Drehbeginn darüber abstimmte, ob das gegen diese Geheimsekte angewandte Gesetz nicht auch auf die Kommunistische Partei des Landes ausgeweitet werden könne.<sup>83</sup>

Die Zielrichtung der Wellesschen Polemik anvisiert, ausgehend von den christlichen Missionaren über den Ku-Klux-Klan wohl auch den damals höchst aktuellen politischen Kehrtwendungen in Washington – „an overwhelmingly Republican Congress had just been voted in.“<sup>84</sup> Zudem ähnelt der aktualisierenden Inversion, mit der eine militante Variante der Standardreligion der USA als kriegerische Ideologie entlarvt wird, auffallend jene, der das Christentum in Eisensteins *Alexander Newski* (1938) unterzogen wird (Abb. 23.11). Auch dort zieht es mit den barbarischen Insignien seines Kults in die Schlacht, und Welles spielt sogar direkt auf diesen Film an, indem er von der Kampfaufstellung bis ins Detail einzelner grotesker Helme dessen berühmte Schlacht auf dem gefrorenen See zitiert (Abb. 23.12ab).

Aber das ist – wen wundert es noch? – erst der Anfang einer wahren Phalanx parodistischer Verkehungen. So ist der Anführer dieser heiligen Armee eindeutig Iwan dem Schrecklichen aus Eisensteins gleichnamigem Film nachgebildet. Als dieser wenige Jahre vor der Entstehung von *Macbeth* seine US-Premiere erlebte, erkannte man im Zaren sofort und mit großer Empörung den Stellvertreter Stalins. Den sowjetischen Diktator in jenem Film und – per Zitat – auch in *Macbeth* als christlichen Fürsten zu porträtieren, stellte eine Provokation dar, die Welles ein sardonisches Vergnügen bereitet haben muss, zumal er seinen Iwan gegen einen mörderischen Macbeth in die Arena schickt, dem in diesem Showdown die Gestalt der nordamerika-



Abb. 23.11: *Alexander Newski*



Abb. 23.12ab: *Macbeth*

<sup>83</sup> Bericht der *New York Times* von 23. Januar 1947 unter der Schlagzeile „Communist Party Faces State Check“

<sup>84</sup> Callow (wie Anm. 40), S. 408





Abb. 23.13: *Macbeth*

nischen Freiheitsstatue verliehen wird! (Abb. 23.13) – Doch Moment mal, die angebliche Friedensreligion als brutale Ku-Klux-Klan-Horde, deren Anführer als Stalin-Replikant auftritt, sein diabolischer Gegenspieler dagegen der Freiheitsstatue nachgebildet, dazu ein christlicher Missionar, der einem Indianerhäuptling ähnelt (siehe Abb. 23.4); das Rad der Inversionen scheint in *Macbeth* etwas gar wild ins Rotieren zu geraten. Rast die Umwertung aller Werte da nicht gefährlich ins Absurde? Zumindest haben wir es mit einer Form von pechschwarzem Humor zu tun. Dabei hebeln die burlesken Mittel das Drama keineswegs aus, sondern intensivieren es erstaunlicherweise. Um der Verzweiflung hinter der Groteske – oder formaler gesprochen: der Ratio hinter diesem Furor – auf die Schliche zu kommen, müssen wir den von Welles initiierten Dialog mit Eisenstein aber etwas genauer unter die Lupe nehmen.<sup>85</sup>

<sup>85</sup> Gerade sehe ich, dass auch Tony Williams in einem auf der Internetseite *sense of cinema* publizierter Aufsatz über Welles' *Macbeth* die Parallele zu Eisenstein herausstreicht: "*Macbeth* is a dialectic appropriation of competing techniques representing Welles' idiosyncratic take on Eisenstein's cinema of collisions. [...] Graphic set imagery, combining expressionism and Eisenstein, dominates the film. [I]nfluenced by Eisenstein's montage of associations, an abrupt cut to a knife slicing the head of a voodoo doll introduces shadow images of a tormented hero." (<http://archive.sensesofcinema.com/contents/cteq/06/38/macbeth.html>, 28.11.2009)

Welles, den das Filmmaterial von Eisensteins *Que viva Mexico* in seiner verstümmelten Fassung als *Time in the Sun* (1939) wohl bereits zu *Four Men on a Raft* aus seinem unvollendeten Film *It's All True* (1942) inspirierte, sah *Ivan Grosny* bei dessen New Yorker Vorpremiere im Jahr 1945 und schrieb darüber eine Kritik in einer seiner wöchentlichen Zeitungskolumnen; in derselben übrigens, geißelte er den Beginn des Kalten Kriegs. Zwar bemängelte Welles (ausgerechnet er!) die stilistischen Exzesse Eisensteins, befand aber den Film insgesamt für „very, very good“<sup>86</sup>. Später behauptete Welles verschiedentlich, er habe einen Verriss geschrieben, worauf sich „a very long correspondence“ mit Eisenstein entsponnen habe.<sup>87</sup> Deren Existenz ist angezweifelt worden. Wie mir Naum Kleinman, der Direktor des Moskauer Filmmuseums, in dem sich das Eisenstein-Archiv befindet, auf Anfrage mitteilte, existiert nur der Entwurf eines Briefes von Eisenstein an Welles<sup>88</sup>, doch in Welles' Nachlass befindet sich eine Empfangsnotiz vom 26. Juli 1946, die wohl dieses Schreiben betraf.<sup>89</sup> Wie umfangreich auch immer sie gewesen sein mag – die Korrespondenz muss als verloren betrachtet werden. Ich glaube aber, dass sie sich auf indirektem Wege wenigstens teilweise rekonstruieren lässt. Der Zufall will es nämlich, dass einer der prominentesten Welles-Bewunderer unter den Journalisten, der Theaterkritiker Brooks Atkinson, von 1945 an fast zwei Jahre als Korrespondent der *New York Times* in Moskau weilte und sich dort mit Eisenstein anfreundete. Als der sowjetische Regisseur nach seinem ersten Herzinfarkt ins Spital eingeliefert wurde, besuchten ihn Atkinson und seine Frau mindestens einmal pro Woche, bis der Journalist im Mai 1946 nach Nordamerika zurückkehrte.<sup>90</sup> Ohne Zweifel hatte Eisenstein dank ihm Kenntnis von den zwei Artikeln, die Welles im Mai 1945 für die *New York Post* schrieb. Der eine war die bereits erwähnte Kritik von *Ivan Grosny*, der andere, zwei Tage später erschienen, verglich das sowjetische Kino mit demjenigen Hollywoods und stellte fest, dass ein Regisseur wie Eisenstein eine Vorliebe für Experimente zeige, aber leider über schlechtes Equipment verfüge, während umgekehrt Hollywood die besten Gerätschaften besitze, die es überhaupt gebe, als Zelluloidfabrik aber jedem formalen Abenteuer abgeneigt sei. Da der Kalte Krieg zu dem Zeitpunkt noch eher Möglichkeit als Realität zu sein schien, steckt in Welles' Fazit gewiss kein absichtlicher Sarkasmus: „We have much to learn from each other.“<sup>91</sup> Und technisches Know-how für Experimente zu nützen, war nicht nur von Anfang an Welles' Strategie gewesen, sondern auch diejenige des russischen Kollegen während seines Hollywood-Aufenthalts – man denke nur an das *Glasshouse*-Projekt und die für *An American Tragedy* vorgesehenen visualisierten *monologues intérieurs*. Wenige Monate nachdem dieser Text erschienen war, beurteilte Welles die Lage zumindest in Bezug auf Hollywood schon weit skeptischer, denn die entsprechende Kolumne, die am 9. September 1945 in der *New York Post* erschien, ist mit Vitriol

<sup>86</sup> Die Kritik ist gekürzt abgedruckt in: Welles/Bogdanovich (wie Anm. 7), S. 144

<sup>87</sup> 1958 in einem Interview mit André Bazin, abgedruckt in: Estrin (wie Anm. 28), S. 75

<sup>88</sup> Ich danke an dieser Stelle Nadira Huonker ganz herzlich, die beim erwähnten Telefongespräch als meine Stellvertreterin agierte.

<sup>89</sup> „enclosing a letter from S. Eisenstein of Moscow“, zit. nach Callow (wie Anm. 40), S. 315. Unter dem in der Lilly Library der Indiana University, Bloomington archivierten Teil von Orson Welles' Nachlass wird bei der Korrespondenz 1930-1959 als Briefpartner ebenfalls Sergei Eisenstein aufgeführt. Das Institut hat aber auf meine Anfrage nicht reagiert.

<sup>90</sup> Die erste englischsprachige Biografie Eisensteins aus der Feder von Marie Seton (*Eisenstein*, New York 1952) berichtet ausführlich über diese Freundschaft.

<sup>91</sup> Zit. nach Brady (wie Anm. 52), S. 378. In den FBI-Unterlagen über Welles gibt es einen Informantenbericht vom 7. Juni des gleichen Jahres, wo eine öffentliche Rede Welles referiert wird, in der dieser ebenfalls erklärte: „[...] that Americans should realize that we had a good deal to learn from Russia and that Russia had something to learn from us, and that by continued cooperation between this country and Russia we would establish world peace. Welles further stated that the problems of anti-Semitism, various anti-negro practices, and other forms of bigotry still had to be crushed.“ Zit. nach den Orson Welles FBI Files. Seit 1941 beobachtete die Staatspolizei die vielfältigen politischen Aktivitäten des Regisseurs. Die seit kurzem freigegebenen Dokumente sind als CD-ROM bestellbar über: [www.paperlessarchives.com](http://www.paperlessarchives.com)

geschrieben. Dass Eisenstein auch von diesem Artikel via Atkinson Kenntnis hatte, darf angenommen werden. Knapp zwei Jahre später lancierte auch er eine ähnlich heftige Attacke gegen die Filmindustrie der USA.

Es ist durchaus möglich, dass Eisenstein nie einen Film von Welles gesehen hat. 1943 zumindest schreibt er an den englisch-ungarischen Produzenten Alexander Korda: „Orson Welles seems to me one of the most interesting and promising figures of the Western Cinema although I know very little about him.“<sup>92</sup> Welles dagegen, der mit seiner Theaterproduktion *Around the World* von Mai bis Juni 1946 in New York gastierte, wird dort ohne Zweifel Atkinson getroffen haben, der gerade aus Moskau zurückgekehrt war und bald wieder als Theaterkritiker tätig sein sollte. Von ihm dürfte er aus erster Hand über Eisenstein informiert worden sein. Am 22. Oktober desselben Jahres konnte er zudem aus der

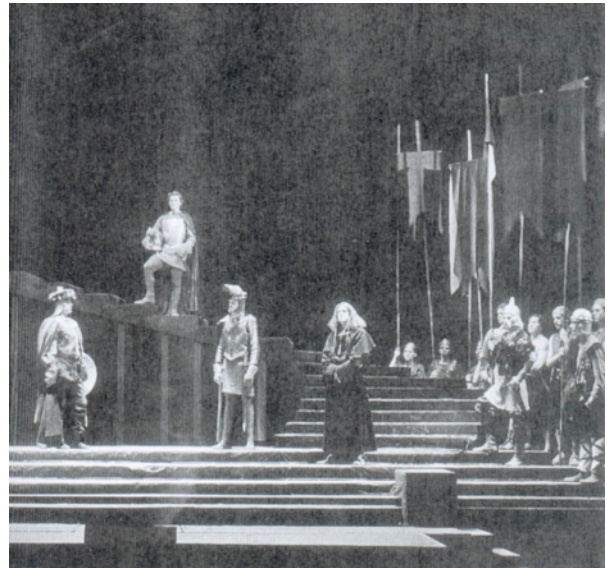


Abb. 23.14: *Macbeth*, Theaterfassung

*New York Times* erfahren, dass der zweite Teil von *Ivan Grosny* verboten worden war. Dabei wird ihm vor allem einer der Gründe ins Auge gestochen sein, den das sowjetische Zentralkomitee vorgebracht hatte: „[Eisenstein] zeigt sein Unwissen bei der Darstellung historischer Tatsachen, indem er das progressive Heer der Opritschnina Iwans des Schrecklichen als eine Bande Degenerierter zeichnet – in der Art des amerikanischen Ku-Klux-Klan.“<sup>93</sup> Der Zufall will es, dass Welles zwei Monate später das Angebot bekam, *Macbeth* zu inszenieren, und dass in der ihn einladenden Theaterkommission einer saß, der Welles und Eisenstein gleichermaßen bewunderte – Brooks Atkinson (Abb. 23.14; bereits die Ausstattung zeigt, dass der späteren Film nicht einfach diese vorgehende Theaterfassung folgt.).

Delikat in diesem Zusammenhang ist nun Naum Kleinmans Hinweis, dass Eisenstein nicht nur selbst eine *Macbeth*-Verfilmung plante, deren Skizzen im Bildband *Metod* vor kurzem publiziert worden sind<sup>94</sup>, sondern dass er diese Tragödie zusammen mit *Hamlet* und *Richard III* zu jenen Shakespeare-Dramen zählte, auf die er sich bei der Arbeit an *Ivan Grosny* explizit stützte. Wie detailliert Welles von Atkinson über diese Bezüge aufgeklärt wurde, muss Spekulation bleiben. Tatsache ist, dass die Stilzitate aus *Ivan Grosny*<sup>95</sup>, und in etwas geringerem Maße auch aus *Alexander Newski*, in Welles' *Macbeth* beträchtlich sind. Dabei fällt zunächst auf, dass sich die an Eisenstein gemahnende Bildkomposition – bei den Aufzügen des christlichen Heers ist es die Art der Schnittfolge, bei der Hinrichtung die Doppelschichtung der Soldaten in Personen und Schatten (Filmbeispiel 23.16) – vor allem an der Darstellung jenes Heers festmachen lässt. Deutlich verwandt sind auch die ungewöhnlichen Vertikalschichtungen, mit denen der Raum in zwei Ebenen geteilt wird. Man vergleiche nur die zentrale Einstellung der Vergiftungsszene in *Ivan Grosny* mit jener Einstel-

<sup>92</sup> Zit. nach Brady (wie Anm. 52), S. 357. Auf Initiative desselben Alexander Korda plant Welles 1945 wegen einer möglichen Verfilmung von Dostojewskis *Verbrechen und Strafe* eine Reise in die Sowjetunion. Weil sich das Projekt bald zerschlägt, kommt auch die Reise nicht zustande.

<sup>93</sup> Zit. nach: Oksana Bulgakowa, *Sergej Eisenstein. Eine Biographie*, Berlin 1997, S. 274

<sup>94</sup> Sergej Eisenstein, *Metod*. Kniga 1 + 2. Moskva: Muzei kino, Eizenshtein-tsentr, 2002

<sup>95</sup> Hier ist immer die Rede von *Ivan Grosny*, erster Teil. Der zweite Teil wurde nach der Fertigstellung verboten und erst 1958 freigegeben.





Filmbeispiel 23.16: *Macbeth*

lung aus *Macbeth*, in der sich Lady Macbeth während der Ermordung des Königs auf eine höher gelegene Ebene begibt und die Bildkomposition mittels einer ganz ähnlichen Diagonale die für *Macbeth* so typische Vertikalschichtung vornimmt (Abb. 23.15ab). Als bei Welles die Tore des Macbethschen Schlosses von den Angreifenden aufgestoßen werden, erfolgt das mit der Projektion

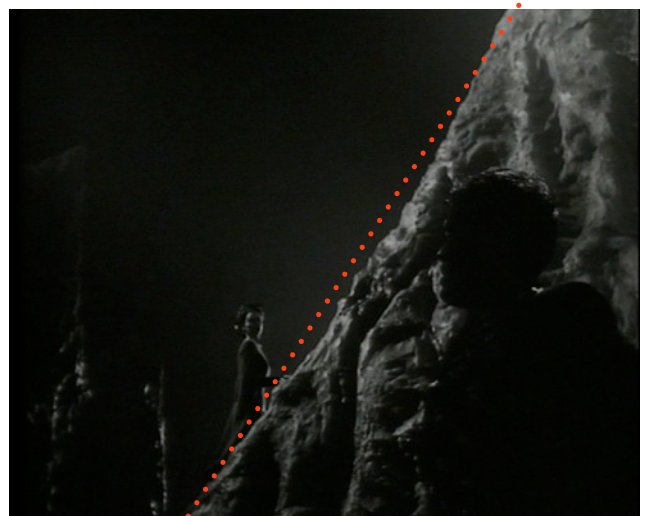


Abb. 23.15ab: *Ivan Grosny/Macbeth*



Macbeth



Ivan Grosny



Filmbeispiel. 23.17: *Macbeth/Ivan Grosny*



Macbeth

Ivan Grosny



Filmbeispiel 23.18: *Macbeth/Ivan Grosny*



eines Schattenrisses, und genau gleich kündigt sich, und zwar ebenfalls am Ende, das Volk in *Ivan Grosny* bei Zar Iwan an (Filmbeispiel 23.17). Wie Macbeth tritt auch dieser dem Volk einsam gegenüber, und beide Male geschieht dies sowohl mit einem extremen Einsatz der Vertikalen und einer nicht weniger großen Radikalität bei der körperlichen und kostümtechnischen Stilisierung der beiden Helden. Gewiss, die dramatische Situation könnte gegensätzlicher nicht sein: Iwan wird vom Volk zurück an die Führungsspitze des Landes gebeten, Macbeth dagegen als König hingerichtet. Aber genau das ist der Moment, wo die Iwan-Parodie bei Welles das Personal wechselt und auf den Antagonisten des Fürsten überspringt. Macduff nämlich, welcher Macbeth gleich köpfen wird, ist exakt so kostümiert wie Iwan der Schreckliche bei seiner Thronbesteigung in Eisensteins *Ivan Grosny*!<sup>96</sup> (Filmbeispiel 23.18) Wie aus einer anderen Welt kommend, tritt er Macbeth zunächst als Silhouette vor einer Rauchsäule gegenüber. Und mögen die meisten Zuschauer davon nichts mitbekommen, erhöht die Inszenierung die Begegnung der beiden Antagonisten doch unübersehbar ins Symbolische. Die stilistische Korrespondenz mit Eisensteins Werk ist zwar schon mehreren Beobachtern aufgefallen, aber es blieb immer bei einer nicht weiter kommentierten Feststellung. Ich meine dagegen, Welles' Eisenstein-Adaptionen gehen in *Macbeth* über ein paar nette Anleihen weit hinaus; sie sind der Schlüssel zu einigen seiner zentralsten Aussagen und lenken erneut den Blick auf das eminent Politische in Welles' *Macbeth*-Deutung.

Überraschenderweise teilt Welles' Film mit *Ivan Grosny* auch den spezifischen Einsatz des Nebels. Beide Werke eröffnen mit Wolkenformationen, die wie eine Brüche wirken (Filmbeispiel 23.19). Allein die Tatsache, dass in beiden die Wolkenbewegungen in Zeitlupe wiedergegeben werden, macht die Sequenzen filmisch nahezu identisch. Mehr noch, gegen Ende wird in beiden Filmen ein wichtiger Monolog des Helden über diese bis zur Abstraktion entörtlichten Nebelballungen gelegt, als liege ihre eigentliche Botschaft in einer groß herausgestellten Unbestimmtheit. Die betonte Künstlichkeit in der Ausstattung wird zudem in beiden Filmen zum Anlass genommen, eine philosophische Auseinandersetzung mit politischen Dilemmas optisch bis an den Rand des Nonfigurativen zu treiben. Dabei ist sogar die pappkartonartige Schnoddrigkeit von *Macbeth* in *Alexander Newski* vorgebildet: „In this film you sense the stage wings and the pasteboard, you perceive



Filmbeispiel 23.19: *Macbeth*/*Ivan Grosny*

<sup>96</sup> Seltsam mutet ein zweiter Verweis an, der diesmal in Welles' eigenes Œuvre hineinführt. Der Faschist in *The Stranger* wird ebenfalls von einem mittelalterlichen Ritter getötet (nur ist dort der Schwertkämpfer eine Skulptur).

painted horizon lines in the background, and a snow of plaster and chalk falls on heroes with trimmed mustaches and beards.“<sup>97</sup> Darüber hinaus hat Kristin Thompson nicht nur auf die vielen „sound disjunctions“<sup>98</sup> in *Ivan Grosny* hingewiesen, sondern auch auf „den instabilen, fortwährend sich verschiebenden Raum, der eines der Hauptmerkmale von *Ivans* Stil ist“<sup>99</sup>. Und beides finden wir, wie wir gesehen haben, bei Welles wieder. Zudem werde ich zeigen, wie Welles in *Macbeth* eine Ebene schafft, auf der der Film zu einem Abbild des schöpferischen Prozesses wird, obwohl dem Regisseur vielleicht gar nicht bewusst war, dass auch Eisenstein seinen *Ivan Grosny* als eine filmgestalterische Materialisierung der Imaginationsarbeit ansah, indem er postulierte: „[T]he spectator [should] experience the dynamic process of the emergence and formation of the image in the same way that the author experienced it.“<sup>100</sup>

Man sieht: Die Analogien zwischen diesen beiden brillanten Kindsköpfen sind wahrlich mannigfaltig. Und manch ein Hollywoodianer hätte über Welles glatt das gleiche Urteil unterschrieben, das ein linientreuer Regieassistent einst über Eisenstein fällte. „Inside, he is not one of us.“<sup>101</sup> Und spätestens da reden wir wieder über Politik.

## 23.6 Die Agitationskraft des Absurden

The movies are a greater power than the atomic bomb.  
Orson Welles, September 1945<sup>102</sup>

Eisensteins *Ivan Grosny* ist zweifelsohne ein Porträt Stalins, welches aber ganz und gar nicht so affirmativ ausfällt, wie die US-Amerikaner damals meinten.<sup>103</sup> Vielmehr ist jene Kritik, die im zweiten Teil seiner geplanten Filmtrilogie noch klarer in Erscheinung treten wird, verschlüsselt bereits im ersten vorhanden. Dass Welles dies hätte übersehen können, mag ernsthaft bezweifelt werden, umgab ihn doch in den USA ein halbwegs vergleichbares Klima des Boykotts, der Zensur, der Repression und des Meinungsterrors. Denn es sei nochmals daran erinnert: Dies ist die Zeit, die mit Siebenmeilenstiefeln auf die Hollywoodschen Inquisitionsprozesse zusteuert. Kaum sind die Dreharbeiten zu *Macbeth* abgeschlossen, beginnt das berüchtigte *House Committee on Un-American Activities* (HUAC) im Oktober 1947 seine Arbeit und schiebt umgehend Welles, von der Rechten als „red as a firecracker“ eingeschätzt, „in the forefront of the attacks“<sup>104</sup>. Ein Jahr zuvor schon „begann die Zeitung ‚Hollywood-Reporter‘ den Enthüllungen über den Kommunismus in Hollywood die Titelseiten einzuräumen und veröffentlichte Karikaturen von aus Moskau ferngesteuerten Drehbuchautoren sowie Namen von politisch aktiven Personen zusammen mit der Nummer ihres Partei-

<sup>97</sup> Dusan Makavejev, zit. nach: David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge, Mass. 1993, S. 214

<sup>98</sup> Kristin Thompson, *Eisenstein's Ivan the Terrible. A neoformalist Analysis*, Princeton 1981, S. 279

<sup>99</sup> „the unstable, constantly shifting space that is one of the main characteristics of *Ivan's* style.“ Bordwell (wie Anm. 96), S. 275

<sup>100</sup> Sergej Eisenstein, zit. nach Bordwell (wie Anm. 97), S. 194

<sup>101</sup> Pyotr Pavlenko bei der Moskauer Premiere von *Ivan Grosny*, zit. nach: Joan Neuberger, *The Politics of Bewilderment, Eisenstein's Ivan the Terrible in 1945* in: Al Lavalley und Barry P. Scherr (Hg.), *Eisenstein at 100. A Reconsideration*, New Brunswick 2001, S. 244

<sup>102</sup> Zit. nach Callow (wie Anm. 40), S. 249

<sup>103</sup> Das *Time Magazine* etwa sprach in seiner Filmkritik vom 14. April 1947 von einer „vindication of Stalin and his regime“. Zit. nach: Neuberger (wie Anm. 101), S. 247. „When *Ivan the Terrible*, Part 1 opened in Los Angeles in 1946, its gala Hollywood audience reacted with stunned outrage.“ Callow (wie Anm. 39), S. 227

<sup>104</sup> Callow (wie Anm. 40), S. 412. Dort auch das ‚firecracker‘-Zitat.

ausweises“<sup>105</sup>. Eine einseitig auf seine Filme und die biografischen Exzentrismen fokussierte Welles-Literatur hat vergessen lassen, wie eminent politisch dieser Regisseur dachte und handelte. Erst Simon Callow hat hier wirklich recherchiert, und er fasst seinen Befund knapp und unmissverständlich zusammen: „For many years Orson Welles unstintingly and tirelessly gave himself to the cause of radicalism.“<sup>106</sup> Dabei machte dieser keinen Unterschied zwischen seiner Arbeit als Agitator und als Künstler. „Radio and film, he said, were ‚a modern form of education ... to dramatise the art of imparting knowledge, so that people will listen to what I have to say politically‘“<sup>107</sup>. Und Callow konstatiert bei ihm spätestens seit 1945 „a longing for real revolutionary art, art that matters, that expresses something more important than mere personal relations“<sup>108</sup>. Als Linksliberaler unterhielt er sowohl durch seine beruflichen Kontakte zu Bertolt Brecht und Marc Blitzstein als auch durch seine Mitgliedschaft im *Independent Citizens Committee of the Arts, Sciences, and Professions* enge Beziehungen zu Kommunisten.<sup>109</sup> Er war ein Antifaschist der ersten Stunde und ein militanter Kämpfer gegen den nordamerikanischen Rassismus (seine allererste *Macbeth*-Inszenierung in den dreißiger Jahren hatte nicht zuletzt deshalb so viel Staub aufgewirbelt, weil er alle Rollen mit Afro-amerikanern besetzt hatte).

Der Sieg der Alliierten über Nazi-Deutschland und Japan konnte von den fortschrittlichen Kräften im Lande nicht lange gefeiert werden. Zunächst Churchills Rede über den „Eisernen Vorhang“ im Juli 1946 und später die Rede des US-Präsidenten vom 12. März 1947, mit der die sogenannte Truman-Doktrin verkündet wird, eröffnen den Kalten Krieg: Umgehend werden sämtliche Staatsbeamte auf ihre Gesinnung überprüft, und gleichzeitig wird ein Loyalitätseid für alle obligatorisch.<sup>110</sup> Ihren überwältigenden Sieg in den Kongresswahlen erzielten die Republikaner mit der Parole „Schlagt die Kommunisten“, und das Wiedererstarken der extremen Rechten in den USA lässt die Gefahr eines US-Faschismus nicht nur Emigranten wie Hanns Eisler und Bert Brecht sehr real erscheinen. In *The Stranger* (1946) spielt auch Welles, der vom FBI seit Jahren beobachtet und nun sogar als eine Gefahr für die innere Sicherheit eingestuft wird, auf diese Bedrohung an. Er selbst ist schlicht entsetzt über all das, was jetzt mit schwindelerregender Dynamik um sich greift. Innerhalb weniger Monate schlägt der Optimismus im Hinblick auf die Nachkriegszeit in ein Klima des Psychoterrors und der offenen Kriegsvorbereitung um. Bereits als im Jahr 1941 der einflussreiche Zeitschriftenmagnat Henry Luce in einem Artikel über die Nachkriegszeit ein „American Century“ anbrechen sieht, reagiert der Regisseur mit Entsetzen: „We’ll make Germany’s bid for world supremacy look like amateur night, and the inevitable retribution will be on a comparable scale.“<sup>111</sup> Welles ist verzweifelt. Seine Geistesverfassung zu Beginn der *Macbeth*-Verfilmung zeigt kein Dokument drastischer als die sogenannte „Voice of Freedom Lecture“, die er, weil kein Radio sie senden will, unmittelbar vor Drehbeginn auf Schallplatte aufnimmt. „Free speech has been politely and

<sup>105</sup> Giuliana Muscio, *Hexenjagd in Hollywood, Die Zeit der Schwarzen Listen*, aus dem Italienischen von Michaela Wunderle, Frankfurt am Main 1982, S. 54

<sup>106</sup> Callow (wie Anm. 40), S. 286

<sup>107</sup> Ebd., S. 11

<sup>108</sup> Ebd., S. 231

<sup>109</sup> Dieses Komitee war „a national, nonpartisan, political organization of cultural workers that will markedly influence peace“, und befasste sich mit „civil rights questions, racial injustices.“ Sein Engagement reichte „from full support for the United Nations and international cooperation in the peaceful use of atomic energy to opposition to the stationing of American troops in China and Indochina; from vigorous labor and civil rights to the opposition to HUAC and the MPA“ (=Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals) (S. 228) und zählte 1946 landesweit 3200 Mitglieder. Alle Angaben nach: Larry Ceplair und Steven Englund, *The Inquisition in Hollywood. Politics in the Film Community, 1930–1960*, Berkeley 1983, S. 228–229.

<sup>110</sup> David Horowitz, *Kalter Krieg. Hintergründe der US-Außenpolitik von Jalta bis Vietnam*, aus dem US-Englischen von Wilfried Sczegan, Berlin 1969, Bd. 1, S. 87

<sup>111</sup> McBride (wie Anm. 34), S. 85

unobtrusively murdered. [...] There are no signs of spring [...]; we stand accused of every black brand of disloyalty.“<sup>112</sup> Dazu kommt der Schock der Atombombenabwürfe über Nagasaki und Hiroshima, wobei nicht nur deren bis dahin unvorstellbare Zerstörungskraft offensichtlich wird, sondern auch die moralische Unbekümmertheit, mit der das nordamerikanische Imperium eine solche Höllenmaschine der Vernichtung einzusetzen bereit ist. „We became arrogant with power beginning august the sixth 1945, when the bomb was dropped on Hiroshima“, sagte Emile de Antonio, einer der bedeutendsten Dokumentarfilmer der USA, rückblickend.

„At that one explosive moment in history we were separated from all of the rest of the world, because we had – it was almost like [a] Greek myth – a kind of divine bomb that could destroy the earth and nobody else had it. And we had a fatal self-destructive drunken arrogance over that, that has been the cornerstone of our foreign policy and everything else since that time.“<sup>113</sup>

So sieht die Truman-Doktrin ausdrücklich den präventiven Einsatz von Atombomben gegen die Sowjetunion vor. „We have become the pilots of suicide“<sup>114</sup>, höhnt denn auch Welles und hält fest: „[O]ur choice is simple: The end of war or the end of the world.“ Etwa zur gleichen Zeit richtet Brecht einen ähnlichen Appell an das nordamerikanische Volk, und zwar in der englischen Fassung seines *Galileo Galilei*, eines Stücks, das Welles unbedingt uraufführen will, zu welchem Zweck er mit dem Stückeschreiber verhandelt. „The gulf between you and humanity“ – so Brecht im englischsprachigen Prolog – „might even grow so wide that the sound of your cheering at some new achievement could be echoed by a universal howl of horror.“<sup>115</sup>

Es ist durchaus möglich, dass Welles zudem aus einem sehr persönlichen Grund den Schock über den Abwurf der Atombombe zu verarbeiten hatte. Die verstörende annahme, dass ein Pin-up-Bild seiner damaligen Frau eine der Bomben gezielte hätte, habe ich bereits erwähnt. Joseph McBride stellt in einem soeben erschienenen Buch über Welles eine beunruhigende Hypothese auf, die ich hier, ohne sie qualifizieren zu können, einfach referiere.

Im Sommer 1944 besuchte der Regisseur den Physiker Albert Einstein wegen eines geplanten Filmprojekts über diesen.

„Since the war’s most closely guarded secret was the building of the atomic bomb, a weapon originally proposed to Roosevelt by Einstein, filming him may have been the brief secret assignment that Welles was asked to perform by [President Roosevelt] in August 1944.

The FBI learned of the assignment from reading Hedda Hopper’s Hollywood gossip column. The right-wing columnist reported that Roosevelt had called Rita Hayworth to explain that her husband would have to be away from home doing special work for him. An agent subsequently interviewed Hopper, who ,stated she did not know exactly what the President was having WELLES do but she did know he was on some kind of mission for the President.“<sup>116</sup>

Was auch immer der Wahrheitsgehalt dieses Gerüchts sein mag, Tatsache ist, dass Welles unmittelbar nach dem Abwurf über Hiroshima und Nagasaki mit seinem Freund und politischen Mentor

---

<sup>112</sup> Zit. nach: Callow (wie Anm. 40), S. 407

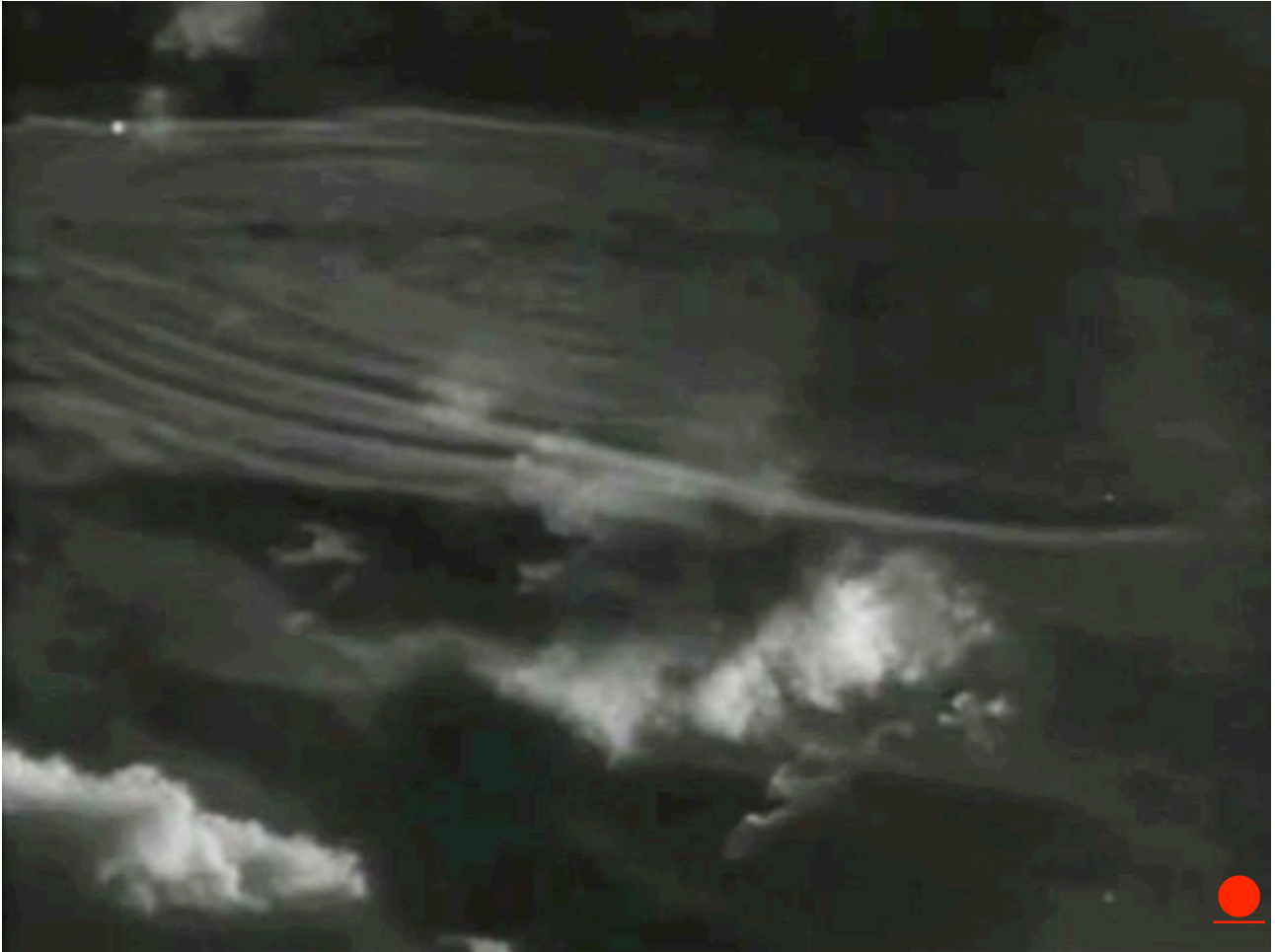
<sup>113</sup> Emile de Antonio in einem Fernsehinterview aus dem Jahr 1981, veröffentlicht als Zusatzmaterial auf der DVD seines Films *In the Year of the Pig* (1968), HVe entertainment (sic!) YEA 020

<sup>114</sup> Zit. nach: Callow (wie Anm. 40), S. 407

<sup>115</sup> In Szene 14, hier zit. nach: Jan Knopf, *Brecht-Handbuch Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart 1980, S. 173

<sup>116</sup> Joseph McBride (wie Anm. 34), S. 56

Louis Dolivet einen Film über die Atombombe zu realisieren versucht.<sup>117</sup> Ende 1946 muss er sein Scheitern eingestehen. Wenige Monate später denunziert eine große Tageszeitung Dolivet als Agenten der Kommunistischen Internationalen, und dieser muss, kurz bevor *Macbeth* in Produktion geht, das Land verlassen.<sup>118</sup> Nun ist Welles zwar alles andere als ein Kommunist, doch seine Lage verschärft sich, als Kommunisten und Linksliberale wie er sich in Organisationen wie dem erwähnten *Independent Citizens Committee* bald heillos zerstreiten. Und auch das, was er von Brooks Atkinson über die desolate Situation der Kunst unter Stalin erfährt, stimmt ihn wohl kaum zuversichtlicher. Um jede Alternative beraubt, beginnt sich Welles' politische Position – und hier sind die Bezüge zu Eisenstein wieder evident – mit seinem immer deutlicher werdenden ästhetischen Außenseitertum



Filmbeispiel 23.20: *Macbeth*

<sup>117</sup> „Dolivet preparing ground for one of their next projects, *Noah*, an original screenplay in which the Flood is caused by an atomic explosion.“ (Jean-Pierre Berthomé & François Thomas, *Orson Welles at Work (Orson Welles au travail)*, London 2008, S. 196. Aber auch in mehreren Filme der Nachkriegszeit ist die Bedrohung durch die Atombombe virulent: In *The Lady from Shanghai* (19), gibt es einen Protagonisten namens Grisby, „who supported Franco, fears the atom bomb.“ (130); eine frühe Fassung von Don Quichote „ends with the inevitable atomic explosion which, for an audience of 1957, could only herald the end of the civilised world.“ (224); bekanntlich endet jetzt *The Trial* auf dieser Weise. WIn a detail revealing Welles's desire to americanize the two brutal officers who come to arrest K., he gave these parts to Jess Hahn and Billy Kearns, two American expatriates living in France, where they specialized in playing cops and villains.“ (243)

<sup>118</sup> Im europäischen Exil, das Welles unmittelbar nach Beendigung der Dreharbeiten wählte, wird er mit Dolivet als dem Produzenten *Mr. Arkadin* (1955) produzieren.

zu decken. Und genau davon gibt *Macbeth*, während dessen Postproduktion sein europäisches Exil beginnt, ein getreuliches Abbild.

Die atomare Kernspaltung findet in *Macbeth* ihre parabelhafte Form im Kochtopf der Hexen, aus dem eine verunstaltete menschliche Figur gehoben wird, die den ersten Opfern der Atom-bombe erschreckend ähnlich sieht (Filmbeispiel 23.20). Nur so bekommen die optischen Anklänge an die anklagenden Geister des Nô-Theaters und die ebenfalls eindeutig in Richtung Ostasien verweisende Pentatonik der Musik, die die Hexenszene begleitet, ihre Sinnfälligkeit. Dabei ist es namentlich der große, über das nackte Bild einer Nebelformation wie über einen Atompilz gesprochene Macbeth-Monolog, der den Bezug zur drohenden atomaren Katastrophe eindeutig macht: „Tomorrow, and to-morrow, and to-morrow, / Creeps in this petty pace from day to day / To the last syllable of recorded time, / And all our yesterdays have lighted fools / The way to dusty death“ (*Macbeth*, V, 5). Pikanterweise lässt Welles den vielsagend als Freiheitsstatue ausstaffierten Macbeth mittels Überblendung in den Fallout-Dunst versinken. Und auch für den Schluss des Films findet Welles bei Shakespeare eine Dialogzeile (diesmal aus der Anfangsszene des Stücks), die er für den Kampf gegen die drohende atomare Vernichtung umfunktionieren kann. Über das rußgeschwärzte Schloss in Nebelschwaden sprechen die Hexen doppelsinnig das finale „Peace, the charm’s wound up!“

In der Folge modelt Welles die bei Shakespeare noch moralisch Guten zu einem weiteren Haufen von Schurken um. Sein Duncan ist grausam, sein Banquo kaltschnäuzig kalkulierend und sein Macduff ein gefühlloser Schlägertyp, der gar zu einer Figur aus einem Horrorstreifen mutiert, als er am Ende bekennt, „untimely ripped“ zu sein. Macbeth dagegen wird stärker als bei Shakespeare für unsere Empathie geöffnet – oder genauer gesagt: Die Sympathie hervorrufenden Aspekte der Figur werden ebenso verstärkt wie die abstoßenden, etwa dann, wenn Welles, im Gegensatz zu Shakespeare, Macbeth und seine Frau als Anstifter bei einem Kindsmord – „one of the most savage of all Shakespearean murder scenes“<sup>119</sup> – direkt zugegen sein lässt. Das untermauert erneut Macbeths Nähe zu Iwan dem Schrecklichen, der laut Eisenstein gleichermaßen „fearful and wonderful, attracting and repelling“, kurz „utterly tragic“ wirken sollte.<sup>120</sup>

Im Showdown sind die politischen Antagonismen der Zeit vollends zu einer grotesken Clownerie geraten, und zwar auf eine Weise, die zeigt, dass sich in den Gegenspielern Macbeth und Macduff ein politischer Ausweg aus dem globalen Patt nicht einmal andeuten lässt. Vielmehr suggeriert die Darstellung, dass es sich hierbei um auswechselbar inhumane Machtsysteme handelt; mit seiner höhnischen Verulkung der Freiheitsstatue schließt Welles die nordamerikanische Ordnungsmacht explizit in die Gleichung ein. Und so werden die beiden im Film mit einer nihilistischen Rücksichtslosigkeit, die blanke Verzweiflung kaschiert, buchstäblich austauschbar. Die politischen Entwicklungen der Entstehungszeit schlagen sich in diesem *Macbeth* daher in folgender Kernaussage nieder: Der Faschismus hat zum Gegner ein Gesellschaftssystem, in dem die menschen- und zivilisationsfeindlichen Elemente nur unwesentlich schwächer ausgebildet sind. Für Welles stellen die USA des Kalten Krieges nichts weniger als eine protofaschistische Nation dar. In der Radikalität seiner Diagnose trifft er sich sonst nur noch mit dem Dokumentarfilmer Leo Hurwitz, der im selben Jahr in seinem damals singulären Werk *Strange Victory* (1948) zur exakt gleichen Diagnose gelangt.

Vor diesem Hintergrund ist es interessant zu beobachten, wie Welles seinen Stalin-Stellvertreter Iwan/Macduff behandelt. Zeitgeschichtlich korrekt stellt er ihn als einen der Führer der antifaschistischen Allianzkräfte dar und weist ihm dabei, was im Falle der Niederwerfung von Nazi-Deutschland ebenfalls richtig ist, den größten Anteil am Sieg zu. Dennoch ist Macduff, wie einige

<sup>119</sup> Callow (wie Anm. 40), S. 433

<sup>120</sup> Eisenstein zit. nach: Jay Leyda, *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, London 1973, S. 382



vorangegangenen Szenen gezeigt haben, moralisch genauso suspekt wie seine Kombattanten und kann deshalb keine glaubwürdige Alternative zu diesen bilden. Wie bereits gesagt: In diesem *Macbeth* ergibt die politische Analyse auf allen Ebenen die vollkommene Aussichtslosigkeit der Lage. „It is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing“, wie es am Ende des *To-morrow*-Monologs heißt.

Genau an dieser Stelle weist Welles' Film übrigens auch voraus auf das Theater des Absurden. „Absurd ist etwas, was ohne Ziel ist“, beschrieb Eugène Ionesco die tragende Geisteshaltung dieser Ästhetik, die nur oberflächlich betrachtet eine unpolitische war. „Wird der Mensch losgelöst von seinen religiösen, metaphysischen oder transzendentalen Wurzeln, so ist er verloren, all sein Tun wird sinnlos, absurd, erstickt im Keim.“<sup>121</sup> Wenn das auch, philosophisch gesehen, etwas voreilige Schlüsse sind, so kennzeichnen sie doch sehr präzise eine gesellschaftliche Mentalität jener unmittelbaren Nachkriegszeit. Eindeutig politisch motiviert ist zum Beispiel jene Absurdität, mit der in *Macbeth* die humanistischen Ansprüche des Christentums dadurch lächerlich gemacht werden, dass einer ihrer Missionare dem Anführer eines Volkes (in diesem Fall der Indianer) ähnelt, das mit Hilfe eben dieser Religion fast ausgelöscht wurde.<sup>122</sup> Welles sieht – was ebenfalls häufig ignoriert wird – die Welt so, wie es sich für einen großen Humoristen gehört, nämlich pechschwarz. Es wird also zu Recht gelacht, wenn *Macbeth* im Kino gezeigt wird, wenn auch selten aus Einsicht in die Bitterkeit der Satire; bis heute meinen die meisten Kritiker sogar, der Witz sei unfreiwillig! Hoffnungslosigkeit, das lehrt jeder Hausarzt, muss nicht Resignation bedeuten, und so zeigt die politische Analyse von *Macbeth* einen entsprechend kämpferischen Autor.

Da die progromgeschwängerte Pestwolke, die sich bald nach dem Krieg in den USA erhob, hauptsächlich aus den Reihen der Republikaner kam, muss Welles die Tatsache, dass er seinen Film für eine Produktionsfirma namens *Republic* drehte, wie eine ebenso saure wie geschenkte Pointe vorgekommen sein. Die dissonante Fanfare, die erklingt, wenn auf der Leinwand „A Republic picture“ erscheint (Filmbeispiel 23.21), lässt daran auch kaum einen Zweifel, zumal die Felsen, auf denen der Signet-Adler ruht, eine auffallende Verwandtschaft mit den Lakritzfelsen des nachfolgenden Films



Filmbeispiel 23.21: *Macbeth*

<sup>121</sup> Zit. nach Martin Esslin, *Das Theater des Absurden*, aus dem Englischen von Marianne Falk, Reinbek bei Hamburg 1976, S.14

<sup>122</sup> Seymour Stern, der eine faktenreiche Studie über Griffiths *The Birth of a Nation* vorgelegt hat, schreibt etwas über den Ku-Klux-Klan, was in unserem Zusammenhang der Ironie nicht entbehrt: „The Klan, probably taking a cue from the American Indians, adapted an elaborate and very effective system of fire-and-smoke signals, and burned flaming crosses on the hills of the Old South as a means of communication across county-wide distances in the rural regions.“ Seymour Stern, *Griffith: I „The Birth of a Nation“*, Film Culture, Special Griffith Issue, No. 36, New York 1965, S. 205.

aufweisen.

Nachdem Bernard Herrmann aus dem Projekt ausgestiegen war, hatte Welles Marc Blitzstein als Komponisten vorgeschlagen, doch dieser war unabhkömmlich. Dass dadurch Jacques Ibert einspringen konnte, war zwar künstlerisch ein Glücksfall; politisch aber zeugt der Vorschlag, einen erklärten Kommunisten zu engagieren, just zu jener Zeit von großem Mut und ist für die ideologische Haltung des Films erneut aufschlussreich, zeigt es doch, dass Welles das Abdriften der US-Liberalen in Richtung Antikommunismus keineswegs mitzumachen gedachte. Denn man täusche sich nicht: Damals war Blitzstein bis in die Fingerspitzen stalinistisch, und nicht zuletzt wegen der Zusammenarbeit mit ihm, etwa bei Blitzsteins Agitprop-Stück *The Cradle will Rock* (1937), sollte Welles' Namen bald auf einer der schwarzen Listen erscheinen.<sup>123</sup>

„[Blitzstein] was so totally and serenely convinced of the Eden which was waiting for us all on the other side of the Revolution“ – so Welles – „that there was no way of talking politics to him. He didn't care who was in the Senate, or what Mr. Roosevelt [für dessen Wiederwahl sich Welles stark engagiert hatte, FK] said – he [Roosevelt] was just the spokesman for the bourgeoisie! When he [Blitzstein] came into the room the lights got brighter. He was an engine, a rocket, directed in one direction which was his opera – which he almost believed had only to be performed to start the Revolution.“<sup>124</sup>

Wenn wir genauer hinschauen, sehen wir, dass sich Welles' eigene Haltung zu Stalin zur Zeit der *Macbeth*-Verfilmung stark wandelte. Gerade Blitzstein hatte ihm „a deep respect for the Stalinist experiment“<sup>125</sup> eingeflößt, doch die sowjetische Nachkriegspolitik in Osteuropa brachte ihn zu der (historisch falschen) Überzeugung, Stalin habe das Abkommen von Jalta, mit dem die Siegermächte die Friedenszeit pflanzen, ebenso verraten wie Churchill und Roosevelt.

Zwar stand *Macbeth* wegen Blitzsteins Absage (und Welles' nun wirklich kryptisch angelegter politischer Umdeutung des Stoffes) vorerst nicht mehr im Kreuzfeuer der rechtsextremen Säuberungskomitees. Dennoch gab es einen Kommunisten, der seinen Einfluss auf diesen Film ausübte, dem ausbrechenden Gesinnungsterror im Lande aber schon bald entfliehen sollte: Bertolt Brecht. Von Welles' Begeisterung für dessen *Galileo Galilei* war bereits die Rede. Tatsächlich war dieses Stück, das als eines der ersten die atomare Bedrohung thematisierte, für ihn „one of the greatest productions of the contemporary theatre“<sup>126</sup>. Brecht seinerseits hielt viel von Welles, besonders nach dem Besuch einer seiner Theaterinszenierungen, und fand „seine bemerkungen [zu *Galilei*] intelligent“<sup>127</sup>. In Bezug auf *Macbeth* ist interessant, dass Brecht Welles „für den weltweit Geeignetsten hielt, die Kirche von Rom auf die Bühne zu bringen“<sup>128</sup>. Welles seinerseits war, wie er später im Gespräch mit Barbara Leaming bekannte, „especially eager now to put Brecht's antinaturalis-

---

<sup>123</sup> „On 22nd June, 1950, three former FBI agents and a right-wing television producer, Vincent Harnett, published *Red Channels*, a pamphlet listing the names of 151 writers, directors and performers who they claimed had been members of subversive organizations before the Second World War but had not so far been blacklisted. This included Welles who had been criticised for working with members of the Communist Party such as Marc Blitzstein in the 1930s.“ Zit. nach der Marc-Blitzstein-Homepage.

<sup>124</sup> In einem Interview mit Barbara Leaming vom 30. Juni 1984, zit. nach der Marc-Blitzstein-Homepage. Die Anfrage aber war ernst gemeint. Im Jahr 1956 wird Blitzstein die Musik zu Welles' Fernsehinszenierung von *King Lear* schreiben.

<sup>125</sup> Callow (wie Anm. 40), S. 178

<sup>126</sup> Welles zit. nach: Callow, *Charles Laughton. A Difficult Actor*, London 1995, S. 183

<sup>127</sup> Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, Frankfurt am Main 1974, Eintrag vom 10.12.1945, S. 476 (in Brechts Kleinschreibung)

<sup>128</sup> „the best man in the world to put the Church of Rome on the stage.“ Mit dieser Formulierung überbrachte Charles Laughton, der damals intensiv mit Brecht am *Galilei*-Projekt arbeitete, wohl auch die Meinung des Stückeschreibers. Zit. nach Callow (wie Anm. 40), S. 318.

tic theories in practice“<sup>129</sup>. Bereits in *The Lady from Shanghai* habe er dessen Verfremdungseffekte eingesetzt, „most notably the actor’s distance from his role, which also prohibits the spectator’s identification with the action“<sup>130</sup>. Insbesondere jene Sequenz, die in einem chinesischen Theater spielt, sei Welles zufolge als Reverenz an die Brechtsche Methode angelegt. Wichtig dabei ist zu wissen, dass damals kaum etwas von den Theorien des Stückeschreibers in englischer Übersetzung vorlag, bezeichnenderweise mit Ausnahme seines Essays über die chinesische Schauspielkunst. Die Szene im Film entzündet ihren Witz an einem Satz von Brecht just in diesem Essay: „Das Publikum kann nicht mehr die Illusion haben, ungesehener Zuschauer eines wirklich stattfindenden Ereignisses zu sein.“<sup>131</sup> Und tatsächlich sind in *The Lady from Shanghai* die chinesischen Spieler auf der Bühne mindestens so interessiert an dem, was sich unter den Zuschauern abspielt, wie umgekehrt. Auch *Macbeth* zeigt, dass dieser relativ kurze Brecht-Aufsatz für Welles höchst inspirierend gewesen sein muss, steht der vorhin zitierte Satz doch ebenso sichtbar Pate, als Welles seinen Macbeth direkt in die Kamera schauen und somit nicht nur den Hexen, sondern auch uns die Frage stellen lässt: „But is this so?“ (Filmbeispiel 23.22)



Filmbeispiel 23.22: *Macbeth*

<sup>129</sup> Barbara Leaming, *Orson Welles; A Biography*, Harmondsworth 1987, S. 325

<sup>130</sup> Ebd., S. 336

<sup>131</sup> Bertolt Brecht, *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*, heute Teil des *Messingkaufs* in: *Schriften zum Theater 2*; Gesammelte Werke 16, Frankfurt am Main 1968, S. 619–631, hier S. 620. Die englische Übersetzung der Erstfassung von 1935 erschien ein Jahr später in der Zeitschrift *Life and Letters* (London 1936). Der zitierte Satz lautet dort: „The audience can no longer have the illusion of being the unseen spectator at the event.“ Zit. nach Leaming (wie Anm. 128), S. 336

Auch eine die Gefühle mehr zitierende Spielweise, bei der es zu plötzlichen Umschlägen in der schauspielerischen Technik kommen kann, beschreibt Brecht als typischen Verfremdungseffekt des chinesischen Theaters. In *Macbeth* geht der Schauspieler Welles einmal unvermittelt aus einer Glamourpose heraus in eine Brüllarie über, als folge er dem Brechtschen Diktum: „Der Artist zeigt: Dieser Mensch ist außer sich, und er deutet die äußeren Zeichen dafür an“.<sup>132</sup> Dass die Chinesen ihre V-Effekte nicht zuletzt dank kühner Symbolik produzieren – Brecht gibt dafür ein schönes Kostümbeispiel –, scheint sich insbesondere in der bizarren, sprich verfremdeten Liberty-Verkleidung niedergeschlagen zu haben, wobei ein zweiter Einfluss nicht übersehen werden soll: Unmittelbar vor *Macbeth* hatte Welles eine wilde Theaterburleske namens *Around the World* auf die Beine gestellt, deren Ästhetik mit dem Wort hemmungslos erschöpfend charakterisiert ist und wo das plötzliche Auftauchen eines der Protagonisten als Freiheitsstatue zur *monnaie courante* der Gattung gehörte. Brecht auf jeden Fall hat sich während einer Aufführung köstlich darüber amüsiert. Und die politische Deutung, die gerade jene Liberty-Travestie im Film hier von mir erfährt, steht völlig im Einklang mit der Feststellung in Brechts Aufsatz: „[D]iejenigen [können] ein Technikum wie den V-Effekt der chinesischen Schauspielkunst mit Gewinn studieren, die ein solches Technikum für ganz bestimmte gesellschaftliche Zwecke benötigen.“ Und dass Welles zumal in diesem Film ein Artist ist, der „wünscht, dem Zuschauer fremd, ja befremdlich zu erscheinen“<sup>133</sup>, kann schwerlich bezweifelt werden. Was den Filmemacher aber wirkungsästhetisch an Brechts Theorie vorzüglich anzog, war Folgendes: „[T]he spectator would maintain his own critical distance, all the better to form his own judgments.“<sup>134</sup> Die vorhin als kryptisch bezeichnete Verschlüsselung der politischen Aussagen dieses Films könnte somit nicht nur eine Schutzmaßnahme in semitotalitären Zeiten gewesen sein, sondern auch der Aufforderung an die Zuschauer gleichkommen, dem provokanten Offenlassen so vieler Deutungsfragen durch eigene Anstrengung zu begegnen. Indem Welles die Verfremdung ins (scheinbar) Absurde treibt, geht er allerdings deutlich weiter als Brecht, der einmal im Hinblick auf seinen V-Effekt warnte: „Der größte Fehler wäre das Groteske.“<sup>135</sup> Aber das gehört manchmal sogar bei Brecht ins Kapitel *Gute Vorsätze*. Denn seine eigene Umarbeitung von *Macbeth* zu einem Filmstoff – doch, eine solche nahm er vor, notabene im gleichen Jahr, 1945, in dem er auch Welles kennen lernte! – treibt unter dem ironisch zu einem typischen Tinseltown-Titel umgedeuteten Shakespeare-Zitat *All Our Yesterdays* den Stoff selbst arg ins Burleske. Übrigens ist dort Welles’ ungewöhnliche Deutung des Macbeth als „weakling“ bereits vorgebildet ...

Eine ebenso wichtige wie verwirrende Verfremdungsmethode von ganz eigener Provenienz können wir in Welles’ Prinzip der Vertauschungen entdecken. Da bekämpft ein christlicher Missionar heidnisches Brauchtum, sieht aber selbst wie ein Indianer aus; da gleicht einer in vielem Ivan Grosny, wird aber von einem Gegner erschlagen, der diesem schrecklichen Zaren noch stärker ähnelt. Es ist mehr als knifflig, dies alles in eine halbwegs logische Reihenfolge zu bekommen, zumal die Bedeutungen während des Films zwischen den Figuren innerhalb ihrer Identitätszuweisungen auf Wanderschaft gehen. Die erste Tat, die Macbeth nach seiner Mutation zur amerikanischen Freiheitsstatue vollführt, besteht darin, die zu einem Uding stilisierte Leuchtfackel des Liberty-Symbols dem Holy Father, also der Person, die Indianerhäuptling und Pfarrer zugleich ist, in die Brust zu rammen. Und das ist vielleicht erst die Hälfte der Fahrt auf diesem Karussell der Identitäten. Denn in Welles’ Nachlass findet sich eine Notiz, wahrscheinlich aus dem Jahr 1945, in der eine Mitarbeiterin, die Material für Welles’ politische Radiokommentare sammelte, diesem schrieb: „People have heard Hitler mention plans to erect a Statue of Liberty as his number one post-war

<sup>132</sup> Ebd., S. 622

<sup>133</sup> Ebd., S. 622, 627 und 621

<sup>134</sup> Leaming (wie Anm. 129), S. 325

<sup>135</sup> Zit. nach: Knopf (wie Anm. 115), S. 401

aim.“<sup>136</sup> Es ist also durchaus möglich, dass Welles sich dieser Notiz entsann. Es würde wenigstens genau seiner damaligen politischen Position entsprechen, derzufolge in den USA ein Faschismus drohte.

Aber natürlich war Welles auch künstlerisch von den Möglichkeiten solcher mitunter atemberaubenden Identitäts- und Bedeutungsrochaden fasziniert, doch erst zehn Jahre später konnte er diese für *Touch of Evil* (1958) zu einer blendenden dramaturgischen Strategie schweißen, die auch für den Zuschauer – und diesmal ohne größeren Aufwand – nachvollziehbar ist. Dort nämlich funktioniert der Plot eindeutig auf Grund einer doppelten Vertauschung. Entgegen dem alten Hollywoodklischee, das Mexikaner als schmutzstarrende Halunken zeichnet und die Amis als sittsam und gerecht, ist der US-Polizist ein äußerlich verkommener Sheriff in einem nordamerikanischen Polizeistaat, der das Recht manipuliert, während sein mexikanischer Kollege für jede Mutter im Saal einen idealen Schwiegersohn abgeben würde und erst noch die Gerechtigkeit in Person ist. Das ist die erste Rochade. Die zweite zeigt den edlen Mexikaner, der eigentlich mit seiner Ehefrau auf Hochzeitsreise ist, als liebesunfähig, während sein moralisch höchst zwielichtiger Gegenspieler nicht nur von einer großen Liebe getrieben wird, sondern auch von einer ebenso beachtlichen Treue, wiewohl er diese – und da bekommt der US-Puritanismus eine gehörige Watsche – im Bordell unter Beweis stellt. Damit bestätigt sich auch für *Touch of Evil* der Sinnspruch der Shakespeareschen Hexen: „foul is fair and fair is foul.“

### 23.7 Aus dem Hexennebel

Confusion now hath made his masterpiece.  
*Macbeth*, I, 3.

Alles ist im Fluss, und was wir sehen, sind Aggregatzustände des Erzählens, präziser wohl Aggregatzustände der Imagination. Aus der *massa confusa* des Hexennebels entsteht, was zu entstehen hat – wer will, mag es Schicksal nennen (Filmbeispiel 23.23). Und weil in diesem Landstrich der Seele sogar die Felsen wie erstarrte Dampfwolken aussehen, gerät die Schöpfung zu einem Auf und Ab von Schmelzen und Gerinnen. Da wird, kurz nach seinem Mord an Duncan, auf Macbeth der Schmelzvorgang eines in die Unschärfe gezogenen Objekts angewandt, und schon bringt eine damit einhergehende simple Überblendung dessen Urgestalt als feucht-tönernen



Filmbeispiel 23.23: *Macbeth*

<sup>136</sup> Zit. nach Callow (wie Anm. 40), S. 235



Homunkulus hervor, welcher seinerseits in defokussierter Vagheit erscheint. Die Klinge eines Dolches blitzt davor wie ein überstrahlendes Leuchten auf (Abb. 23.16). Kurzum, die Materie verliert jede Festigkeit, und entsprechend greift Macbeth zum Messer ins Nichts, nämlich in die technische Unschärfe. Die Waffe wabert dabei ins Bild wie einst die Geister auf Trickfotos der Spiritisten. Doch als die Schärfe wieder hergestellt ist, zeigt sich: Der Dolch war Macbeth selbst! Die verwischte Gestalt, sie war keine Klinge, sondern ein Mensch. Ein Blick zur Seite, auf den Eingang zu Duncans Gemach, eingefasst in jene seltsame Lakritzlava, die in diesem Film,



Abb. 23.16: *Macbeth*

wie temporär geronnen, die Berge bildet, und schon schmilzt auch dieses Massiv zur Unschärfe, um sich erneut in Macbeths Gesicht zu verwandeln. Dabei ist das Licht in der extremen Großaufnahme so gesetzt, dass seine Haut schwarz wirkt und die harte Lichtkante von rechts hinten auf Stirn und Backenknochen fällt. Dadurch sieht sein Gesicht aus, als wäre es aus dem Gestein der Felsen geformt. So werden Kopf und Dolch und Fels und Tongestalt eins im Kontinuum der Transformationen, im Treibsand der Identitäten. Was nicht identisch ist, zeigt vor Welles' Kamera seine geheime Verwandtschaft. Und die ist beredt, wird Macbeth doch mit dem Dolch in jener Grotte bald seinen Dienstherrn erstechen. Der Unschärfe-Ring am Kameraobjektiv hat Täter, Tatwaffe und Tatort bereits unauflösbar verschweißt.

Ein weiteres Beispiel für Welles' filmische Alchemie: Macbeth zeigt am Festtisch entsetzt auf Banquos Spukgestalt, und während die Kamera seine Hand verfolgt, verwandelt sich diese in ihren eigenen Schatten. Körper wird zu Licht, Licht zu Körper, Fleisch zu Schatten und umgekehrt. Wahrlich, das Reich Macbeths ist dem Kino nachgebaut. Ähneln deshalb seine Landschaften eingeschmolzenem Zelluloid? Warum aber wirkt dann vieles so theatralisch? Ganz einfach: Weil nur die Metamorphose von Unvereinbarem dem Künstler wirklich Spaß macht. Darum hat bereits Ovid Menschen aus Regen entstehen lassen und Welles Held und Hof aus der Hexensuppe. Aus der Brähe ziehen die „weird sisters“ eine Lehmfigur und krönen sie. Das deformierte Bild Macbeths tritt darauf an dessen Stelle, und der vor einem Zerrspiegel stehende neue Fürst krönt sich nachäffend noch einmal selbst (Filmbeispiel 23.24). Und was bezeichnend ist für die Vitalkraft fortwährender Verwandlung: Erst die Erhärtung des Lehms zur Steinskulptur macht Macbeth verwundbar. Denn als Macduff ihn am Ende tötet, schlägt er der Statue einfach stellvertretend den Kopf ab. Das reicht völlig. Und warum gelingt es diesem Macduff? Weil er eine Figur ist, die ausdrücklich außerhalb des Zyklus der Metamorphosen steht, denn statt aus Ton modelliert wie Macbeth, kam er mittels Kaiserschnitt zur Welt; seine Gestalt ist „untimely ripped“, und so etwas ist schwer wieder rückgängig zu machen.

Wie der Homunkulus zum Menschen und der Nebel zum Felsen, so wird hier Theater zum Film. Wir haben bereits gesehen, wie Tonschnitte den Bühnendialog qualitativ umkrepeln und wie



Filmbeispiel 23.24: *Macbeth*

eine neue Form von Kamerasubjektive das innere Drama auszulagern beginnt, und wir sehen alsbald, wie der Nebel zum Wald und dieser Wald zur Armee wird. Aber – verflucht und zugenäht! – wir sehen noch weitaus Kühneres.

Sogar der Stil verflüssigt sich in diesen Film zum Aggregat und wird von den Transformationen betroffen (Filmbeispiel 23.25): Macbeth sitzt am Tisch, und das Bild, das er dabei abgibt, darf im altmodischen Sinne malerisch genannt werden. Die elegante Pose; die klassische Positionierung; ein Pelzumhang, in dem weich das Licht spielt; der reiche Faltenwurf: So fotografierte man damals glamourös einen Star. Doch die für diesen Film höchst ungewöhnliche Darstellungsweise bleibt nicht lange



Filmbeispiel 23.25: *Macbeth*

in der stilistischen Balance, denn schon steht Macbeth auf und rennt, ohne dass ein Schnitt den jetzt erfolgenden Stilwechsel markieren würde, aus dem Glamourstudio hinaus in die Bastelstube, aus seinem Festsaalbau ins freie Filmgelände, wo die Mitarbeiter bereits einen jener handlichen Lakritz Hügel aufgebaut haben; er erstürmt ihn, während außerhalb des Bildes eine Windmaschine angeschaltet wird, und fängt sogleich an, einen Text in den Lärm zu schreien, derweil auf der Studiowand hinter ihm durch das An- und Ausschalten eines Scheinwerfers hilflos flackernd Baumsilhouetten projiziert werden. Wo eben noch das geschleckte Metier des Hollywoodglamours herrschte, tobt jetzt der reinste Kindergarten. Dann sinkt Macbeth nach unten weg, und übrig bleibt, nach zwei, drei als Bonus nachgelieferten Blitzen ... fast nichts mehr, nur noch das Schwarz des Filmstudios. Bloß ein winziger Spot leuchtet, und von einem hoch ausgefahrenen Kamerakran sinken wir langsam auf den in den Lichtkegel postierten Macbeth, während ihn aus dem Nichts die Stimmen der Hexen beraten. Knapp zwei Minuten später haben wir uns Welles/Macbeth so weit genähert, dass wir unwillkürlich aufschrecken, wenn sich der Fürst-und-Schauspieler direkt mit einer Frage an uns richtet: „But is this so?“ Tatsächlich, nach all dem Treibsand der Wandlungen sind wir uns nicht mehr so sicher, ob all dem so ist. Doch bevor wir noch antworten können, haben die Hexen unseren Playback-Part gesprochen: „Ay, sir, all this is so!“ Worauf das Bild abblendet. Und da sitzen wir nun. Im Dunkel. Und merken mit einem Mal, dass der Kinosaal ein ähnlicher Nichtraum ist wie das Filmstudio, in das wir gerade geschaut haben, und ein ähnlicher Nichtort wie das abstrakte Gefilde, das in *Macbeth* für Schottland und Was-weiss-ich-noch-alles zu stehen hat.

Mit der Hexensuppe kam die Sache auf den Menüplan: Welles' Film scheint sich nach den Gesetzen und Macken einer Art von Urmaterie zu richten, die stark an Giordano Brunos Schöpfungsplasma erinnert. Auch seine Ursuppe, die selbst „ganz und gar formlos“ bleibt, ist

„das Substrat der Veränderungen. [...] Damit jene Materie aktuellerweise alles sein könne, was sie zu sein vermag, hat sie alle Maße, alle Arten der Formen und Beziehungen; und weil sie alle hat, hat sie keine einzige.“<sup>137</sup>

Die ganze Instabilität des Wellesschen Universums resultiert, wir haben es bereits gesehen, aus der Tatsache, dass auch der filmische Raum seine Sache auf nichts gestellt hat.<sup>138</sup> Die Geschichte treibt, wie Kristin Thompson einmal von Eisensteins *Ivan Grosny* sagte, in „anchorless space“<sup>139</sup>. Das gerade macht ihre Instabilität zu einer ästhetischen Manövriermasse. Die größten Schwankungen ereignen sich unmittelbar vor Macbeths erstem Mord. Er bringt zugleich das filmische Formgefüge aus dem Gleichgewicht. Nachdem der Raum in heftige Turbulenzen geraten ist, folgt die stabilste aller Einstellungen, eine fast zehnminütige Plansequenz, in der der Mord geplant und ausgeführt wird. Kennzeichen eines traditionell guten Schnitts ist der sorgfältige Umgang mit Tempowechseln. Ausreichende Konstanz wird dabei groß geschrieben. Man soll ein Tempo, so das ungeschriebene Gesetz, nicht willkürlich aufgeben oder verlassen. Welles' drastische Normverletzung reiht sich ein in die vielen anderen, die sich in diesem Film finden und die stets denselben Grund haben, so sehr dieser auch überraschen mag: Rücksichtslos wird die Technik in den Dienst der Aussage gestellt. Was in die Krise führt, soll, bitte schön, auch nach Krise aussehen.

Die radikale Gleichstellung von technischer Produktion und Gehalt wurde bald darauf, etwa bei Jackson Pollock, zu einem Merkmal der avantgardistischen Moderne schlechthin. Bei John Cage spiegelt sich sein anarchistisches Weltbild in den Zufallsprinzipien seiner Partituren, und die ebenso politisch motivierten Gesten der Verweigerung in der Musik eines Helmut Lachenmann ä-

<sup>137</sup> Giordano Bruno, *Von der Ursache, dem Prinzip und dem Einen in: Heroische Leidenschaften und Individuelles Leben*, Hg. Ernest Grassi, Hamburg 1957, III. Dialog, S. 113, 118, 119.

<sup>138</sup> So empfahl es uns einst Max Stirner in *Der Einzige und sein Eigentum* (1845).

<sup>139</sup> Thompson (wie Anm. 98), S. 119

ßern sich, leicht vereinfacht ausgedrückt, in der Verhinderung einer ‚sauberen‘ Tonproduktion. Dass auch Welles’ Produktionsästhetik letztlich politisch motiviert ist, wissen wir inzwischen.

Obwohl der Film voller Experimente ist, von denen hier noch der filmhistorisch äußerst frühe Einsatz von Zoomobjektiven und modernen, leichtgewichtigen Handkameras erwähnt seien, wurde *Macbeth* in nur dreiundzwanzig Tagen auf dem Gelände eines Produzenten von Billigwestern abgedreht. Zum Vergleich: Laurence Olivier standen kurz zuvor für seine trendsetzende Shakespeareverfilmung von *Henry V* hundertvierundzwanzig Drehtage zur Verfügung. Die enorme Anstrengung ist Welles’ Gewaltakt auch anzusehen. Er ist in mehr als einer Hinsicht – um einen Zischentitel aus Jean-Luc Godards *Week End* (1967) zu zitieren – „un film trouvé à la ferraille“: ein Film, der auf dem Schrotthaufen gefunden wurde. Und auf die Werke dieses französischen Meisters, abgetrotzt der eigenen Panik, weist *Macbeth* im filmischen Bereich auch am deutlichsten voraus, zumal auf Godards eigene, mit der Macht der Verzweiflung realisierte Shakespeare-Verfilmung *King Lear* (1987). Herausgekommen ist bei beiden der Entwurf eines Films, für den die Kunstwissenschaft einen präzisen Begriff kennt: ein *modello*. Darunter versteht man zwar mehr als eine Skizze oder Vorstudie, aber auch nichts Fertiges. Gemeint ist vielmehr etwas wie die Generalprobe zu einem Gemälde oder einer Skulptur. Ein *modello* enthält schon alle Elemente, ohne dass diese im Detail ausgearbeitet worden wären oder gar den letzten Schliff erhalten hätten. In diesem leicht paradoxen Zustand eines definitiven Entwurfs öffnet sich *Macbeth* nun der eigenen Manufaktur, und der Film wird zum Protokoll seiner Imaginationen, ja zu einem Röntgenbild des eigentlichen schöpferischen Prozesses. Die Ursuppe einer Brunoschen *materia prima*, mit der der Film beginnt, ähnelt dem Bodensatz jener schöpferischen Aktivität, die in ihrer (als Vorstufe für die Kreation notwendigen) Vagheit eine – wie es Anton Ehrenzweig einmal treffend definiert hat – „near-oceanic dedifferentiation“ produziert.<sup>140</sup> Um überhaupt produktiv zu werden, braucht die Kreativität folgendes: „a diffuse, scattered kind of attention that contradicts our normal logical habits of thinking“<sup>141</sup>. Die Kausalität des künstlerischen Entwerfens ist somit eine höchst sonderbare und logisch nicht selten absurd anmutende. Die Willkür eines Traums scheint ihr deshalb besser zu entsprechen als jede andere dramaturgische Stringenz. „We are [...] trapped in Macbeth’s dream“, meinte deshalb zu Recht, wenn auch aufs Ganze etwas kurzgeschlossen, ein Kritiker<sup>142</sup>, und auch Shakespeare legte seinen Helden Kongruentes zur schöpferischen Intuition in den Mund: „Strange things I have in head, [...] Which must be acted.“<sup>143</sup> Kein Wunder, hat zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein bedeutender Shakespeare-Forscher Macbeth mit einem Dichter verglichen:

„This bold ambitious man of action has, within certain limits, the imagination of a poet – an imagination on the one hand extremely sensitive to impressions of a certain kind, and, on the other, productive disturbance both of mind and body. [...] His imagination is thus the best of him, something usually deeper and higher than his conscious thoughts.“<sup>144</sup>

Welles hat A. C. Bradleys Deutung ohne Zweifel gekannt, denn sie galt lange Zeit als unübertroffen. Indirekt nimmt Bradley auch das Brodeln der Hexensuppe als Metapher für das künstlerische Schaffen, wenn er feststellt, alles in dieser Tragödie sei dazu angetan, dass sich „die Einbildungskraft weiter auf einem ‚wilden und brutalen Meer‘“ bewege<sup>145</sup>.

<sup>140</sup> Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art, A Study in the Psychology of Artistic Imagination*, Berkeley 1971, S. 132

<sup>141</sup> Thompson (wie Anm. 98), S. xii

<sup>142</sup> Charles Higham, *The Films of Orson Welles*, Berkeley 1970, S. 133

<sup>143</sup> *Macbeth*, Akt III, Szene 4

<sup>144</sup> A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy. Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth* (1904), New York 1992, S. 30.

<sup>145</sup> „to keep the imagination moving on a ‚wild and violent sea‘.“ Siehe: Higham (wie Anm. 142), S. 294.

Doch ein dampfender Topf würde natürlich überhaupt nicht ausreichen, um Welles' *Macbeth* zu einer Parabel des Schöpferischen zu machen. Deshalb soll hier, mit Hilfe von Wolfgang Iser's Theorie des Imaginären, das analytische Instrumentarium etwas erweitert werden. Ausgehend wohl von Samuel Coleridge, laut dem die Einbildungskraft "dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create"<sup>146</sup>, definiert auch Iser sie als „diffus, formlos, unfixiert und ohne Objektreferenz.“<sup>147</sup> Wie wir gesehen haben, erweitert Welles das Diffuse des immer wieder auftauchenden Nebels um die Unschärfemöglichkeiten der Kameralinsen, wobei das Objektiv verschiedentlich seine „Objektreferenz“ verliert und so aus der Schärfe in das vage Leuchten eines Dolchs heraus- und wieder in die Schärfe von Macbeths Körper hineinfluktuiert.

Dabei fungiert das Fiktive laut Iser als „Überführung des Imaginären aus eines diffusen in eine bestimmte Vorstellung“ (22), die selbst aber auch ein „Zwischenreich“ (75, Fn.) bleibt, in dem die Wirklichkeit nur in der Überschreitung gegenwärtig wird (97–98). So entfaltet die Fiktion „ein Netz von Beziehungen, das mit der Gewissheit des Wissens konkurriert, ja, es ständig zu übersteigen versucht“ (224). Ich will diesen bei Künstlern zwangsläufig höchst intuitiven Vorgang mit zwei Beispielen aus *Macbeth* verdeutlichen. Dabei sei ausdrücklich gesagt, dass beide nicht als Analysebefunde im herkömmlichen Sinne betrachtet werden sollten, sondern als Rekonstruktionen einer sich auf der Suche befindenden schöpferischen Bedeutungsproduktion, in diesem Fall derjenigen Orson Welles'. Gerade bei künstlerischer Arbeit verschwinden die Initialzündungen, ähnlich wie Katalysatoren bei den chemischen Prozessen, die sie auslösen, im Verlauf der ästhetischen Gestaltwerdung – nicht so in dieser *Macbeth*-Verfilmung. Es wird dadurch möglich, hin und wieder direkt in Welles' Gedankengänge zu schauen, in die noch nicht ganz zum Stillstand gekommenen Sinn-schleifen seiner künstlerischen Intuition. Wenn daran dennoch einiges spekulativ anmuten wird, dann liegt dies nicht zuletzt daran, dass die hier aufgedeckten Vorgänge innerhalb des Imaginationsprozesses selbst zutiefst spekulativ sind.

Der Wortwitz, den Welles mit dem Namen von Macbeths Diener Seyton treibt, so als rufe er damit den Satan persönlich an, hat schon sein visuelles Pendant, lange bevor der Ruf erklingt. Die Bildposse kann deshalb von den Zuschauern nicht als solche verstanden werden. Aber trotzdem: Während des christlichen Rituals einer Teufelsaustreibung ist es ausgerechnet dieser Satansbraten Seyton, der den gläubigen Exorzisten ihre Kerze anzündet. Man könnte deshalb von einer vorkommunikativen Phase der Bedeutungsproduktion sprechen und dabei einem Autor zusehen, der noch auf der Suche nach subversiven Sinnstiftungen ist, die es ihm erlauben, seine Vorlage politisch gegen den Strich zu bürsten.

Die „Überführung des Imaginären aus einer diffusen in eine bestimmte Vorstellung“, die dennoch die „Gewissheit des Wissens [...] zu übersteigen versucht“, findet sich aber nachgerade unverhüllt abgebildet in unserem zweiten Beispiel. Hier lässt Welles die Armee, die am Ende gegen Macbeth vorrückt und sich als beweglicher Wald camouffiert, aus einer an Fallout erinnernden Nebelwolke steigen – einer Vernichtungswolke, in der Macbeth wenige Einstellungen später, und erstmals als Freiheitsstatue ausstaffiert, versinken wird. Die dazwischengeschobene kurze Sequenz zeigt den Selbstmord der Lady Macbeth, dessen filmische Umsetzung in Welles' Fantasie ebenso spontan wie bizarr mit dem Abwurf der Rita-Hayworth-bestückten Atombombe rückgekoppelt war (Filmbeispiel 23.26). Ein Gewölk an Aussagen beginnt sich hier zu bilden, die alle um den nuklearen Selbstmord der Menschheit kreisen, wobei keine Alternative in Sicht ist, denn die in Birnham

---

<sup>146</sup> Samuel Coleridge, *Biographia Literaria*, Chapter XIII, *On the imagination, or esemplastic power* in: I. A. Richards (Hg.), *The Portable Coleridge*, Harmondsworth 1977, S. 516

<sup>147</sup> Iser (wie Anm. 26), S. 21





Filmbeispiel 23.26: *Macbeth*

Wood verschanzten Soldaten sind – auch das haben wir bereits erfahren – alles andere als Hoffnungsträger, zumal sie ja aus eben dieser Vernichtungswolke hervortreten.

All diese Bedeutungsrochaden werden ebenso kühn wie rücksichtslos durchgeführt. Gerade das zeigt ihren vorkommunikativen Charakter innerhalb eines unverschämt wütenden schöpferischen Aktes. Fügt man die seltsamen Bedeutungsmontagen zusammen – hier Ivan Grosny kontra Freiheitsstatue, dort Lady Macbeth im modernen Partykleid auf frivolem Bärenfell –, entsteht ein verwirrendes Konglomerat an semantischen Widersprüchen und Instabilitäten, die üblicherweise aus einem Kunstwerk bei dessen Fertigstellung entfernt oder zumindest als Antriebsmotoren der Sinnstiftung sorgfältig kaschiert werden. In *Macbeth* treten sie nackt ans Tageslicht. Der *modello*-Charakter des Films macht ihr Erscheinen so auf beunruhigende Art produktiv. Ja, genau genommen wird das Sich-selbst-wieder-Aufheben-und-Widersprechen der Botschaft zum „Anzeichen für die multiple Verfügbarkeit des Imaginären“<sup>148</sup>. Wenn wir nach Parallelen in Verfahren anderer Künstler suchen, finden wir überraschenderweise in dem eigentlich so apollinisch wirkenden Paolo Veronese einen Bruder im Geiste. Hans Dieter Huber hat jüngst die semantische Unbekümmertheit dieses Malers aufs Eindrücklichste nachgewiesen und als Qualität erkannt. In Veroneses Werk, zu-

<sup>148</sup> Ebd., S. 48

mal in seinen Entwürfen, aber nicht nur dort, kommt es regelmäßig zu einer „Umbesetzung des Bildpersonals“<sup>149</sup>.

„Aus einem Haman konnte ein einfacher Pferdeknecht werden, aus einer Katharina eine Magdalena, aus einer Heiligen Giustina eine Heilige Lucia [...] Diese semantische Polyvalenz der Ikonografie von Figuren weist daraufhin, dass Veronese beim Entwerfen und Zeichnen überhaupt keine Namen, Begriffe oder symbolischen Bedeutungen für einzelne Figuren [...] im Sinne hatte. [Seine Arbeit] operiert mit offenen Funktionstypen, die je nach Rollenbedarf und Inszenierung mit anderen Attributen und Ausstattungselementen angefüllt werden können.“<sup>150</sup>

Was wir hier vor uns haben, ist die „Realisierung der visuellen Logik einer *immaginazione*“<sup>151</sup>. Der Unterschied zu Welles' Arbeitsweise besteht allerdings darin, dass diese inhaltsbezogene Rochadebereitschaft bei Veronese im fertigen Kunstwerk nicht länger vorhanden ist. Bleibt sie dagegen, wie in *Macbeth*, sichtbar, rückt dadurch der schöpferische Prozess zwangsläufig ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Nehmen wir nur einmal die „multiple Verfügbarkeit“ der ins Spiel gebrachten Elemente, all diese Nebel- und Identitätsformierungen, von denen der Film voll ist: Ihre Beschaffenheit peilt nichts anderes an als eine vielgestaltige Mehrfachverwendung auf den mannigfachsten Bedeutungsebenen. Ich habe bereits von der Welt der Hexen als einer pantheistischen gesprochen. Die offensichtliche Beseelung von Objekten wie dem Dolch und von Landschaftsteilen wie dem Felsen zeigt, dass das Christentum den alten Glauben zwar außerhalb des Gesetzes gestellt haben mag, dass dieser in seiner Wirkung aber noch lange nicht beeinträchtigt ist. Zugleich kommt die Beseelung der Orte einer ästhetischen Auslagerung im Sinne des Expressionismus gleich: „[T]he whole black, labyrinthine, mist-wreathed pile of Dunsinane sweating with dew is a precise reflection of Macbeth's tortured mind and soul.“<sup>152</sup> Doch als Abbild der Imagination und ihrer Beschaffenheit – und damit wäre zugleich eine dritte Sinnebene benannt – zeigen dieser herausgestellt künstliche Ort und seine Gegenstände vor allem die Latenz der Bedeutungsproduktion angesichts eines „zunächst leeren Möglichkeitshorizontes“<sup>153</sup>. Denn „[d]em Imaginären eignet keine Intentionalität, vielmehr wird es erst mit einer solchen durch die jeweils erfolgte Inanspruchnahme aufgeladen. [...] Gerade weil das Imaginäre ohne Intentionalität ist, scheint es für jede Intention aufnahmebereit zu sein.“<sup>154</sup> Dies erzeugt eine grundsätzliche Willkür, die, anders als üblich, von Welles keineswegs kaschiert, sondern vielmehr mutwillig herausgestellt wird. Wenn etwa Macbeth am Ende in einem Waffenrock erscheint, dessen Helm und Kampfkeule ihn mit ihren weit ausgreifenden Spitzen wie eine Parodie auf die New Yorker Freiheitsstatue aussehen lassen, wirkt diese zunächst absurd erscheinende Sinnsetzung auch nach mehrmaliger Betrachtung des Films unvermindert wie ein Schock (Filmbeispiel 23.27). Auch wenn sich das Rätsel ihrer Bedeutung, wie wir gesehen haben, lösen lässt, bleibt die ästhetische Gewalt ihrer eigenmächtigen Setzung erhalten. Da sorgfältige Einbindung in einen künstlerischen Kontext zwangsläufig Abschwächung impliziert, negiert der Wellessche Kraftakt diese Glättung kompromisslos. So bewahrt der Film hier, gerade dank der ungebremsten Willkür des Eingriffs, seine ganze Energie, und sei es um den Preis der Glaubwürdigkeit (und manchmal auch der Verständlichkeit). Das Schöpferische offenbart sich dabei in seltener Nacktheit, oder, um es nochmals mit Anton Ehrenzweig zu sagen: „[It] remains closely to the chaos of the primary process.“<sup>155</sup>

---

<sup>149</sup> Hans Dieter Huber, *Paolo Veronese. Kunst als soziales System*, München 2005, S. 162

<sup>150</sup> Iser (wie Anm. 26), S. 219

<sup>151</sup> Ebd., S. 221

<sup>152</sup> Higham (wie Anm. 142), S. 133

<sup>153</sup> Iser (wie Anm. 26), S. 394

<sup>154</sup> Ebd., S. 377–378

<sup>155</sup> Ehrenzweig (wie Anm. 140), S. 35



Filmbeispiel 23.27: *Macbeth*

Wo Vagheit in Willkür umschlägt, ist die Zerstörung nicht weit. Das Terroristische der Imagination – nach Iser ihre „Unzähmbarkeit“ – äußert sich darin, dass sie „von aller Gestaltung entbunden ist“<sup>156</sup>. Innerästhetisch macht sich das gern als Katastrophe bemerkbar (und bleibt bei Welles' *Macbeth* somit der Tragödie durchaus angemessen). So wird die Tatsache, dass Einbildungskraft immer auch eine Destruktionskraft ist, zur „notwendigen Vorbedingung von Form“<sup>157</sup>. Ein gutes Beispiel für die sonst im fertigen Kunstwerk unsichtbar gewordenen materialinternen Zerreißproben, die zur Formbildung führen, ist die hier bereits beschriebene Kollision einer extrem langen Plansequenz mit einer vorangegangenen extrem kleingliedrigen Montage voller Rückungen und Unschärfefahrten. Auch hier operiert *Macbeth* auf mehreren Bedeutungsebenen, ist doch das (Selbst-)Zerstörungspotential bereits bei Shakespeare handlungstreibend. Weil Welles seinen Macbeth explizit jenseits von Gut und Böse situiert und somit die Begründbarkeit der fortwährenden Aggressionen ein Stück weit verhindert, wird seine Darstellung der Gewalt zugleich transparent für jene des Schöpferischen. Die vielen Formverletzungen erscheinen dann nicht nur als die ästhetischen Entsprechungen einer erzählerisch bedingten Brutalität, sondern brutales Verhalten erscheint ebenso als Folge eines überall lauernenden künstlerischen Zerstörungspotentials. Man beachte nur einmal das offensichtliche Vergnügen, mit dem Welles als Schauspieler einen vollgeladenen Fest-

<sup>156</sup> Iser (wie Anm. 26), S. 294 und 295

<sup>157</sup> Ebd., S. 326

tisch in Richtung Kamera kippt. Erinnert das nicht an den von ihm ähnlich stark ausgekosteten Zerstörungsakt in *Citizen Kane*? Rein technisch gesehen vermehren in *Macbeth* nicht nur der brutale Einsatz einzelner Geräusche wie das barbarische Metrum der Hinrichtungspauken das ästhetische Aggressionsvolumen, sondern auch jene Folge von sprunghaft wechselnden Einstellungen, die das szenische Gleichgewicht aus dem Lot bringen, und nicht zuletzt die ausgesuchte Fratzenhaftigkeit der Kleindarsteller und der Komparserie.

Welles wird oft als selbstzerstörerisches Genie bezeichnet. Ich bin mir nicht so sicher, ob diejenigen, die das so frisch von der Leber weg behaupten, auch wissen, was sie damit gerade über die Unbändigkeit seiner Vorstellungskraft herausplaudern. Die Feier seiner eigenen Imagination, die Welles ein Leben lang betrieb, ist von dem damit zwangsläufig freigesetzten selbstzerstörerischen Potential nicht ohne weiteres zu trennen. Auf einem anderen Blatt aber steht, wie ein Künstler diese Dynamik in den Griff bekommt, zumal dann, wenn sie auf ihn zurückzuschlagen droht. Und hier können wir ausgerechnet beim ‚undisziplinierten‘ Welles einen Prozess der Bewältigung beobachten, der allen landläufigen Vorurteilen zum Trotz beachtlich ist.

Zwischen Sinn und Nonsens schwankt die künstlerische Arbeit wie ein schwer steuerbares Schiff. Das notwendige Ruder ist dabei paradoxerweise die Verantwortungslosigkeit. Nur dank ihr kann der Ernst der Lage in ein Spiel umkippen. Da sie aber im Widerspruch zum künstlerischen Ethos zu stehen scheint, ist solche Verantwortungslosigkeit weit weniger einfach zu handhaben, als es der Begriff Spiel unterstellt. Viele Künstler, und so zu Beginn auch Welles, erzwingen die notwendige Quantität an Verantwortungslosigkeit mittels Zeitdruck. Gerade Welles' Hörspiele sind so entstanden, wovon einige wilde Anekdoten Zeugnis geben. Wer die Unwägbarkeit künstlerischer Entscheidungen vom Zeitdruck abhängig macht, hat jedoch in Kauf zu nehmen, dass der Trick unweigerlich zur Droge wird. Ohne Druck scheint das Reich der Möglichkeiten bei jeder Entscheidung unbegrenzt zu sein. Als die außerordentlich anstrengenden Dreharbeiten zu *Macbeth* vorbei waren und die Wucht der Produktionstermine wich, ließ Welles das Filmmaterial mehrere Monate liegen und stürzte sich sogleich in andere, unter erneutem Fremddruck entstehende Projekte. Auch der Schnitt seines vorangegangenen Films, *The Lady from Shanghai*, lag damals – und wohl aus demselben Grund – immer noch unvollendet da. Künstlerische Begabung ist ohne kontinuierstiftende Routine nur schwer am Leben zu halten. Diese sich zuzulegen und einzuüben, ist ein heikles Geschäft, sie zu ändern schier unmöglich. Wenn solche Routine fremdbestimmt ist (wie bei äußerem Zeitdruck zwingend), fängt sie früher oder später an, die freie künstlerische Produktivität zu behindern. Dann aber ist die Falle bereits zugeschnappt, und es gibt kaum noch ein Entrinnen. Trotzdem hat Welles es geschafft, diese fatale Selbstkonditionierung zu einem guten Teil zu unterlaufen. Für zwei seiner schönsten Filme, *Othello* und *The Trial* – Ersteren nahm er in Angriff, als *Macbeth* noch in der Postproduktion war –, hat er die verinnerlichte Fremdbestimmung auf eine Weise abschütteln können, die im Filmgeschäft nicht nur jener Jahre fast ohne Beispiel ist. Hier schaffte er es trotz nicht abbrechender Pechsträhnen zwei große Produktionen nicht nur quasi aufrechtzuerhalten, sondern auch auf höchstem künstlerischen Niveau abzuschließen. Dass er in einer Zeit, die von den Produktionsstrategien einer allmächtigen Filmindustrie beherrscht wurde, diese Kraft der Vollendung nicht pausenlos fand, wer wollte es ihm verdenken?

Wir sind auf diese Schiene der Konditionierung geraten, weil ich die These aufgestellt habe, künstlerische Innovation sei nur möglich dank einer guten Dosis Verantwortungslosigkeit. Langes Nachdenken kann allzu vorsichtig machen. Jean-Philippe Rameau dachte dreißig Jahre lang nach, bevor er seine erste Oper schrieb, und die Folge war, dass er bald mit den Zweifeln an seinen an sich alles überragenden Schöpfungen und den sich daraus zwingend ergebenden Revisionen kaum mehr nachkam. Welles' (vom Zeitdruck vielmehr angespornter als vertagter) Mut zum Experiment weist oft jenen großen Reiz des Verantwortungslosen auf. Man erinnere sich etwa an jene Einstel-

lung, in der Macbeth vor einem kahlen Baum steht und in die Unschärfe gezogen wird, obschon seine Gestalt das Zentrum des Bildes einnimmt, während der an Details arme Ast, welcher am Rand ins Bild ragt, im Fokus ist. Eine sehr gelungene Einstellung ist das nicht, aber konzeptionell eine großartige. Wie hier die Auslagerung eines Gedankens mit der Gestaltverlöschung des Denkenden zusammenfällt oder wie produktionsästhetisch das Diffuse und das sich Festigende einander ablösen – all das ist grandios entworfen. Technisch aber wirkt es reichlich gebastelt. Ich habe mir überlegt, wie man es besser hätte machen können, und bin irgendwann auch auf eine Lösung gekommen. Am Drehort jedoch hätte ich angesichts des enormen Zeitdrucks und wegen der Qualitätsbedenken wohl von ihr abgesehen. Nicht so Welles! Er hatte den Mut, aus dem Moment heraus rücksichtslos zu entscheiden, und das heißt nicht nur, gefährlich zu denken, sondern, wenn es sein muss, auch verantwortungslos zu handeln.

Hören wir ein letztes Mal Wolfgang Iser:

„Versteinerung und Überflutung markieren extreme Manifestationen des Imaginären im jeweiligen Verbund mit einer Bewusstseinstätigkeit; Imaginäres erstarrt, wenn es thematisiert wird, und es ufert aus, wenn das Bewusstsein seiner nicht mehr Herr ist.“<sup>158</sup>

Die Arbeit der Hexen in *Macbeth* ist wie eine solch doppelgesichtige Manifestation des Imaginären angelegt. Ihre Rauchschwaden überfluten die Bilder und Geschehnisse, scheinen sie in Unschärfereiche ziehen und auflösen zu wollen, um sie, wenn aus ihnen am Ende eine Armee emporsteigt,



Filmbeispiel 23.28: *Macbeth*

<sup>158</sup> Iser (wie Anm. 26), S. 416



vernichtend zu überfluten (Filmbeispiel 23.28). Gleichzeitig aber erzeugen sie das absolute Gegenteil: Der Homunkulus, welcher Macbeth weniger nachgebildet ist als ihm zum Vorbild wird, verhält sich genau genommen wie ein *modello* zu ihm. Doch am Ende versteinert dieser Lebenslehm zur Statue, und exakt in dem Moment stirbt der Held, und entsprechend versiegt im Stollen das Magma des Schöpferischen. Diese Erstarrung des Ästhetischen in ein nicht länger veränderbares So-und-nicht-anders hat Welles wohl noch mehr gefürchtet als das Unvollendete. Der Schnitt erschien ihm darum als willkommene Perpetuierungsmaschine des Imaginären und der Endschnitt als ein möglichst lange hinauszuzögernder Akt der Petrifizierung. Am Schneidetisch gab es von vielen Szenen unzählige Varianten, von mehreren Filmen gibt es bis heute mehr als eine gültige Fassung. Die gefürchtete Versteinerung der Fantasie schlägt sich auch auf die Sinnsetzung nieder. So führt die Dramaturgie eine sukzessive Entmenschlichung seiner Hauptperson vor, und zwar weniger, wie zu erwarten wäre, im moralischen Sinne als vielmehr im schrittweisen Hinüberkippen eines Menschen in ein symbolisches Objekt. Die Statue, die ihn im Moment des Todes ersetzt, ist also in der Entwicklung des Macbeth als Endstadium bereits vorgedacht: Der Bedeutung produzierende Schaltgang läuft in seinen letzten Stufen von einer seltsam unpassenden, weil quadratischen Krone über die Maskerade als Freiheitsstatue bis zum Totenstein.

### 23.8 Exkurs über Welles' Umgang mit einem klassischen Stoff

To endow events with rigid conditions of identity would be precisely to lift them from the stream of time, like numbers, or else to anchor them in the midst of it, like rocks and stones and trees. In either case, it would be to denature them: to destroy their character as events. [...] We can in fact live happily with a fluid concept of the identity of events and processes.

Roger Scrutton<sup>159</sup>

Welles' Faszination für überlebensgroße Antihelden ist wohlbekannt. Von Kane bis Quinlan reihen sich die Monster, die mit mehr als einem Fliegenfänger für unser Mitgefühl ausgestattet sind. Ihre Verführungsgewalt ist – und war es wohl auch für Welles – politisch verdächtig. Seine linksliberale, dezidiert antifaschistische Position muss sich schmerzhaft an just jenem Personal gerieben haben, das seinen schauspielerischen Fähigkeiten nun mal am angemessensten war. Die Folgen für das Werk sind nicht zu unterschätzen. Zwar lotst dieser innere Widerspruch die Filme elegant über die Untiefen moralischer Verlautbarungen, aber deren anvisierter politischer Gehalt scheint dadurch zugleich arg gestört zu werden, zumindest wurde er bis heute nahezu vollständig verschleiert. Wer dem Problem auf den Grund zu gehen sucht, bemerkt, dass es noch weit komplexer und abgründiger ist als ein Konflikt zwischen Wollen und Können, wo Absicht und Begabung ihre eigenen Wege gehen. Kurzum, der hier eingelegte Exkurs droht demnach von Anfang an aus dem Ruder zu laufen. Dennoch habe ich mir vorgenommen, eine Problemlage, die anstandslos ein weiteres Buch füllen könnte, zu einem längeren Einschub einzudicken. Sollte sich also für Ihren Geschmack das eine oder andere Argument allzu rasch in die nächste Kurve legen, so gebe ich zu bedenken, dass Sie immerhin bei jeder dieser scharfen Wendungen einiges an Lesezeit einsparen.

Bei Welles – wir sahen dies bereits<sup>160</sup> – neigt der filmische Raum dazu, sich zu verdoppeln, um so der Mehrdeutigkeit des ‚Befindens‘ aufs vorzüglichste gerecht zu werden, indem in diesem Kino Äußeres und Inneres des öfteren in eins fallen. ‚Seelische Landschaften‘ nannte man das im expressionistischen Film der zwanziger Jahre. Es heißt, dass dort, wo die Protagonisten sich befin-

<sup>159</sup> Roger Scrutton, *The Aesthetics of Music*, Oxford 1999, S. 10–11

<sup>160</sup> Siehe Kapitel 1, ‚Nicht aufräumen, Platz schaffen!‘.

den, zugleich der Ort ihrer Befindlichkeit sich offenbart. Welles, in seiner Anfangszeit zutiefst vom Expressionismus angetan, hat dieser Doppelbödigkeit zuerst in seinen Arbeiten fürs Radio mediale Gestalt gegeben, ist doch der akustische Raum zumal im Hörspiel von sich aus bereits ein zutiefst doppeldeutiger, wo die Grenze zwischen Anrede und innerem Monolog unscharf ist und die Übergänge somit fließend werden. Bereits der Titel von Welles' erstem Radioprogramm, *First Person Singular*, impliziert diese doppelte Verortung. Zugleich aber deklariert er die Fokussierung auf einen Einzelgänger zum dramaturgischen Prinzip (wir werden noch sehen, dass damit ebenfalls der Zuhörer als Einzelfall, als horchender Solipsist, aus der beschallten Masse herausgelöst werden soll).

Dieses Prinzip des in sich gespiegelten Raums als eines in gleichem Maße objektiven wie subjektiven auf den Film zu übertragen, wird nun das Hauptanliegen von Welles' erstem Filmprojekt, *Heart of Darkness*, sein. Für die Seelenlandschaft von *Macbeth* ist der Umstand wichtig, dass diese doppelte Verortung bereits damals mit einer Entortung einhergeht. Das Afrika, das Joseph Conrad in seiner gleichnamigen, dem Wellesschen Projekt zugrunde liegenden Erzählung beschreibt, wird für den Film zu einem imaginären: „no particular continent or island“<sup>161</sup>, wie es in den Produktionsunterlagen einmal heißt. Eine solche Entortung ist notwendig, wenn neben dem geographischen auch jenes „innere Afrika“ – wie Freud das Unterbewusste einmal nannte – erscheinen soll. In der ersten Theaterfassung, die Welles aus Shakespeares *Macbeth* herrichtete, der sogenannte *Wodu Macbeth* von 1936, lagen beide Orte noch nicht passgenau übereinander. Welles hatte, mit jener Willkür, die seinem Talent schon immer das nötige Adrenalin verlieh, die Handlung von Schottland nach Haiti verlegt, obwohl im Dialog nach wie vor und ungemindert von Schottland die Rede war. Erst zwölf Jahre später machte die Verfilmung in einem drastisch entrümpelten Studiobau das ‚innere Schottland‘ begehbar. Wie es bereits im nie realisierten *Heart-of-Darknes*-Projekt vorgesehen war, umhüllte sich die Stimme des Protagonisten mit einer Landschaft, die seinem Inneren glich, weil auch dort „the silent wilderness surrounded this cleared speck on the earth great and invincible, like evil or truth“.<sup>162</sup> Das Böse und die Wahrheit erscheinen hier als Zwillinge, und tatsächlich beginnen sich deren Gene in dem Moment zu spiegeln, da die nach außen projizierte Innenwelt jenen vom Schauspieler Welles bevorzugten Schurken darstellt. Der Zuschauer wird im Schädel des Feindes spazieren geführt. Wir erleben es in *Macbeth* am unmittelbarsten in jenem Monolog, der in einer beseelten Tropfsteingrotte gehalten wird. Nolens volens wird dadurch eine Empathie erzeugt, die den Rezipienten in eine pikante Schräglage zum eindeutigen moralischen Verdikt lockt, das gleichzeitig über diesen Protagonisten gefällt wird. Ein klassisches Doublebind, das aber der politischen Aufklärung, die seinerzeit Welles' Arbeitskraft fast zur Gänze in Anspruch nahm, arg in die Räder zu greifen scheint. Warum wird ihm dennoch Vorschub geleistet? Nur ein ästhetisches Dilemma zwischen Wollen und Können, zwischen Intention und Realisierung? Sortieren wir der Übersicht halber doch erst mal ein bisschen.

Künstlerisch gesehen ist das Gute bekanntlich mit dem Makel behaftet, reichlich langweilig zu sein und –so Verhütungsmittel fehlen – lauter Langweiler in die Welt zu setzen. Gerade bei Welles meint man jedesmal, wenn derartige Gutewichte das Licht der Welt erblicken, das Gähnen des Meisters zu vernehmen. Demnach ist für den Unterhaltungswert die Entscheidung, den moralischen Konflikt direkt ins ‚Herz der Finsternis‘ zu verlegen, nicht die schlechteste. Es müsste die damit gewonnene Wachheit nur noch in Wachsamkeit überführt werden. Was sich satztechnisch als ein winziger Schritt anhört – das bloße Implantat einer Vokabel –, entpuppt sich dramaturgisch als wah-

---

<sup>161</sup> Material aus der Kollektion der Orson-Welles-Manuskripte in der Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Indiana, hier zit. nach: Marguerite H. Rippey, *Orson Welles and the Unfinished RKO Projects: A Postmodern Perspective*, Carbondale 2009, S. 91

<sup>162</sup> Aus dem Drehbuch von *Heart of Darkness*, zit. nach: Rippey (wie Anm. 161), S. 100

rer Salto mortale. Denn mit unserem Einzug in das Innenleben des Schurken steigen dessen Sympathiewerte beträchtlich. Der Konflikt droht, kaum geplant, völlig außer Kontrolle zu geraten. Wie nun reagiert Welles darauf? Indem er den Konflikt tatsächlich noch schürt! Erinnern Sie sich noch, was ich über die Verdopplung der Orte im filmischen Raum dieses Regisseurs sagte? Dass sie ihre Entstehung in einem wesentlichen Punkt dem Radio verdankt. *First Person Singular* hieß die Methode, womit dort Außen- und Innenwelt zur Deckungsgleichheit gebracht wurden. Aber das ist erst die eine Spiegelung, die die Wellessche Dramaturgie installiert, die andere wird zwischen dem Protagonisten und dem Hörer positioniert. Wäre der Film realisiert worden, so hätte *Heart of Darkness* einen Prolog, in dem sich Welles direkt an den Zuschauer richtet, unter anderem mit diesem bemerkenswerten Satz: „First of all, I am going to divide this audience into two parts – you and everybody else in the theatre.“<sup>163</sup> Wonach auf der bis dahin dunklen Leinwand eine Einstellung aufleuchtet, die den Blick des Zuschauers subjektiv innerhalb eines Vogelkäfigs verankert. „You play the part of the canary“, verordnet Welles’ Stimme dazu, „I’m asking you to sing and you refuse. That’s the plot.“ Damit ist die Basis dafür gelegt, dass sich der filmische Raum nicht bloß verdoppeln, sondern verdreifachen kann. Denn in der filmischen Außenwelt lagert sich nicht nur – like evil or truth“ – die Innenwelt des Protagonisten aus, sie wird überdies zur Projektionsfläche des zuschauenden Subjekts – ein wahres Welterlebenstriumvirat.

Welles war beileibe nicht der erste, der das Lebenselixier seiner Helden aus jenem explosiven Gemisch aus Faszination und Abscheu braute. Bereits die Romantiker, die englischen voran, waren, ethisch gesehen, Alchemisten. Gewohnt kompromisslos verkehrte Percy Shelley die herrschende Moral einfach ins Gegenteil: „Milton’s Devil as a moral being is as far superior to his God“, schreibt er 1821 in „Defence of Poetry“: „Nothing can exceed the energy and magnificence of the character of Satan as expressed in ‚Paradise Lost‘. It is a mistake to suppose that he could ever have been intended for the popular personification of evil.“<sup>164</sup> Gar so radikal wollte sein Freund Lord Byron die Umwertung nun nicht betreiben, weshalb er, als er ein Jahr später sein Lesedrama *Cain, a Mystery* schrieb, dem Teufel gegenüber eine durchaus ambivalente Position einnahm. Eine Position jedoch – und damit schließt sich der Kreis –, die der Wellesschen aufs Haar gleicht und diese wohl auch Vorbildet.<sup>165</sup> Nicht zuletzt, weil im Falle Byrons<sup>166</sup> das Publikum wohl zum ersten Mal ob der Verführungskraft des gezeichneten Antihelden zutiefst verwirrt wird. Und nicht nur das. Bis heute streiten sich die Gelehrten, ob Byron nicht doch die Positionen seines Satans teilt oder ob er den Leser letztlich aufs Glatteis (ver)föhren möchte, um ihn dort im Sturz zur buchstäblich bestürzenden Einsicht in die Perfidie der satanischen Rhetorik zu zwingen.<sup>167</sup> Wie bei Welles sollte es eigentlich keinen Zweifel daran geben, dass Byron Letzteres im Sinn hatte. „Byron [...] creates a hero who satisfies his readers’ desire vicariously to identify with a powerful and

<sup>163</sup> Aus den Orson-Welles-Manuskripten in der Lilly Library, Indiana University, hier zit. nach: Rippy (wie Anm. 161), S. 31

<sup>164</sup> Percy Shelley, *A Defence of Poetry*, <http://www.thomaslovepeacock.net/defence.html> (21.12.2009)

<sup>165</sup> *Entre parenthèses* sei hier der Name eines zweiten Dramatikers erwähnt, der die Bildung des typischen Wellesschen Helden vorwegnimmt: Christopher Marlowe, dessen *Doctor Faustus* Welles 1937 auf die Bühne brachte, u.a. mit dem Werbeslogan, das Werk enthalte „the magic of MACBETH“ (zit. nach: Simon Callow, *Orson Welles: The Road to Xanadu*, London 1996, S. 274). Bei Marlowe treten wohl erstmals jene überlebensgroßen Helden auf, hinter deren Amoralität sich zugleich eine ansehnliche Verführungsgewalt versteckt: „Tamburlaine, Dr Faustus, Edward II, [all] have this same ambiguity, this toying with the audience’s expectations. Here is a brutal tyrant, a heretical magician, a besotted homosexual unfit to rule. And yet, and yet, there are those other ways of seeing them, these ambidextrous responses.“ (Charles Nicholl, *The Reckoning: The Murder of Christopher Marlowe*, London 1992, S. 170)

<sup>166</sup> Vorahnungen bei Ann Radcliffs Bösewichten und beim Schurken Lovelace in Samuel Richardsons *Clarissa* (1748) sind allerdings zu vermerken.

<sup>167</sup> Siehe dazu: Larry Brunner, *Dramatic Speculation and the Quest for Faith in Lord Byron’s ‚Cain‘*, New York 1995, S. 1–16

autonomous individual who successfully defies authority and convention to forge his own path of assertive individualism. At the same time, he warns us that such a hero is neither a worthy role model nor a worthy leader.“<sup>168</sup> Allerdings zeigt die anhaltende Kontroverse, dass sich diese Botschaft nicht so leicht dechiffrieren lässt, zumal sich bei beiden Künstlern ein stark autobiographischer Zug ins Porträt ihrer amoralischen Übermenschen geschlichen haben soll. Dass Dichter wie Filmemacher ihren monsterhaften Verführern mehr als kritisch gegenüberstanden, gerät bei solch platter Privatisierung allerdings völlig aus dem Blick. Dabei muss man nur einmal an dem sprachlichen Vitriol geschnuppert haben, das Byron über Napoleon ausgießt, um zu wissen, was der Dichter von seinen Antihelden hielt, wenn sie leibhaftig auf die Weltbühne traten. Und auch bei Welles werfen die Giganten immerzu den Schattenriss des Faschismus an die (Lein-)Wand. Auch dazu enthält das hinterlassene Material zum *Heart-of-Darkness*-Projekt Aufschlussreiches. Das Bild, das Welles von seinem zwielichtigen Antihelden Kurtz zu entwerfen gedachte, „is a politically moral but psychologically sympathetic portrait of a dictator“. Ja, sogar die Brücke zum Byronschen Helden wird dort ausdrücklich geschlagen, wenn auch mit dem eigentlich unzulässigen Kurzschluss über die Autobiographie: „Kurtz is the Byron of a totalitarian state. What Byron would be if he had become president of Greece.“<sup>169</sup> Im Titel von *Citizen Kane* wird demnach wohl weniger eine unmittelbar biblische Anspielung gemacht, als vielmehr eine Verbindung zu Byrons satanischen Versen herstellt, ja ich wage zu behaupten, dass die Problematik dieses Heldentypus bei beiden Künstlern exakt dieselbe Ursache hat. In ihrem Buch über die Nachwirkungen des Byronschen Übermenschen im Film (Welles wird darin allerdings mit keinem Wort erwähnt) charakterisiert Atara Stein den Byronschen Zwiespalt gegenüber seinem Heldentypus von einer bis jetzt noch unberücksichtigten Warte aus, die belegbar auch auf Welles zutrifft, sodass sich im folgenden Zitat der Name des Dichters ohne weiteres durch jenen des Filmemachers ersetzen lässt: „The readers may neither love nor hate Byron’s heroes, but they *are* fascinated by such heroes, whether they will or not. Byron will cater to that fascination; he is, after all, a commercial author. His readers want [...] to participate vicariously in the thrill of his energetic and passionate lawlessness; and Byron gives his readers what they want.“<sup>170</sup> Sein Leben lang bestürzte Welles die Tatsache, dass ihm in Hollywood kein einziger Blockbuster gelungen war, denn genau das hatte er stets angestrebt: „[H]e went to Hollywood with every intention of expanding his own commercial success, as well as that of [the production company] RKO.“<sup>171</sup> Dass da ein zusätzlicher Konfliktherd liegt, der keineswegs nur mit dem Etikett ‚unverstandenes Genie‘ versehen werden kann, sondern durchaus einen Antagonismus innerhalb von Welles’ künstlerischer Physiognomie selbst darstellt, hat Marguerite Rippy am Beispiel eines weiteren unvollendeten Projekts, nämlich von *It’s all true*, auf recht bestürzende Weise demonstriert. Als das Filmprojekt über den brasilianischen Karneval vor Ende der Dreharbeiten abgebrochen wurde und Welles die Gelegenheit ergriff, den auch politisch höchst brisanten Stoff wenigstens in einer Radioserie zu verarbeiten, kam es zu einer offenbar von keinem anderen als Welles selbst veranlassten Zensur: „[A]s the script was revised for broadcast, it also eliminated several of the revolutionary structural and thematic components that Welles originally intended to be central to his film. It turned away from attempts to capture the unique voices and multiple perspectives of ordinary Brazilian citizens, instead using voices and perspectives that were familiar to [North] Americans [and] share the point of view of the privileged tourist, there to consume products and

<sup>168</sup> Atara Stein, *The Byronic Hero in Film, Fiction, and Television*, Carbondale 2004, S. 13

<sup>169</sup> Aus den Orson-Welles-Manuskripten in der Lilly Library, Indiana University, hier zit. nach: Rippy (wie Anm. 160), S. 191. Peter Conrad zufolge nannte Welles sich selbst „a latter-day Byron“, wofür allerdings keine Quelle angegeben wird. (Peter Conrad, *Orson Welles: The Stories of His Life*, London 2003)

<sup>170</sup> Stein (wie Anm. 167), S. 21–22

<sup>171</sup> Rippy (wie Anm. 160), S. 3

return home, rather than attempting to represent any of the conflicts inherent in simplifying a culture down to a one-hour entertainment broadcast.“<sup>172</sup>

Daraus nun den Schluss zu ziehen, dieser Filmemacher korrumpiere seine eigenen politischen Positionen, sobald sie in konkreten kapitalistischen Verwertungszusammenhängen durchzusetzen wären, täte Welles grobes Unrecht, wenn auch unbestritten ist, dass seine *showmanship* durchaus anbiedernde Aspekte hatte, die im besten Fall strategisch zum Einsatz kommen konnten, um die eigentlichen Absichten hinter einem Werk derart zu verschleiern, dass ein Eingreifen des Produzenten nicht zu befürchten war. Und natürlich meine ich, dass exakt dies bei der Verfilmung von *Macbeth* der Fall war. Dass die Schmuggelware dabei für ihren eigentlichen Empfänger, das Publikum, ebenfalls kaum mehr entzifferbar wurde, benennt die Kehrseite dieses Pakts mit dem Hollywoodschen Teufel. So erweist sich Welles' späte Erklärung, die unleugbare Ähnlichkeit zwischen Macbeths Krone und jener der Freiheitsstatue – genau sie gibt den entscheidenden Hinweis auf die hochbrisante politische Deutung des Stoffes als eines aktuell US-amerikanischen! – sei einer bloßen Panne beim Kostümverleih geschuldet<sup>173</sup>, als die durchsichtige Schutzbehauptung eines Regisseurs, der zum Zeitpunkt dieser Aussage mal wieder versuchte, in *Tinseltown* Fuß zu fassen und dem nicht daran gelegen sein konnte, dass sich herumsprach, er habe in seinem vorletzten dort gedrehten Film der USA unterstellt, auf dem Weg zu einem totalitären Staat zu sein.

Daraus zu schließen, wir hätten es hier mit einem Opportunisten zu tun, der im entscheidenden Moment seine Überzeugungen an der Garderobe abgibt, wäre ebenso falsch wie der Eindruck, die Wellesche Ästhetik sei ein in sich statisches Gebilde, das jeweils nur für die verschiedenen Medien, in denen er arbeitete, adaptiert oder den (in Welles' Fall besonders heftigen) Wechselfällen der Produktionsbedingungen angepasst wurde. Das zeigt sich am Beispiel von *Macbeth* geradezu mustergültig, wenn auch die Fachleute seltsamerweise glauben, gar keine oder höchstens unerhebliche Unterschiede zu entdecken zwischen dem frühen *Wodu* (englisch: *Voodoo*)-*Macbeth* in der Theaterfassung von 1936 und der viel späteren Filmfassung. Ein solches Urteil gehört denn auch drastisch revidiert. Die folgende Bestandsaufnahme ist somit in allen genannten Aspekten falsch: „The plan of Welles's script for the stage is not very different from that in his 1948 filmed Scottish *Macbeth* – except that a dank atmosphere replaces the riot of greenery of the Voodoo version. [...] The main difference between the Voodoo *Macbeth* and the film [...] is that the supernatural element in the film is confined to the three witches and a Friar. Even so, the supernatural pervades both productions.“<sup>174</sup> Tatsächlich sind die Unterschiede beträchtlich und stoßen, was ganz entscheidend ist, die Interpretation der Ereignisse in eine völlig andere Richtung, und das nicht zuletzt, weil der Regisseur in der Zwischenzeit einen Entwicklungsprozess durchschritten und dabei für einige der hier zentral stehenden dramaturgischen Probleme Lösungen entwickelt hat.

In der Fassung von 1936 wird der Plot tatsächlich und über Shakespeare hinaus vollständig von den Hexen kontrolliert. Wie in einem musikalischen Rondo treten sie – mit lediglich zwei Ausnahmen – am Schluss jeder Szene, ihren Erfolg feiernd, auf. Nicht so in der Filmfassung. Es ist durchaus symptomatisch, dass die Hexen hier bereits bei ihrem ersten Auftritt von der Figur des *Holy Father* (von Welles hinzugedichtet) in die Flucht geschlagen werden können. Und während die Theaterfassung mit ihrem Triumph endet – „[The witches] have caught Macbeth's head and they hold it high, triumphantly“<sup>175</sup> –, bleiben sie in der Filmfassung geschlagen und ungesühnt zurück.

---

<sup>172</sup> Ebd., S. 134 und 136

<sup>173</sup> „Our costumes, lamentably, were all from Western Costume. [...] Mine should have been sent back, because I looked like the Statue of Liberty in it.“ Orson Welles in: Welles/Bogdanovich (wie Anm. 7), S. 207

<sup>174</sup> Bernice W. Kliman, *Macbeth*, Manchester 2004, S. 122

<sup>175</sup> Complete Working Script of „Macbeth“ by William Shakespeare, arranged and staged by Orson Welles, 1936, Facsimile ohne Seitenangaben.



König Duncan, in der späten Version als ein willkürlich und gnadenlos über Tod und Erfolg seiner Vasallen entscheidender Herrscher charakterisiert, dessen Erdolchung durch Macbeth eine gewisse Berechtigung demnach nicht abgesprochen werden kann, ist in der Frühfassung (wie schon bei Shakespeare) eine Lichtgestalt, die von Macbeth grundlos hingemetzelt wird.

Auch das Christentum macht im Film nicht gerade eine gute Figur – „the Christian religion [...] had gained little if anything of civilised mercifulness“, bemerkt Bernice Kliman diesmal zu recht<sup>176</sup> –, während in der Theaterfassung, wo ein Geistlicher eine Reihe von Gebrechlichen heilt (eine Szene, die es bei Shakespeare ebenfalls nicht gibt), die westliche Religion symbolisch mit dem Ehrenzeichen der Barmherzigkeit geadelt wird.

Viel Hoffnung scheint Welles außerdem nicht in jene Armee zu setzen, die am Ende der Tragödie die Herrschaft Macbeths beendet: „[The witches] eerily repeat Macduff’s line, ‘untimely ripped’. Malcolm’s victory ends in no tones of verbal reassurance.“<sup>177</sup> Im Jahr 1938 sah das noch ganz anders aus: „The ARMA drops the branches and Jungle [!] collapses; revealing a stagefull of people.“<sup>178</sup> Wenn Sie mich fragen, liest sich das sehr wie eine gelungene Volksbefreiung.

Bemerkenswert auch die Tatsache, dass in beiden Fassungen jeweils eine von Shakespeare nicht vorgesehene Figur auftritt, diese Figuren jedoch völlig konträre Positionen vertreten. In der Theaterfassung ist es die Figur der Hecate, die die Hexen anführt und pikanterweise als einzige Weiße in einem ‚all black cast‘ erst noch in einem politisch anrühigen ‚black face‘ auftritt, während für die Filmversion die Gestalt des *Holy Father* hinzugedichtet wurde, der, wie wir zuvor gesehen haben, wie ein falscher Indianer erscheint. In beiden Fällen wird dem Rassismus wohl ein bitterböses Dornenkränzchen gewunden: „[His] bizarre appearance does not inspire confidence.“<sup>179</sup> Wie dem auch sei, hier wie dort resultiert daraus eine eindeutig unsympathische Lenkungsinstanz.

Ein unscheinbares Detail zuletzt, das aber für unsere Deutung der im Schatten der ersten Atombombenabwürfe entstandenen Filmfassung von Bedeutung ist. Während Macbeth im Jahr 1936 seinen ‚To-morrow‘-Monolog noch über die Leiche von Lady Macbeth spricht, wird er in der Filmfassung dazu in jenen Nebel gehüllt, der den Rückschluss auf die atomare Bedrohung szenisch erst ermöglicht.

Ob Zufall oder nicht, eine Ähnlichkeit mit Byrons *Cain* lässt sich auch hier feststellen. Die Endzeitstimmung des zweiten Aktes dieses Dramas führt in „the Abyss of Space“, wo eine katastrophische Naturgeschichte der Erde, inklusive Mammutfossilien, vorgeführt wird und wo, in einer unheimlichen Vorahnung des atomaren Desasters, „a fearfull light“ leuchtet, wodurch wir „huge dusty masses“ erkennen; „enormous vapours roll/Apart – what’s this?“ Und die Antwort lautet: „It is the realm/Of Death – Wouldst have it present?“<sup>180</sup>

Es lohnt sich, die Wodu-Fassung noch ein bisschen genauer mit dem späteren Film zu vergleichen. Nur so wird klar, mit welchen Maßnahmen es Welles gelingen konnte, eine in völlig andere Richtung zielende alte Vorlage unter Beibehaltung des Shakespearschen Wortlauts derart umzugestalten, dass sie eine Allegorie auf das damals gerade anbrechende Zeitalter der Atombombe und des Kalten Krieges werden konnte. Ich habe das Shakespearesche Original des ersten Aktes in einem Zeilenvergleich den beiden Wellesschen Textfassungen gegenübergestellt (siehe Anhang). Dabei zeigt sich, dass sich die Dialoge der Filmfassung aus nicht weniger als sechs verschiedenen Szenen aus drei Akten zusammensetzen. Auffallend ist, dass die größten Sprünge in der Textmontage ausschließlich den Part der Hexen betreffen, deren Aussagen sich schon dadurch ändern, dass sie in

<sup>176</sup> Kliman, (wie Anm. 173), S. 123

<sup>177</sup> Williams, *Macbeth*, (wie Anm. 84)

<sup>178</sup> Macbeth (wie Anm. 174)

<sup>179</sup> Kliman, (wie Anm. 173), S. 123

<sup>180</sup> Lord Byron, *Cain. A Mystery*, 2. Akt

einen neuen Kontext gestellt werden. Am deutlichsten lässt sich die Methode der Umdeutung am allerersten Textsprung zeigen: das „When shall we meet again?“ wird *nach* dem alchemistischen Anfangsritual, wird wie eine „hell-broth boil“ zur Allegorie auf die Erfindung der Atombombe umfunktioniert, wo der Dialogsatz die mögliche Annullierung sämtlichen Lebens zu reflektieren beginnt; eine Sinnstiftung, die nur dank des Mittels einer philologisch rücksichtslos verfahrenen Kollage entstehen kann.

Der Sinnwechsel des kurz darauf folgenden zweiten Textsprungs ist nicht weniger radikal. Indem ein Satz aus dem vierten Akt im Rahmen der Exposition auftaucht (konkret: indem die Hexen jetzt den ersten Auftritt von Macbeth und Banquo überhaupt mit den Worten „Something wicked this way comes“ ankündigen), ändert sich die Beziehung zwischen den beiden Lagern – hier die Hexen, dort die christlichen Krieger – grundlegend. Nicht länger erscheinen die Hexen als Anstifter von Macbeths Verbrechen, sie werden vielmehr zu dessen Verkündern und Kritikern. Die ehemalige Vorhut des Bösen kann dadurch bereits zu Beginn in die Rolle des Opfers und Anklägers rutschen, ohne dabei gleich zu Unschuldslämmern zu mutieren, was in dem von Welles beschworenen Kontext, wo die Hexen als Symbol für das besiegte japanische Volk stehen, exakt der geschichtlichen Wahrheit entspricht.

Weil Welles die Nachkriegsszene, mit der sein *Macbeth* eröffnet, in eine total verwüstete Landschaft verlegt, in der kaum noch Leben möglich scheint und wo der Nebel wie atomarer Fallout über der verbrannten Vegetation hängt, gelingt ihm ebenfalls eine Umpolung bestimmter Shakespearescher Formulierungen zu Metaphern auf die neue Bombe, die am Ende des Zweiten Weltkriegs wirklich den Eindruck machte, als sei für die Menschheit „the battle [...] lost and won“. Die Bildsprache des Bardens bekommt, auf subtile Weise neu kontextualisiert, eine unerwartet brisante Aussage. Wie in den Pressefotos der Hiroshima-Opfer erscheinen die Hexen nicht länger als „inhabitants o’ the earth, And yet are on’“. Und wo der (atomare) Nebel bis in das Schlafgemach der Lady Macbeth vordringt, heißt sie ihn als „thick night“ willkommen, als ein Mordinstrument, das die unmittelbare Beziehung zwischen Täter und Opfer mit einem Schlag aufgehoben hat, in jenem „dunest smoke of hell, / That my keen knife see not the wound it makes“.

Wesentlich aufwendiger, wenn auch, technisch gesehen, nicht minder bravourös, gelingt die Umpolung der christlichen Heilsbringer in eine Schurkensekte („Heil“ rufen mehrdeutig nur die Hexen). Nicht weniger als acht Eingriffe erlaubt sich Welles in dieser Anfangssequenz, um die Erlösungsreligion zum barbarischen Aberglauben umzufunktionieren. Bereits der erste Auftritt jenes vom Filmemacher hinzugedichteten *Holy Father* setzt die Tonart für das, was folgen wird. Seinen Kreuzstab wie ein Speer benützend, stürmt der Geistliche auf die Hexen zu und verjagt sie [Eingriff 1]. Die Speerspitze mit dem zum Zielrohr umfunktionierten Kreuz ist übrigens das Erste, was wir von diesem guten Hirten zu sehen bekommen. Kurz darauf wird Macbeth, als er die Hexen zur Rückkehr zu bewegen sucht, vom Pferd steigen, um so sein Hinterherrennen nicht wie eine weitere Verfolgungsjagd aussehen zu lassen. Das Absteigen hat zudem zur Folge, dass er, als der *Holy Father* ihn zum neuen Thane of Cawdor aufsteigen lässt, optisch unterlegen erscheint.<sup>181</sup> Dass wir es bei der erscheinenden Horde von *Christian soldiers* mit einer ziemlich gräulichen Sippschaft zu tun haben, zeigt die Nahaufnahme ihres offensichtlichen Anführers Ross [Eingriff 2]: mit dem Aussehen eines typischen Schurken aus einem Hollywood-Western jener Zeit, spricht dieser dem Macbeth einen Gruß aus, der offenbar in Namen der ganzen Armee abgegeben wird: „We give thee from our royal master thanks.“

---

<sup>181</sup> Ähnliche Vorkehrungen, bei denen optisch überlegene Positionen just dort auftreten, wo von einer Niederlage zu berichten wäre, liebte Welles. Sie tauchen bereits in *Citizen Kane* auf. Die an anderer Stelle in diesem Kapitel analysierte Szene auf der Treppe mit dem Ehepaar Macbeth gehört ebenfalls dazu.

Im Vergleich zu diesen offensichtlichen Barbaren macht der gefangen genommene und offensichtlich gefolterte ehemalige Thane of Cawdor einen – trotz völliger Erschöpfung – edlen Eindruck [Eingriff 3], sodass seine anschließende Hinrichtung, die erst noch im Anschluss an eine religiöse Zeremonie stattfindet, vollends als erbarmungsloser Willkürakt erscheint [Eingriff 4], zumal Welles aus der Predigt des *Holy Father* eine Standpauke „against the Devil“ macht, deren Bezug zur antikommunistischen McCarthy-Hysterie jener Zeit sich leicht als Hetze „against the Red Devil“ verstehen lässt [Eingriff 5].

Dagegen nimmt sich die Instrumentalisierung dieses Priesters während des Briefdiktats, wo er, wenn auch unfreiwillig, zum Verbindungsglied zwischen Macbeths Staunen ob seines unerwarteten Glücks und Lady Macbeths davon angestacheltem Ehrgeiz [Eingriff 6] noch vergleichsweise harmlos aus. Denn das Porträt dieses Mannes wird an anderen Stelen in deutlich dunkleren Farben gemalt, so dass seine Einschätzung der Hexen als „Instruments of darkness [that] betray us“ wohl mit einiger Skepsis betrachtet werden muss. Hat Shakespeare dieses Urteil doch den wesentlich positiver gezeichneten Banquo in den Mund gelegt [Eingriff 7].

So gerät die klare Dichotomie zwischen Gut und Böse von Anfang an ins Rutschen, was sich auch auf Macbeths Verhalten niederschlägt. Sein Abwägen, ob die Prophezeiungen der Hexen nun ein gutes oder böses Omen seien –, im Original noch insgesamt von Shakespeare als ein theatrales Beiseite charakterisiert – teilt Welles in zwei. Während sein Macbeth bei der Verneinung einer bösen Absicht – „This supernatural soliciting cannot be ill“ – in Richtung Hexen schaut, richtet er beim Nachsatz – „cannot be good“ – den Blick auf den *Holy Father*. Dann gibt er den Anwesenden klar seinen Zweifel daran kund, ob die Botschaft der Hexen wirklich Schlechtes implizieren könne. Erst als er bekennt, dass ihn diese gute Nachricht dennoch zutiefst beunruhigt, versteckt sich seine Stimme in einem inneren Monolog [Eingriff 8]. Mit dieser Trennung von Entäußern und Verinnerlichen macht sich erstmals eine weitere Isolierung bemerkbar, nämlich die zwischen ihm und den anderen Versammelten. Diese Absonderung wird dann während der Hinrichtung des ehemaligen Thanes unübersehbar, als das Ehepaar Macbeth deutlich vom Richtplatz, abseits vom Geschehen aufgestellt ist und deshalb auch nie in ein und derselben Einstellung mit dem Tötungsakt erscheint. So wird ein Zeichen gesetzt, dass die Hinrichtung ohne ihre Mitwirkung stattfindet. Die daraus unmittelbar sich entwickelnde Konspiration entsteht somit nicht länger aus irgendwelchen bösen Veranlassungen der beiden Protagonisten, sondern wird als Folge äußerer Veranlassungen gezeigt, wenn auch dadurch die moralische Demontage ihren Anfang nehmen kann. Aber sie wird zum unseligen Nebeneffekt und ist nicht länger eine charakterlich bedingte Zwangsläufigkeit.

Damit ist in der Exposition der moralische Antagonismus der Vorlage stark zurückgenommen und Shakespeare sozusagen ausreichend „verwellest“. Am brilliantesten gelingt dies bei den Hexen, die aus ihrer eindimensionalen Täterrolle ein ansehnliches Stück in Richtung Opferposition schreiten dürfen, bis sich beide Komponenten ungefähr die Wage halten. Damit hat Welles seinen Byrnschen Zwiespalt auch auf den Gegenspieler übertragen und gleichzeitig diese allegorischen Vertreter des japanischen Volks als Kriegsverbrecher und Opfer zugleich charakterisieren können; eine Dialektik, die am eindringlichsten wohl am Ende ihres ersten Auftritts Gestalt annimmt, wenn ihr an den faschistischen Heilruf erinnerndes „Hail!“ zu einem Schrei des nackten Entsetzens gerinnt.

Wir haben einige konkrete Einblicke in das Funktionieren dieser Technik der Umpolung nehmen können. Ich möchte nun versuchen, das eigentliche Verfahren auf einer mehr theoretischen Ebene zu fassen.

An sich ist die Aktualisierung eines klassischen Textes keine Wellessche Erfindung, sie gehört zum Regietheater wie der Knochen zum Kotelett. Erstaunlich ist nur, dass die Umdeutung hier ohne die üblichen Aktualisierungen und optischen Anachronismen auskommt – von der berüchtig-

ten Ausnahme des Freiheitsstatue-Kostüms einmal abgesehen, das aber bezeichnenderweise, wenn es dann ganz am Ende des Films auftritt, bei den Zuschauern so etwas wie einen Schock auslöst. Trotz aller Kürzungen und Umstellungen bleibt die Shakespearesche Vorlage doch erstaunlich intakt, wenn man bedenkt, in welcher radikale Umdeutung dieser Text gerät. Etwas vom Bemerkenswertesten ist, in welchem Maße der Prozess der mutwilligen Umpolung sichtbar bleibt. Beim Zuschauer wird eine Art von interpretatorischem Schielen erzeugt, das sich bald als einträglich schizophrene Tätigkeit herausstellt. Die ganze Zeit bleibt die Umpolung (und ich meine das als Lob) als Willkürakt transparent. Das ganze Verfahren erinnert an den Lévi-Strausschen *bricolage*. Auch dort werden bestehende Artefakte ohne Rücksicht auf deren ursprüngliche Bedeutung, um die sich der Bricoleur nachher gerade foutiert, mit neuem Sinn aufgeladen: „[D]ie Regel seines Spiels besteht immer darin, jederzeit mit dem, was zur Hand ist, auszukommen, d.h. mit einer stets begrenzten Auswahl an Werkzeugen und Materialien, die überdies noch heterogen sind, weil ihre Zusammensetzung in keinem Zusammenhang zu dem augenblicklichen Projekt steht, [...] sondern das zufällige Ergebnis aller sich bietenden Gelegenheiten ist, [...] ihn mit den Überbleibseln von früheren Konstruktionen oder Dekonstruktionen zu versorgen.“<sup>182</sup>

Man könnte den Akt des Umpolens aber ebenso gut mit einem Begriff aus der Biologie als eine Technik des Aufpfropfens deuten. Bei Pflanzen kann dabei das Phänomen einer Gewebechimäre entstehen, auch Pfropfbastard genannt, wobei zwei höchst unterschiedliche Gewächse zu einer Art doppelter Identität verwachsen: das Schauspiel einer travestierenden Flora, wenn man so will. Weil dabei Aufgepfropftes und Bepfropftes trotz Verwachsen nach wie vor unterscheidbar bleiben, bleibt es auch der Prozess ihrer Erzeugung. Und genau darin liegt, jetzt wieder auf ästhetische Phänomene übertragen, die begriffliche Deutungskraft. Jawohl, Welles' *Macbeth*-Verfilmung ist ein Pfropfbastard! Immerzu bleibt seine brikolierte Faktur transparent, und sobald der Grund der Besteckung gefunden ist, wird auch der Prozess der Sinnstiftung in jedem Moment nachvollziehbar.

Wir kommen nun zur entscheidenden Neuerung, die die Wellesche Dramaturgie für uns bereithält, sie wird am Ende eine komplette Revision jenes Prinzips des Gegenspielers nach sich ziehen, das wir aus der klassischen Dramaturgie und insbesondere aus der für den Film noch entscheidenderen Tradition des Melodrams kennen. Die grundsätzliche Umgestaltung der Darstellungsweise eines tragischen Konfliktes durchlief selbstredend mehrere Stufen; wir wollen sie hier in möglichst wenigen Schritten durchgehen.

Die frühen Arbeiten Welles' deklarieren ihre politischen Absichten eher, als dass sie sie realisieren. Ein gutes Beispiel ist das bereits erwähnte Schlusstableau des *Wodu Macbeth*. Als wir vorhin aus dem Arbeitsmanuskript die entsprechende Bühnenanweisung zitierten, ging der symbolische Akt einer Volksbefreiung klar daraus hervor. Nun besitzen wir aber ein kurzes Filmdokument, das rein zufällig just jenes Finale in seiner Realisierung auf der Bühne festhält, und da sieht das Ganze doch sehr viel mehr nach einer Unterwerfung aus. Denn nachdem das adrett eindringende Volk ein paar läppische Zweiglein von sich geworfen hat – „the Jungle collapses“? Von wegen! – werfen sich die Statisten wie die mechanischen Schlagbäume einer Modelleisenbahn ihrem neuen Führer vor die wie immer trittbereiten Füße. Ein vergleichbares Phänomen der ideologischen Verunklarung finden wir in den Drehbuchfassungen zu *Heart of Darkness*. Auch diese hängt eng damit zusammen, dass Welles das Prinzip des Antagonisten von Grund auf neu durchdenkt, was zudem die (quasi dritte) Position des Opfers im Drama maßgeblich verändern wird. Welles haute die an sich spannende und – wie wir gleich sehen werden – folgenreiche Konzept, die beiden Antagonisten des Dramas, Kurtz und Marlow, als gegenseitige Spiegelbilder zu betrachten und dachte deshalb daran, beide Rollen selber zu übernehmen. Dadurch wäre faktisch eine ‚Byronisierung‘ der Conradschen

---

<sup>182</sup> Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, aus dem Französischen von Hans Naumann, Frankfurt am Main 1977. S. 30

Vorlage betrieben und „the theme of the divided self into his critique of fascism“ überführt worden.<sup>183</sup> Man kann sich jedoch angesichts des vorliegenden Materials des Eindrucks nicht erwehren, dass just dadurch die Conradsche Ambivalenz, schwankend zwischen Antiimperialismus und kolonialistischen Gefühlen der (nicht nur kulturellen) Überlegenheit, eher noch verstärkt worden wäre, zumal Welles die bei Conrad noch vorhandene wichtige Gegenstimme einer Afrikanerin – sie hat zwangsläufig die Opferposition inne, aus der sie ausbrechen könnte – nicht stärkt, sondern deren Rolle sukzessive auf das Niveau einer dekorativen Statistin zusammenstreicht.

Dennoch macht die Verwirklichung des Konzepts keine halben Sachen und somit in entscheidenden Belangen *tabula rasa*. Konsequent werden alle Kontrahenten aus ihrer angestammten Rolle der moralischen Gegenmacht vertrieben und in dieser Funktion als fade, im Grunde ahnungslose Gutewicht denunziert, wie Vargas in *Touch of Evil* oder das Bübelchen Malcolm in *Macbeth*. Aber nicht nur die Antipoden befällt die Impotenz, auch die wohl wirksamste Gegenstimme, jene der Opfer, verhält sich durchwegs resigniert. Die Verstummung der ausgebeuteten Afrikanerin im *Heart-of-Darkness*-Projekt legt davon ebenso Zeugnis ab wie das unterwerfungslüsterne Volk im *Wodu Macbeth*.

In *Citizen Kane* ist der moralische Gegenspieler des Zeitungsmagnaten Kane in Gestalt von Jedediah Leland eine sympathische, aber bald resignierende Figur, deren antagonistisches Potenzial nicht genutzt wird. Es ist bezeichnend, dass Lelands einziger aktiver Widerstand, nämlich der Theaterriss, den er über den Premierenabend von Kanes zweiter Frau zu schreiben ansetzt, wegen Betrunkenheit aber nach den ersten Zeilen abbricht, Kane schreibt ihn dann selbst. Damit verlagert sich schon in Welles' erstem realisierten Film der Konflikt *innerhalb* der Zentralfigur; der Held wird sein eigener Gegenspieler. Eine kleine szenische Vignette zu Beginn von *Citizen Kane* zeigt, was damit gewonnen wird. In dem stenographisch knappen Doppelporträt von Kanes Eltern öffnen sich in wenigen Strichen zwei einander bedingende seelische Grundkonflikte: Die Mutter scheint äußerlich hart und lieblos, der Vater weich und vorsorglich. Doch am Ende der Miniszene leuchtet kurz das exakte Gegenteil dieser Konstellation kurz auf: Die Mutter gibt den einzigen Sohn zur Adoption frei, um ihn vor der Brutalität des Vaters zu schützen. In nuce begegnen wir hier den beiden Komponenten, die für die Wellessche Dramaturgie grundlegend werden sollen: Die Antagonisten tragen die moralische Zwietracht nicht nur in sich, sie geraten darüber hinaus in eine Position zueinander, wo der Konflikt sich selber spiegelbildlich verkehrt gegenübertritt. Seine deutlichste Ausprägung wird dieses Verfahren in *Touch of Evil* finden, wo sämtliche ethischen und biographischen Positionen vom ‚good cop‘ Vargas hier und vom ‚bad cop‘ Quinlan dort spiegelbildlich invertiert werden<sup>184</sup>; mit anderen Worten: moralisch gesehen handelt es sich um Zwillinge.

Auch die dritte Position, jene des Opfers, erfährt eine nicht weniger drastische Neugestaltung. Wir sahen eine noch etwas ungelenkt anmutende Vorform in der sich höchst ambivalent verhaltenden Volksmenge der sogenannten Wodu-Fassung oder – dort dann vollends unproduktiv – in der Annullierung der sich ursprünglich zum Protest aufbäumenden Afrikanerin in den verschiedenen Drehbuchentwürfen des *Heart-of-Darkness*-Projekts. Auch später wird typisch daran bleiben, dass Welles eine latente Verachtung für Opferpositionen nie ganz wird unterdrücken können, was bei seinen politischen Überzeugungen etwas überrascht. In seiner Kafka-Verfilmung *The Trial* zeigt sich das in aller Drastik an der Figur des Josef K., die, wie man meinen könnte, doch die perfekte Inkarnation eines Opfers darstellt. Nicht so für Welles! „I consider him guilty. [...] He belongs to something that represents evil and that, at the same time, is part of him. He is not guilty as accused,

<sup>183</sup> Rippy (wie Anm. 161), S. 92

<sup>184</sup> Sowie sich die Antagonisten gegenseitig parodieren, haben die Spiegel im Werk dieses Regisseurs alle Verzerrungen im Glas, sei es in *Citizen Kane*, *The Lady from Shanghai*, *Macbeth* oder *Othello*, ja vor einem Spiegel wird sogar der tragische Held von *The Magnificent Ambersons* kurz zur Slapstickfigur.



but he is guilty all the same.“<sup>185</sup> Warum wird allerdings nie ganz klar. Ein zweites Opfer der gerichtlichen Willkürmaschinerie wird von Welles gar ins Groteske zugespitzt und damit denunziert, wie er es bereits in *Mr. Arkadin* (1955) mit einer ähnlichen Figur tat, die typischerweise vom gleichen Schauspieler, Akim Tamiroff, dargestellt wird.

Kommen wir noch einmal auf *Citizen Kane* zurück, denn dort findet die problematische Beziehung dieses Regisseurs zu Opferfiguren eine bemerkenswerte Variante. Susan Alexander, die junge Sängerin, die auf Kanes Drängen eine Karriere macht, für die sie denkbar ungeeignet ist, stellt ein geradezu klassisches Opfer dar. Entsprechend ist ihre Rolle im Drama eine vollkommen passive; an ihr vollziehen sich die Ereignisse bloß. Dennoch ist ihre Figur, rein schauspielerisch gesehen, erstaunlicherweise eine der reichsten im gesamten Wellesschen Oeuvre. Was ihr als Agentin im Drama an konkreten Einfluss abgeht, kompensieren Regie und Schauspielerin mit Hilfe eines weit ausgreifenden Entwicklungsbogens im Gestalterischen.

Erst in *Chimes at Midnight* (1966) wird mit der Figur des Falstaff, nicht zuletzt dank Shakespeares kollegialer Unterstützung, ein Held gelingen, der Täter und Opfer zugleich ist. Und auch dort lautet das Fazit: das ganze antagonistische Potenzial wird in einer einzigen Person zusammengezogen, in *First Person Singular*, wie es eine der ersten Radioserien lange vorher schon auf den Punkt brachte.

Auf dem Weg zu einer Neudefinition auch der Opferposition nimmt die *Macbeth*-Verfilmung einen höchst ingeniösen Zwischenstand ein. Auch hier haben wir, dramaturgisch gesehen, eine Dreieckskonstellation: Der Protagonist Macbeth steht als Antagonist Macduff gegenüber, während die Opferposition von den Hexen eingenommen wird. Aber eine solch schematische Verkürzung ist nur zulässig, wenn die fundamentale Ambivalenz der drei Positionen sofort mitgedacht wird. Sie wurde, so hoffe ich, im einzelnen schon ausreichend charakterisiert.

Um dieses dramaturgische Konzept jedoch in Gang zu setzen, fehlt noch eine vierte Instanz: der Zuschauer. Wir haben ihn als Wunschpartner der Wellesschen Strategie kurz kennen gelernt, wie er inmitten aller anderen ganz auf sich gestellt ist, wie jener Held, der da mit Hilfe des Kinoprojektors überlebensgroß an die Wand geworfen wird, um dessen Treiben zu deuten. Wie aber soll dieser einsame Wolf das bewerkstelligen? Um das herauszufinden, müssen wir seine exakte Position innerhalb der Wellesschen Konstruktion berechnen. Das notwendige Messinstrumentarium finden wir, wie immer, im Kunstwerk selbst.

Hitchcock hat seine Betrachter immer mit dem gleichen Trick aus der Herde gelockt. Dank seiner subjektiven Kamera gelang es ihm etwa in *Shadow of a Doubt* (1943), sogar den ehrenwertesten Bürger kurz in die Haut eines Serienmörders zu stecken. Aber obwohl Welles seine Zuschauer ähnlich zu vereinzeln trachtete und sie dabei in einen vergleichbaren moralischen Morast führte, setzte er das Mittel der Subjektivität auffallend selten ein, was umso bemerkenswerter ist, als die für *Heart of Darkness* vorgesehene, nur auf dem Prinzip eben dieser subjektiven Kamera fußende Introduction alle Merkmale einer Grundsatzverlautbarung mit sich führte. Aber es kommt noch dicker. Das altbewährte Mittel der Identifizierung, jener bevorzugte Rezeptionskleister Hollywoods, will in seinen Filmen nie so recht haften. Schurken kommt man schon dadurch näher, dass man sich eine Zeitlang in ihrer Nähe aufhält – Hanns Eisler hat es an der Figur der Mutter Courage aufgezeigt und

---

<sup>185</sup> Orson Welles in: Juan Cobos, Miguel Rubio, J.A. Pruneda, „A Trip to Don Quichoteland: Conversations with Orson Welles“ (1964), wieder abgedruckt in: Mark W. Estrin (Hg.), *Orson Welles: Interviews*, Jackson 2002, S. 96

Brecht damit den Schrecken seines Schriftstellerlebens verpasst<sup>186</sup> –, und natürlich macht auch Welles' Personal keine Ausnahme, was diesen Befund angeht. Doch wer sonnt sich unverhohlen in Gestalten wie Charles Foster Kane, in jenem wandernden Komposthaufen namens Hank Quinlan oder gar in Macbeth? Sie alle sind wie mit der Waage austarierte Mischungen aus Anziehendem und Abstoßendem. Und jedes Mal, wenn Mitgefühl für den Protagonisten aufzukommen droht, gibt Welles diesen der Lächerlichkeit preis; das war schon bei Kane so, als Susan Alexander ihn verlässt und er darauf wie ein rachitisches Nilpferd ihr Zimmer demoliert, und erst recht bei Macbeth. In diesem Wechselbad der Gefühle torkelt der Zuschauer hin und her. Genauer lässt sich inhaltlich die innere Widersprüchlichkeit auf Seiten des Betrachters nicht festlegen, formal aber sehr wohl. Nicht zuletzt dank Wolfgang Kemp wissen wir, dass der Betrachter immer im Bilde ist<sup>187</sup>, also müssen wir ihn dort nur noch ausfindig machen. Und tatsächlich tritt er – treten wir – leibhaftig in einer Szene in *Macbeth* auf (soweit man sich im Dunkel eines Kinosaals seiner körperlichen Identität überhaupt noch gewiss sein kann). Da ist er, unser gemeinsamer Auftritt, unmittelbar nachdem Macbeth am Fest mit dem Geiste Banquos konfrontiert worden ist, aus dem Festsaal heraus einen Hügel buchstäblich im Sturm nimm und dort die Hexen anruft. Während die Kamera langsam hochfährt, melden sich die Stimmen der Evozierten, bis das Schwarz der Nacht Macbeth immer enger umschließt und die Kamera am Ende seinen Kopf nur noch als winzigen Leuchtpunkt – wie auf dem Boden eines tiefen Schachts – kadriert. Von dort, und sich nach wie vor an die unsichtbar bleibenden Hexen richtend, blickt Macbeth hinauf in die Kamera – und somit zu uns. So erstaunlich das Fazit, die filmische Strategie denkt uns in eins mit den Hexen! Doch warum nur?

Wir haben gesehen, wie unsereins nicht zuletzt über die Technik des inneren Monologs an Macbeths Innenleben teilhaben durfte. Kaum aber stellte sich so etwas wie Empathie ein, kam prompt die kalte Dusche, wackelte der frisch gekrönte Macbeth besoffen und von Iberts Klängen verhöhnt durch die barbarischen Heerscharen oder gab sich in der karnevalesken Gestalt der Freiheitsstatue ganz von selbst der Lächerlichkeit preis. Die Paradoxie von Annähern und Abstoßen, von Verinnerlichung und Veräußerung oder ganz simpel von gut und böse stößt um diesen ganz eigenen Heldentypen herum eine entsprechende Schaukelbewegung der Rezeption an, die dem Zuschauer weder emotional noch in der Rolle des kritischen Beobachters einen Moment der Ausgewogenheit gönnt. Und wir haben gesehen, dass die Lage hinsichtlich der Hexen um nichts ausgeglichener ist. Mal wird bei ihnen dialektisch Opfer- mit Tätergestalt verschweißt, mal erklingen sie, wie in der vorliegenden Szene, sowohl zu der inneren Stimme Macbeths wie im gleichen Augenblick zu der unseres Stimmführers.<sup>188</sup> Was da im Blickkontakt zwischen uns und dem Helden zusammenkommt, ist reichlich paradox, wenn auch für das Verständnis unserer Aufgabe im Spiel entscheidend. Denn die Schlussfolgerung lautet keineswegs nur, dass wir zur Identifizierung mit dem Standpunkt der Hexen aufgerufen werden (auch wenn das bereits in der Rezeptionsgeschichte von Macbeth eine interpretatorische Glanzleistung darstellt). Ebenso ambivalent pendeln unsere Sympathiewerte hier wie bereits bei Macbeth oder bei der Siegeshorde der christlichen ‚Befreier‘. Da wir es aber zugleich mit einem jener bei Welles so seltenen Einsätze einer subjektiven Kamera zu tun

<sup>186</sup> „Als ich einmal sagte, er [Brecht] möge sich nicht einbilden, dass er jetzt die Courage als ein Scheusal dargestellt hätte, da sagte er: ‚Wieso?‘ Ich sagte: ‚Das geht nicht durch die Länge der Darstellung. Durch die Länge der Darstellung wird die Courage sympathisch.‘ Brecht war ausser sich. Ich führte eine Kategorie ein, mit der er gar nicht gerechnet hatte. Ich sagte: ‚Wenn du nämlich einen Menschen drei Stunden auf der Bühne darstellst, mit all den Nuancen der Verhaltensweise, machst du ihn, ob du's willst oder nicht, sympathisch. Die Länge bringt ihn dem Zuschauer näher.‘“ Hanns Eisler, *Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht*. Übertragen und erläutert von Hans Bunge, in: Hanns Eisler, *Gesammelte Werke*, Serie III, Bd. 7, Leipzig 1975, S. 25–26

<sup>187</sup> Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985

<sup>188</sup> Tony Williams' analytischer Befund – „Macbeth is listening to what he wants to hear from the darkest corners of his mind“ (Williams, wie Anm. 85) – benennt also nur die eine Seite der Medaille.

haben, muss eine solche Identifizierung den Ausgangspunkt bilden für ein förmliches Lavieren inmitten von lauter arg lädierten Positionen.

Um von dort den nächsten Schritt zu gehen, gilt es nochmals, sich einen grundsätzlichen Aspekt, der den Einsatz von Kamerapositionen im Werk von Orson Welles immer wieder lenkt, in Erinnerung zu rufen. Als durchgehend charakteristisch haben wir dabei das semantisch aufgeladene Spiel mit Frosch- und Vogelperspektive erkannt. Die Szene auf dem Sturmhügel pendelt ja ebenfalls von der ersten in die zweite der genannten Positionen. Geht man von der realen Sitzposition des Zuschauers vor der Leinwand aus, so wäre die Froschperspektive als eine dem Blick des Betrachters entsprechende anzusehen. Seit *Citizen Kane* kann sie, nicht zuletzt aus diesem Grund, als die Grundposition der Wellesschen Szenenauflösung angesehen werden: Die Kamera verlängert, trotz der innerfilmisch ungewöhnlich niedrigen Position, den Blick des Zuschauers.

Dessen eingedenk, wird bei der Subjektive aus der Vogelperspektive, die wir am Ende der anstehenden Kranfahrt in *Macbeth* erreichen, nun aber eine in sich maximal widersprüchliche Blickposition erzeugt: *Aufblickend* zur Leinwand schaut der Zuschauer auf Macbeth wie in einen tiefen Schacht *hinab*. Das aber heißt, dass sich auch unsere Position als eine ebenso paradoxal zusammengeschnittene herausstellt wie jene der Akteure auf der Leinwand. Als wären wir Richter über dessen Schicksal, trifft uns der flehende Blick des Helden; als wären wir Hexen, leihen jene uns ihre Stimmen; und wie einst bei Ortsverdoppelung von Außen- und Innenleben des Helden schauen nun wir paradoxerweise im Hinaufschauen hinab. Kurz, die ganze Anlage gliedert uns in eine ähnlich ambivalente, sich moralisch heillos verstrickende Verwandtschaft ein. Wir fänden Erlösung nur, wenn es uns gelänge, uns aus diesen Banden zu lösen und unbeschadet aus dem diabolisch durchkalkulierten Labyrinth herauszufinden. Und das – denn soviel haben wir mittlerweile begriffen – wird alles andere als einfach sein. Die moralische Verstrickung Macbeths beginnt der unseren auf beunruhigende Art zu ähneln: „[E]very man is tabernacled in every other and he in exchange and so on in an endless complexity of being and witness to the uttermost edge of the world.“<sup>189</sup> Politisch gesehen ähnelt Macbeths Tragödie in der Wellesschen Optik einem Kapitalismus ohne Alternativen (in den USA gab es ohnehin nie ernsthaft eine andere Option): Für die elementarsten Probleme dieser Welt scheint dieses System immer weniger imstande zu sein, Lösungen anzubieten, und ist dennoch, nach dem Versagen des Sozialismus, einsam auf weiter Flur. Mit seinem *Macbeth* trifft Welles' Dramaturgie der Gegenwart direkt ins Herz. Allein deswegen schon wäre es blind, diesen Film, wie bis anhin, als ein Nebenwerk im Œuvre zu betrachten; er rückt vielmehr überraschend in dessen Zentrum.

Ende des Exkurses.

## 23.9 Der Strom im Nebel

o caro mio, die Dinge schwimmen vor mir her, und ich brauche nur still dazusitzen, [...] um sie in dem Strom an mir vorüberziehen zu sehen, in dem ich [...] meinen kleinen Fischzug machen kann.  
*Henry James*<sup>190</sup>

Doch zurück zu den Verflüssigungen des Schöpferischen und noch einmal hinein in den Hexennebel. Wer künstlerisch arbeitet, kennt jenen erregenden Moment, in dem die als Baumaterial ins Spiel gebrachten Elemente plötzlich selbständig am Projekt zu schaffen beginnen. Ich reibe mir dann

---

<sup>189</sup> Cormac McCarthy, *Blood Meridian, Or The Evening Redness in the West*, New York 1992, S. 141, ein Roman übrigens, der in seiner rezeptionsästhetischen Strategie die Welles'sche wie fortzuschreiben scheint.

<sup>190</sup> Henry James, *Tagebuch eines Schriftstellers/Notebooks*, ins Deutsche übersetzt von Astrid Claes, Berlin 1986, S. 409

stets die Hände und brumme zufrieden: „Jetzt hat das Material die Sache kapiert.“ Denn was wir als Sinngebung in einem Kunstwerk entdecken, ist nur zum Teil Folge einer intentionalen Plazierung durch den Künstler. Wir müssen also lernen, zu unterscheiden zwischen absichtlicher Bedeutungsproduktion und jener anderen, die gleichwohl vollkommen in der Absicht des Künstlers liegt, selbst wenn ihm diese Absicht in ihrer konkreten Ausformung gar nicht bewusst geworden ist. Ich gebe dafür wieder ein Beispiel. Godards *Eloge de l'amour* handelt unter anderem vom antifaschistischen Widerstand und der Kollaboration zur Zeit der deutschen Besatzung Frankreichs. Zum Thema „France libre“ wird eine junge Frau gezeigt, die ein Rettungsboot mit der Farbe der Trikolore anmalt. Etwas später erscheint am Fenster dieselbe Person in rotem Pullover und gelber Windjacke und mit schwarzem Haar, in den drei Farben also, die die deutsche Fahne bilden. Ich machte Godard darauf aufmerksam. Seine Antwort war ebenso offen wie aufschlussreich:

„Das ist mein politisches Unbewusstes. Das Ihrige übrigens auch. [...] Es gibt oft unfreiwillige Dinge, die man erst nachher, nach der Mischung oder noch später entdeckt. Das ist ein gutes Zeichen, wenn es das gibt. [...] Es ist ein Beweis, dass der Film nicht schlecht gemacht ist.“<sup>191</sup>

Einen solch handfesten Beweis für unintentionale Intentionalität erhält man allerdings höchst selten. Eine Analyse um die Dimension des Unabsichtlichen zu erweitern, stößt gemeinhin auf erhebliche Schwierigkeiten. Welche Kriterien lassen sich entwickeln, um jene Aspekte eines Kunstwerks herauszupräparieren, bei denen das Material vom Künstlerwillen bloß ‚angesteckt‘ wurde? Ich glaube ehrlich gesagt nicht, dass die Chance sehr groß ist, hier bald ein brauchbares analytisches Instrumentarium vorweisen zu können. Nur in Ausnahmefällen – vielleicht wäre es sogar korrekter, von Zufällen zu sprechen – lässt sich die Schicht einer zwar gewollten, aber doch unabsichtlich sich ereignenden Sinnstiftung nachträglich noch in einem Kunstwerk freilegen. So gesehen ist *Macbeth* ein Glücksfall. Die absichtliche Rohheit – „[Do] not file down the roughness“, beschwor Welles die Techniker der Postproduktion<sup>192</sup> – und der *modello*-Charakter ermöglichen Einsichten in Gestaltungsebenen, die bei sorgfältigerem Schliff wohl für immer unsichtbar geworden wären. Aber das ist noch nicht das ganze Geschenk. Da Welles' Begabung vordringlich Adrenalin als Brennstoff brauchte, fokussierte sein schöpferischer Prozess auf intuitiven Spontanentscheidungen. Und dort haben sekundäre Entscheidungsprozesse – also jene, die sich aus etwas anderem speisen, als bei einer von der Ratio kontrollierten Sinnstiftung üblich – einen hohen Stellenwert. Dass sekundäre Entscheidungsprozesse einen oft auffallend privaten Charakter haben, sollte nicht weiter verwundern. Wir brauchen dazu nur kurz zu unserem Beispiel aus *Eloge de l'amour* zurückzukehren. Der Auftritt der Frau am Fenster in Schwarz-Rot-Gelb ist, wie mir Godards Produzentin verraten hat, eine Reminiszenz an eine junge Mitarbeiterin am Set von *Forever Mozart*, die ähnlich aussah und selbst einen kurzen Auftritt im Film hat und in die sich der Regisseur damals unglücklich verliebte. Man sieht: Was Bedeutung freisetzt, kann einen ganz anderen Bedeutungshintergrund haben, im Werk jedoch die unabsichtliche Zweitbedeutung zur eigentlichen erheben.

Ich habe bereits erwähnt, wie die Szene, in der sich Lady Macbeth als Glamourgirl auf ein Fell drapiert, während sich draußen der Nebel in Fallout verwandelt, aus Welles' Erkenntnisschock darüber hervorging, dass seine damalige Frau Rita Hayworth als Pin-up-Bildchen eine abgeworfene Atombombe geschmückt hatte, und ich habe insgeheim gehofft, keiner der Leser ver falle auf die Idee, ich implizierte damit, dieser Hintergrund sei die tatsächliche Aussage der Szene. Spätestens jetzt können wir sie besser als eine sekundäre, quasi private Sinnschicht erkennen, die innerhalb des Werkes umgehend bedeutungslos wird. Ihre Aufgabe beschränkt sich, produktionstechnisch gese-

---

<sup>191</sup> Jean-Luc Godard in: *JLG in ZH* (Fred van der Kooij, 2002), hier zit. nach den deutschen Untertiteln dieser im Eigenverlag erschienenen DVD (Übersetzung aus dem Französischen: Alice Hofenstein-Beerenter)

<sup>192</sup> Zit. nach Callow (wie Anm. 340, S. 436)

hen, nämlich vollständig darauf, Adrenalin in Welles' Kreativmotor einzuspritzen, um so die Shakespearesche Vorlage kühn für die damals brennend aktuelle atomare Bedrohung zu öffnen, von der sich im ursprünglichen Stück selbstredend nichts findet. Verblüfft sehen wir zu, wie stringent der Hayworth-Bezug die Wellessche Fantasie zu steuern vermag, ohne auf sich selbst als eigentliche Sinnstifterin hinweisen zu müssen. Denn die explosive Mischung, die hier Privates mit Weltgeschichtlichem amalgamiert, hat sich mit dem bisschen Räkeln auf einem Bärenfell im Macbethschen Schlafzimmer keineswegs erschöpft, wie der spätere Tod der Frau offenbart. Im Unterschied zu Shakespeare zeigt Welles ihren Selbstmord: Die Fürstin stürzt sich in eine tiefe Schlucht. Aus höchster Höhe betrachtet die Kamera den herabstürzenden Körper wie ein abgeworfenes Projektil (siehe Filmbeispiel 23.26), und unwillkürlich wird man an das Wort „pilots of suicide“ erinnert, mit dem Welles den Einsatz der Atombombe beschrieb. Und siehe da: Umgehend erscheint Macbeth an der Unglücksstelle und spricht seinen *To-morrow*-Monolog, der im Film zu einer allegorischen Anklage eben jener atomaren Bedrohung umfunktioniert wird. Der Bezug zum Hayworth-Skandal ist also ebenso unabweisbar, wie die Behauptung lächerlich wäre, Lady Macbeth stürze sich hier wie eine Atombombe hinab. Nein, was an dieser Szene fast schockierend beeindruckt, ist die Erkenntnis, wie nachgerade kindlich und das Absurde mehr als nur streifend die Imagination ihre Anregungen sucht, um dadurch in die Lage zu kommen, Aussagen von größter Ernsthaftigkeit und Tragweite zu machen.

Das nächste Beispiel mag nicht ganz so spektakulär sein, doch es zeigt umso deutlicher, wie das Material selbst eine vom Künstler initiierte Bedeutungsarbeit quasi selbstständig weiterführen kann. Ich möchte dieses Phänomen als ‚sympathetische Sinnerzeugung‘ bezeichnen. Unmittelbar vor Beginn der Dreharbeiten beteiligte sich Welles an einer aufsehenerregenden Kampagne gegen Lynchjustiz in den Südstaaten, in deren Verlauf er selbst sogar von Rassisten in Abwesenheit gehängt wurde. Dass der Palast des allerchristlichen Fürsten Duncan in seiner *Macbeth*-Verfilmung mit Galgen und Gehängten nur so geschmückt ist, dürfte also nicht weiter überraschen. Zweifelsohne aus Kostengründen werden die Toten bloß als Silhouetten gezeigt. Nur der Kopf von Macbeths Vorgänger ist naturalistisch ausgeführt und entsprechend auch beleuchtet (Abb. 23.17ab; Bildausschnitte). Somit erscheinen die Gehängten als schwarze Gestalten und werden inmitten von Ku-Klux-Klan-Anspielungen zu gelynchten Afroamerikanern. Unwillkürlich denkt man an Billie Holidays Lied *Strange Fruits* (1939), das Welles ohne Zweifel kannte: „Southern trees bear a strange fruit / Blood on the leaves and blood at the root / Black body swinging in the Southern breeze.“ Und es ist dabei völlig unerheblich, ob und wann der Regisseur diesen Sinnzusammenhang selbst erkannt hat.

Die Brachialgewalt, mit der Welles im Furor einer extrem knapp bemessenen Produktionszeit die Shakespearesche Vorlage wie eine Weihnachtsgans ausstopfte, ließ so manchen Beobachter aufstöhnen. Über die Gestalt des Holy Father etwa lästerte Charles Higham: „[He]



Abb. 23.17ab



looks like a cross between Boris Karloff and Heidi.“<sup>193</sup> Dem ist nicht zu widersprechen, und doch übersieht es als Kritik Wesentliches. Denn die *art brut*, die nach *The Magnificent Ambersons* Welles’ Schaffen immer mehr bestimmt (und dies bereits in Hollywood!), öffnet diese Filme für nachgerade atonal zu nennende Bedeutungsmontagen, wofür dann eine oft schwindelerregende Vermischung von Pathos und Groteske, von gedanklichem Tiefgang und vaudevillehaftem Klamauk typisch wird. Im vorliegenden Beispiel markieren die der Tonsur des Pfaffen angehängten Zöpfe exakt die Schnittstelle, wo die beiden konträren Bedeutungsebenen (militanter Missionar und sein indianisches Opfer) in einer betont gewaltsamen Montage zusammengeführt werden, wodurch die konträr verlaufende Sinnverschiebung, die an sich von großer Ernsthaftigkeit ist, zugleich und willentlich den Anschein einer bloßen Farce bekommt (siehe Abb. 23.4). Und Welles behandelt die Figur des Priesters durchweg als eine unauflösbare Dissonanz. Obwohl dieser ausdrücklich die Bekämpfung der heidnischen Magie auf seine Fahne geschrieben hat – als erste Amtshandlung im Film vertreibt er die Hexen –, benützt Macbeth ihn umgehend als einen Skribenten, der Lady Macbeth die Prophezeiung der Hexen mittels Briefdiktat mitteilen darf. So wird er zum Überträger eines von ihm soeben noch als satanisch gezeißelten Virus. Wenn nicht Heidi, so spielt Boris Karloff hier zumindest Rotkäppchen, gibt im gleichnamigen Märchen doch der Wolf die gütige Großmutter. Sehen wir genauer hin, so entdecken wir, dass sich der von Welles dem Shakespeare-schen Personal hinzugedichtete Heilige Vater als ein Kapitän Nemo jener Meerestiefen entpuppt, in denen das politisch Unbewusste seine Ungeheuer zeugt.

Der seltsame Umstand, dass dieser christliche Missionar einem Indianerhäuptling zum Verwechseln ähnlich sieht, wird noch akzentuiert, indem Welles optisch mehrmals auf die Pioniermythen des Western anspielt, in deren typischen Dekors einige der Szenen folgerichtig gedreht wurden.<sup>194</sup> Zum Beispiel könnte die Szene des Briefdiktats, so wie sie am nächtlichen Lagerfeuer gedreht wurde, direkt einem Western entnommen sein. Und tatsächlich führt die Lösung des Rätsels zu dem von Welles über alles bewunderten John Ford. Es gibt nämlich von diesem Regisseur einen Film, der ähnlich wie Welles’ *Macbeth* Westernelemente in einem Nicht-Western einsetzt und zugleich – und da wird sich der Bezug als besonders aufschlussreich erweisen – die Nationenwerdung der USA zum Thema hat: *Drums along the Mohawk* (1939), einer der ganz wenigen Filme, die dem nordamerikanischen Unabhängigkeitskrieg gewidmet sind. Wie meistens bei Ford gibt es einen guten Indianer, der von seinem Volk abgehoben wird, das zumeist in brutalisierten Horden auftritt. Der ‚Makel‘ seiner Rasse lastet wohl deshalb nicht allzu schwer auf ihm, weil er sich jeweils als perfekter Kollaborateur entpuppt. So auch in *Drums*: „Me sure fine friend. Good Christian! [Maliziöses Donnergerollen füllt die Tonspur] Hallelujah!“ Bei aller (wohl komisch gemeinten) Sprachminderung enthält diese Minireplik bereits ein weiteres Merkmal des Mannes, das all seine Kurzauftritte bestimmen wird: Dieser autochthone Amerikaner ist vom Christentum wie von einem Virus befallen. Und an seinem Importglauben liebt er besonders das Reaktionäre. Als in einer Szene ein Prediger von der Kanzel herab gegen eine junge Frau wettert, die sich in einen Mann aus einem anderen Bundesstaat verliebt hat („O Lord, thou knowst, no good can come of that“), erhebt sich unser Indianer inmitten der Gemeinde und ruft sein „Hallelujah“. Man merkt, das rutscht schon sanft in Richtung unseres Boris Karloff in der Heidi-Rolle. Doch perfekt wird die Beziehung dieses vom Heiligen Geist wohl mit einem Blitzschlag getroffenen Indianers zu *Macbeth* erst bei seinem letzten Auftritt. Erneut befinden wir uns in der Kirche der Siedler, und die Frage macht die Runde, wer wohl jenen teuflischen Engländer getötet hat, der die Indianer gegen all die netten Kolonialisten aufge-

<sup>193</sup> Higham (wie Anm. 142), S. 132

<sup>194</sup> So wurde das typische Motiv eines Salzbergwerks, in dem sich die Cowboys zurückzuziehen pflegen, um sich zum Beispiel vor indianischen Überfällen zu schützen, mit Hilfe einer Standarddekoration zitiert: „We did shoot in the old salt mine that cowboys always used to get lost in.“ Orson Welles in: Welles/Bogdanovich (wie Anm. 7), S. 207



Filmbeispiel 23.29: *Drums along the Mohawk*

hetzt hat. Da zeigt ein Kämpfer zur Kanzel, die Kamera schwenkt feierlich daran empor, als oben aus ihrem Inneren unser Hallelujah-Indianer aufsteigt und sich schweigend jene Augenbinde überzieht, die das Markenzeichen des bösen Briten war (Filmbeispiel 23.29). In dieser finalen Geste des Films wird dasselbe Prinzip der Identitätsmontage angewandt, dem auch Welles' Holy Father seine Existenz verdankt. Und dankbar erkennen wir, dass in dieser keine bestimmte gesellschaftliche Position chiffriert worden ist, sondern eine ideologische. Aus einem John-Ford-Film, der die Staatenbildung der USA ausdrücklich zum Thema hat, zitiert Orson Welles eine Konstruktion, die, so ausgefallen sie auch anmuten mag, für die nationalistische Mythenbildung dieses amerikanischsten aller Regisseure überaus typisch ist.<sup>195</sup> Anders ausgedrückt: Mit der Erschaffung der Figur des Holy Father ist ein weiteres Stück Ideologiekritik in *Macbeth* installiert worden, das, wie das Ivan-Grosny-Zitat oder die Ku-Klux-Klan- und Rita-Hayworth-Bezüge, ebenfalls direkt ins Herz der Wellesschen Umdeutung der Shakespeareschen Vorlage führt und eine (nicht nur) damals hochaktuelle politische Parabel erschafft. Man könnte diese Kritik, obwohl sie ausdrücklich auf der Ebene einer unvermittelt ausbrechenden Dissonanz funktioniert und eben nicht als symbolische Chiffre, die sich umstandslos verbalisieren ließe, dennoch wie folgt benennen: Just in ihrer Bizartheit öffnet die Konstruktion Missionar-gleich-Indianer die mythisch kaschierte Wunde – eine Nation verdankt ihre Geburt einem christlich abgesegneten Genozid, was, zurückprojiziert auf den Kontext der ur-

<sup>195</sup> Als witzige Koinzidenz sei am Rande erwähnt, dass *Drums along the Mohawk* in Utah gedreht wurde, demselben Bundesstaat also, in dem die Proben zu *Macbeth* und die Aufführung der Theaterfassung stattfanden.

sprünglichen *Macbeth*-Fabel, die ganze Anmaßung zeigt, die in dem Weltpolizistengebären dieses Staates steckt, welches damals, zu Beginn des Kalten Krieges, wieder einmal in seiner ganzen Aggressivität hervortrat.

Wenn wir uns *Drums along the Mohawk* noch etwas genauer anschauen, erkennen wir, wie überaus produktiv die Wahl gerade dieses Films war, ja mehr noch, dass er als das gezielt eingesetzte US-Pendant zu jenem anderen Referenzfilm angesehen werden muss: dem sowjetischen *Ivan Grozny*.<sup>196</sup>

*Drums along the Mohawk* ist wohl der surrealste Film, den Ford je drehte. Da wird eine wohlsituierte Bürgertochter per Hochzeit in den Wilden Westen verschlagen, und bald sieht man sie bei der schweren Feldarbeit mit einer Frisur und einem Make-up, als wären mit ihr die besten Schminkmeister aus der Metropole in die Wildnis gezogen. Als *glamour girl* erinnert sie an die ebenso party-schicke Lady Macbeth inmitten der angeheirateten Barbarei. Der wegen seiner fremdenfeindlichen Äußerung bereits erwähnte Prediger stellt sich bald als jener militante Typus heraus, für den sich in den USA der Slogan „Praise the Lord and pass the ammunition“ einbürgerte. Eine seiner Predigten beendet er mit dem denkwürdigen Satz: „Any man failing to report for duty will be promptly hanged. Amen.“ Und kurz bevor die Siedler gegen die Indianer in den Krieg ziehen, hält ihr Befehlshaber eine kurze Ansprache, deren zentraler Satz „This is our home and our land and I say it's worth fighting for“ in jeder Silbe von seinem starken europäischen Akzent Lügen gestraft wird. Bereits aus diesen wenigen Beispielen wird klar, dass die gängige Meinung („Zweifel und Zweideutigkeit kommen nicht vor in diesem Film – der amerikanische Traum ist intakt“<sup>197</sup>) eine unzulässige Vereinfachung des Tatbestands darstellt. Zu oft konterkariert Ford den amerikanischen Gründungsmythos auf eine Weise, die seinem Hurratriotismus aufs Heftigste zuwiderläuft. Das Auffallendste und zugleich Entscheidende an diesen Unterwanderungen ist allerdings, dass sie ohne jede Konsequenz bleiben. Es wirkt, als fahre irgendein Teufelchen, das ebenfalls auf den Namen John Ford hört, der Regie mehrmals in die Parade. So erstaunlich der Vorgang ist, so bequem gliedert er sich in eine ideologische Hollywood-Konvention ein, die der englische Filmhistoriker Raymond Durgnat wie folgt auf den Punkt gebracht hat:

„Most Hollywood movies are affirmative exercises in ‚received tensions‘. The spectator can select whichever meanings help him to enjoy a film, and overlook as merely circumstantial detail the issues that might offend him. This ambiguity is the result of an only too careful, only too clever, technique, inherited by Hollywood from show business generally (and indeed from political rhetoric itself), of seeking out and dwelling on factors common to as wide a range of opinions as possible, while omitting or skimming lightly over divisive or embarrassing options. Consider [King] Vidor's most ferocious film, *Northwest Passage* (1940) – which can be read as a call to World War II intervention by interventionists, and as a call to strenuous self-reliance by isolationists.“<sup>198</sup>

---

<sup>196</sup> Diese manch einen vielleicht überraschende Kombination war weder einmalig im Werk von Welles noch ein Zufall. Welles, der zu jener Zeit erklärte: „[A]part from John Ford, I admired Eisenstein“ (zit. nach Estrin, wie Anm. 28, S. 76), wird in der Schlacht von Shrewsbury in *Chimes at Midnight* erneut „images from both John Ford's cavalry western and Eisenstein's late epics“ evozieren (Naremore [wie Anm. 59], S. 226). Die gängige Ansicht, Fords Einfluss auf Welles' Werk beschränke sich auf die immer wieder zitierten Achsensprünge in *Stagecoach* (1939), muss dringend revidiert werden.

<sup>197</sup> Janey A. Place, *Die Western von John Ford*, aus dem US-Englischen von Christa Bandmann, München 1984, S. 54

<sup>198</sup> Raymond Durgnat und Scott Simmon, *King Vidor, American*, Berkeley 1988, S. 12. Wen es interessiert, wie diese Technik in der Praxis funktioniert, sei dort auf die Analyse von Vidors *Our Daily Bread* verwiesen. S. 149 ff.

Wer Filme wie *The Grapes of Wrath* (1940) oder *The Searchers* (1956) in Kenntnis dieser Strategie anschaut, wird leicht erkennen, wie sie im Falle John Fords funktioniert.<sup>199</sup> In unserem Zusammenhang ist die Technik aber mit einer kleinen Sensation verbunden, denn wer dieses Prinzip mit dem in Welles' *Macbeth* waltenden vergleicht, wird feststellen, dass es dort auf atemberaubende Weise radikalisiert worden ist, ja überhaupt erst von einem marktstrategischen Kniff zu einer ernstzunehmenden Wirkungsstrategie umgeschmiedet wurde. Die Dissonanzen sind den Aussagen inhärent und lassen sich, je nach ideologischer Disposition des Betrachters, nicht länger übersehen. Ausgehend von der Fordschen *double-bind*-Taktik, entwickelt Welles eine höchst originelle Dramaturgie des Paradoxes, die den Gang der Handlung als eine Serie von unaufgelösten Dissonanzen bestimmt. Wenn auch diese Ästhetik erst in *Touch of Evil* (1958) und *The Trial* (1962) einen Reifegrad erreicht, der es dem Zuschauer ermöglicht, sie als Strategie der Aussagebildung exklusiv mit den im Film selbst bereitgestellten Elementen zu entziffern, hat Welles das Prinzip doch nie wieder so radikal und umfassend praktiziert wie in seinem *Macbeth*. Dies allerdings um den Preis, dass derjenige, der den Code knacken möchte, darüber zum Kabbalisten wird, welcher bei seiner Sinnsuche des Öfteren weit über die Grenzen des Untersuchungsgegenstandes hinausgeschleudert wird. Kunst, so zeigt sich hier wieder einmal, ist nichts anderes als die Handhabung des Unmöglichen; nur daraus bezieht sie ihre Kraft und ihren Reichtum.

Dennoch verändert das von mir in *Macbeth* entdeckte Prinzip die Sicht aufs Gesamtwerk entscheidend, nicht zuletzt in politischer Hinsicht. Der politische Gehalt von Welles' Filmen ist lange Zeit nicht erkannt oder aber heruntergespielt worden. Dabei war bereits ein erstes Filmprojekt für Hollywood, *Heart of Darkness*, nach eigener Aussage „frankly, an attack on the Nazi system“<sup>200</sup>. In den Spitzelberichten, die der FBI jahrelang über Welles sammelte, wird mehrfach hervorgehoben, dass die ersten Projekte von RKO aus politischen Gründen abgelehnt wurden und nicht, wie bis heute immer wieder behauptet wird, aus produktionstechnischen. Schon einige Dialoge in *Citizen Kane* weisen jene für Welles typische Ambivalenz in der Beurteilung des Protagonisten auf: „Charles Foster Kane [...] is in fact nothing more or less than a Communist“ versus „He has always been and always will be – a Fascist!“ Diese Strategie geht bereits einen deutlichen Schritt über das doppeldeutige Fordsche Lesartenangebot hinaus. *The Magnificent Ambersons* steigert den dramaturgischen Zwiespalt derart, dass die Empathie der Zuschauer gegenüber fast allen auftretenden Personen grundlegend betroffen ist. *It's all true* hält der Heimat am Beispiel Brasiliens das Gegenbild einer funktionierenden Rassenintegration vor. Und *The Lady from Shanghai* komplementiert die Kritik, indem der Film die moralische Degeneration der USA an ihrem Rechtssystem vorführt. Obwohl nur eine Auftragsarbeit, implantiert *The Stranger* den Faschismus bereits im Herzen der heilen Welt der USA, in jener Kleinstadtidylle notabene, die in der US-Propaganda des Zweiten Weltkrieges stets als das Kernargument der eigenen moralischen Überlegenheit herhalten musste. Ein Vergleich mit Josef von Sternbergs *The Town* (1944) oder *The Cummington Story* (1945) von Helen Grayson und Larry Madison macht schnell einmal klar, wie viel Agitprop in schierer Spießigkeit stecken kann und wie subversiv Welles' Unterwanderung dieser Politidylle in *The Stranger* tatsächlich war. Am raffiniertesten ist die Radikalisierung von Fords politischem *double bind* wie gesagt in *Touch of Evil* mit seinen moralischen Scharaden zwischen den beiden Hauptfiguren. (Auch dort übrigens werden die USA als leidlich gut funktionierender Polizeistaat dargestellt.) Den Film *The Trial* wird keiner richtig verstehen, der den Schuldspruch, den der Regis-

<sup>199</sup> Ein jüngeres Beispiel ist die Bombardierung eines vietnamesischen Dorfes zur Musik von Wagners Walkürenritt in Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* (1979). Die sorgfältig instrumentierte Zweideutigkeit dieser Szene gibt Kriegsgurgeln wie Kriegsgegnern gleichermaßen Futter, wobei eine genauere Analyse zeigt, dass die Empathie eindeutig auf Seiten der US-Aggressoren liegt.

<sup>200</sup> Zit. nach McBride (wie Anm. 34), S. 33

seur so überraschend über den armen Joseph K. fällt, nicht ernst nimmt. Und in *Chimes at Midnight* schließlich vollführt die Falstaff-Figur den perfekten, wenn auch melancholischen Balanceakt eines Menschen jenseits moralischer Kategorien, was fast wie ein Schlussstatement anmutet. Denn Menschlichkeit, so lautet wohl das Fazit eines ganzen Œuvres, wird entschieden nicht von unseren ethischen Werten abgedeckt. Und das ist ein (wohl nicht zuletzt für Welles selbst) ziemlich verstörender Befund. *Macbeth* ist, politisch gesehen, nicht nur in Orson Welles' Gesamtwerk einer der radikalsten Spielfilme – er ist einer der radikalsten Filme überhaupt, die in den USA je gedreht wurden. Er ist von einer Schärfe, die allenfalls in den Dokumentarfilmen von Frederic Wiseman, Leo Hurwitz und Emile de Antonio noch anzutreffen ist, doch dies sind alles Werke, die, mit Ausnahme von Hurwitzs *Strange Victory*, erst dreißig Jahre später im Zuge der Anti-Vietnamkrieg-Bewegung entstehen konnten.

Fassen wir zusammen: Die Unvermitteltheit, ja Brutalität der Sinnstiftungen in *Macbeth* macht den schöpferischen Prozess auf eine Weise einsichtig, wie es selten geschieht. Eine solche Vorgehensweise aber erschwert offensichtlich genau das Verständnis, wie die Hilflosigkeit der Kritik hinreichend beweist. Welles' künstlerische Strategie pendelt fortwährend zwischen den heterogensten Bedeutungs- und Gestaltungsebenen, eine Bewegung, die, alles andere als widerspruchsfrei, von einer mehrpoligen Logik strukturiert wird. Es ist, als begänne jemand bereits in den Brandungswellen das Strandgut zu sortieren. Die auf solche Art als elementar vorgeführte künstlerische Arbeit erscheint wie das Chaos in vielen Schöpfungsmythen: „It is as though the formative control in the film is more at the whim of nature than at the hands of the artist.“<sup>201</sup> Das Resultat schrammt für manchen wohl gefährlich nah am Nonsens vorbei und erscheint als Amok laufende Fantasie: „Welles seems to have produced, from some points of view, the worst of all worlds – an inaccessible B movie, a Shakespearean western.“<sup>202</sup> Vor allem der fast zerstörerische Umgang mit Shakespeare hat die Kritik im Harnisch gebracht. Und tatsächlich springt Welles mit seiner Vorlage um wie ein Hund mit einem Knochen; er spielt mit ihr, bis er sie am Ende ganz zerkaut und zerfetzt hat. In diesem Prozess der schöpferischen Zerstörung lassen sich, Tollwut hin oder her, mehrere Stufen der Verwandlung unterscheiden.<sup>203</sup>

In einem ersten Schritt geht Welles daran, den Shakespeare-Text so zu arrangieren, dass dieser empfänglich wird für Aussagen, die schon im Stück aus rein zeitlichen Gründen nicht ansatzweise vorkommen. (Woher hätte der alte Will auch wissen sollen, dass es dereinst ein militärisches Vernichtungspotential von solch ungeheuren Ausmaßen geben würde?) Dabei erstaunt allerdings, wie wenig der Regisseur in den Text eingreifen muss. Im Grunde reichen Kürzungen und Umstellungen aus – sowie eine Einordnung bestimmter Monologe in spezifische visuelle Kontexte. Denn der Bedeutungswandel wird vordringlich von Bild und Klang gesteuert. Als Nebeneffekt wird die Sprache partiell entwertet, und so bemerkte ein Kritiker schon zur Zeit der Uraufführung luzide: „Welles's *Macbeth* is nothing if not of the cinema.“<sup>204</sup>

Während dies, im doppelten Wortsinn, die Phase des Aufbruchs darstellt, ist die nächste eine eher traditionelle Interpretation, obschon Welles auch in ihr mit Paradoxen arbeitet. Wir haben bereits gesehen, dass der Raum in diesem Film bevorzugt über die Vertikale konstruiert wird und es auf dieser Achse des Oben und des Unten immer wieder zu Sinnverkehrungen kommt. Und so ist es

<sup>201</sup> Davies (wie Anm. 44), S. 87

<sup>202</sup> Anderegg (wie Anm. 4), S. 97

<sup>203</sup> Dass literarische Werke, um zur produktiven Vorlage wirklich bedeutender Filme oder Opern zu werden, zunächst bis zu einem gewissen Grad zerstört werden müssen und damit, zumindest als sprachliche Kunstwerke, immer auch eine deutliche Qualitätseinbuße erleiden, ist ein immer wieder zu beobachtendes Phänomen, das hier aber nur angedeutet werden kann.

<sup>204</sup> Henry Raynor in seiner Filmkritik für *Sight and Sound*, zit. nach Callow (wie Anm. 40), S. 441



nichts als konsequent, dass Macbeth in dem Moment, da er politisch aufsteigt, im Blickwinkel der Kamera hinabsinkt. Das bleibt als Deutung der Vorgänge durchaus im Sinne Shakespeares, sodass wir es auf dieser Stufe mit einem Vorgang der dramaturgischen Klärung zu tun haben, ganz in der Tradition des Regietheaters. Doch damit fängt für Welles die eigentliche Arbeit erst an, wenn sie auch für die Kritiker bisher damit endete. Die dritte und entscheidende Phase nämlich ist die der Uminterpretation. Sie soll hier nochmals mit einem Beispiel verdeutlicht werden. Im ersten Akt findet sich bei Shakespeare unter dem Dialog der Hexen folgender Satz: „Peace, the charm’s wound up“, was im Kontext soviel bedeutet wie: „Friede sei mit euch. Das Ritual ist beendet.“ Welles nun macht daraus den Schlusssatz des ganzen Werkes, das er in wichtigen Teilen zu einer Anklage gegen die nordamerikanische Atompolitik uminterpretiert hat. Dadurch bekommt der gleiche Satz eine völlig neue Bedeutung, die sich etwa in die Worte fassen ließe: „Frieden? Der Zauber ist zu Ende geträumt!“<sup>205</sup>

Die vierte Phase radikalisiert die vorangegangene, indem hier die Uminterpretation zu einem Verfahren weitergetrieben wird, das ich als einen Akt der Überstülpung charakterisieren möchte. Das Liberty-Kostüm und der Ivan-Grosny-Auftritt sind dafür typische Beispiele. Insbesondere auf den letzten beiden Stufen kommt es zu den eigentlichen Sinnkollisionen, welche aber nicht selten darin gründen, dass ein kreisförmig geschlossener Prozess der spontanen Assoziationsbildungen das Gedankengut aus einer bipolaren Logik herausschraubt. Ich will das am Beispiel der Hexennebel verdeutlichen. Dort ist der Sinnkreis, den die Verknüpfung bildet, offensichtlich folgender: Hexen → Nebel → Chemie → Atombombe → Japan → Nô-Theater → Dämonen als Opfer → Hexen. In diesem Zirkel aber bilden die Hexen sowohl als Erschafferinnen der Bombe (Chemie) wie als ihre ersten Opfer (Japan) eine innere Dissonanz, obwohl die Assoziationskette an sich kontinuierlich, ja streng genommen logisch aufgebaut ist. Nebenbei bemerkt, passt die Art der kreisenden Sinnstiftung ausgezeichnet zur grundsätzlichen Subjektivierung des Dramas und zur Verlegung ins Bewusstsein des Protagonisten. Die Bedeutungsproduktion funktioniert somit ähnlich wie die freie Assoziation in einem Joyceschen *monologue intérieur*, für die bereits Eisenstein bei seinem Plan, *Das Kapital* zu verfilmen, ein kinematografisches Äquivalent suchte.

Kein Wunder, bringen all diese Operationen am Ende keineswegs eine in sich geschlossene Deutung der Ereignisse hervor. Vielmehr lassen sich mehrere Ebenen der Sinnstiftung unterscheiden – wenn ich recht sehe, sind es drei: (1) die resolute Aktualisierung des Stoffes, (2) die Selbstreflexion des schöpferischen Prozesses und (3) die durchaus analytische Auseinandersetzung mit der Art, wie Shakespeare die Fabel erzählt hat. Das Bilden relativ autarker Bedeutungsschichten lässt übrigens an Dante denken, der, angeregt von der mittelalterlichen Bibelexegese, für seine *Commedia* nicht weniger als vier "sensus allegorici" rekrutierte.<sup>206</sup> Der vierte Sinn ist der sogenannte anagogische, bei dem der Stoff über sich hinaus auf eine bessere, bei Dante noch religiös verklärte, Welt verweist. So gesehen wirkt der Schluss von Welles’ *Macbeth*, wo der Frieden endgültig aufgebraucht ist, wie eine (wohl) unabsichtliche Parodie auf ein solches Allegorieverfahren. Wie auch immer – wir können jetzt wohl etwas besser Welles’ Stolz verstehen, mit dem er das filmische Re-

<sup>205</sup> Die oft kritisierte Umstellung dieser Dialogzeile findet sich allerdings bereits in Welles’ aufsehenerregender *Macbeth*-Inszenierung für das *Negro Theatre Project* im Jahr 1936. Auch dort ist durch Verlegung der Handlung während eines Sklavenaufstandes auf Haiti eine ähnliche Politisierung vorhanden. Die Zeile besiegelte damals das Scheitern der Revolution. Übrigens hat Welles bereits in seiner Inszenierung von *Julius Caesar* (1937) eine ähnliche politische Aktualisierung vorgenommen wie im *Macbeth*-Film, richtete sich seine Interpretation dort doch gegen die Machtergreifung der Faschisten in Europa.

<sup>206</sup> „Man muss [...] wissen, dass dieses Werk nicht eine einfache Bedeutung hat, vielmehr kann es polysem genannt werden, das heißt mehrdeutig.“ Dante im berühmten Brief an Cangrande, in: Dante Alighieri, *Philosophische Werke*, Bd. 1, *Das Schreiben an Cangrande della Scala*, übersetzt und kommentiert von Thomas Ricklin, Hamburg 1993, S. 9

sultat zunächst selbst kommentierte: „Some of the individual scenes are the best I’ve done“ und „for the first time in my life I got what I aimed for“<sup>207</sup>.

## 23.10 Unerwartete Verwandtschaft

Die Wissenschaft mag ihre Grenzen noch so weit hinausrücken, immer wird man über dem ganzen weitgespannten Bogen dieser Grenze noch die Meute des Dichters hören auf ihrer Jagd.  
*Saint-John Perse*<sup>208</sup>

Dass ein in Hollywood entstandener Film markante Anleihen bei einem sowjetischen machte, hätte wohl die schlimmsten Befürchtungen der damaligen Kommunistenfresser bestätigt. Doch der Spieß lässt sich auch umdrehen: Nicht nur *Macbeth* wurde von *Ivan Grosny* inspiriert, sondern dieser seinerseits von einem Hollywoodfilm, und zwar von Josef von Sternbergs *The Scarlet Empress* (1934). Daraus ergibt sich eine ebenso pikante wie überraschende Dreiecksbeziehung.

Eisenstein weilte noch in Hollywood, als Sternberg seinen Film in Angriff nahm, aber als dieser in die Kinos kam, hatte Eisenstein die Heimreise nach Moskau bereits angetreten. Dennoch stößt man in seiner Autobiografie auf eine Stelle, die sich so liest, als habe Eisenstein Sternbergs Film gesehen.<sup>209</sup> Wie auch immer, die Verwandtschaft, von der ich spreche, bedarf keiner DNA-Probe. Mein Vergleich zielt weniger auf einen Vaterschaftsnachweis<sup>210</sup> als auf geschwisterliche Beziehungen und schließt *Macbeth* durchaus ein, einigt alle drei Werke doch eine Ästhetik, die Kristin Thompson in Bezug auf Eisensteins Film einmal als die des „cinematic excess“<sup>211</sup> definiert und die Eisenstein selbst (wenig überzeugend das Unschuldslamm mimend und gegen Sternberg gerichtet), als „dekadente Überspanntheiten“ titulierte hat, so wie Welles Eisenstein umgekehrt stilistische Exzesse vorwarf. Waghalsig sind jene Zauberer, die den Kollegen Betrug vorwerfen! Auf jeden Fall sind bei allen drei Regisseuren die Stilmittel so ausgesprochen maßlos, dass allein schon dadurch ihre Familienbande festgezurrut werden. Und alle drei gehören der Sippe der radikalen Außenseiter an, weshalb es nicht verwundert, dass im folgenden Vergleich zwischen Sternbergs exzessiver Kinomär und jener Eisensteins die Parallelen zu Welles’ Nachtmahr immer leicht zur Hand sind.

Kultur als ein Akt der Barbarei ist ein Leitmotiv, das alle drei nicht nur thematisch, sondern auch ausstattungs-technisch eint. In *The Scarlet Empress* hängen über Saalschluchten voller gepeinigter Skulpturgestalten Leuchtarmaturen wie die Holzreifen eines Ochsenkarrens, als müsste das Licht darauf gerädert werden; in *Ivan Grosny* erreicht man die Herrschaftsräume nur durch Öffnungen, die wie Mäuselöcher wirken; und wie primitiv es in *Macbeth* aussieht, wissen wir ja inzwischen. Alle drei Historien berichten nicht nur wie aus grauer Vorzeit, sie tun dies auch höchst doppe-  
pelzüngig. Der Erzählraum hallt nur so wider von *double entendres*, und in den Klängen und Bil-

<sup>207</sup> Zit. nach: Callow (wie Anm. 40), S. 414 und 426. Erst nachdem die originale Tonspur durch eine weit konventionellere ersetzt worden war und Welles selbst, unter Druck des Produzenten, den Film stark gekürzt hatte, klang sein Urteil deutlich weniger positiv, aber da sagte er ja auch: „*Ivan the Terrible* is the worst film of a great *cinéaste*.“ Orson Welles in einem Interview im Jahr 1964, abgedruckt in: Estrin (wie Anm. 28), S. 101

<sup>208</sup> Zit. nach: Walter Höllerer, *Theorie der modernen Lyrik, Dokumente zur Poetik I*, Reinbek 1966, S. 218

<sup>209</sup> „Und mochte [Sternberg] in seinem Bestreben, den Hollywoodern Sand in die Augen zu streuen (z.B. »The Scarlet Empress«), noch so dekadente Überspanntheiten ausklügeln, die Hollywooder Aristokratie nahm ihn nicht für voll.“ Sergej Eisenstein, *Yo – Ich selbst. Memoiren*, Frankfurt am Main 1988, Bd. 1, S. 384. Eisenstein wurde von der gleichen „Hollywooder Aristokratie“ allerdings ebenso wenig „für voll“ genommen.

<sup>210</sup> Sonst müsste ich auch noch Ernst Lubitsch einbeziehen, der in *The Patriot* (1928) und *Forbidden Paradise* (1924), ausgehend von einem ähnlichen russischen Stoff, etwa in der Ausstattung bereits wichtige, auf Sternberg und Eisenstein vorausweisende Weichen stellte.

<sup>211</sup> Thompson (wie Anm. 98), S. 286

dern sind die seltsamsten Botschaften chiffriert. Nehmen wir nur mal die Rolle, die die christliche Religion und ihre Symbole in diesen zutiefst heidnischen Dramen spielen. Nicht nur, dass in allen dreien ein Holy Father politisch unterwandernd wirkt – es gibt noch mehr. Da wird ein Despot hinter einem Riesenkreuz erwürgt (*The Scarlet Empress*, Abb. 23.18)., während seine Gegenspielerin wie eine Reliquie in einer Prozession durchs Kirchenschiff getragen wird. Da fungiert das Auge Christi, das wie eine gigantische Ikone auf eine Wand gemalt wurde, als wachsameres Auge eines Spitzels (*Ivan Grosny*, Abb. 23.19). Und da ähneln die Kreuze Visieren. Die Idee, Ikonen zu gigantischen Fresken aufzublähen, die dann das Treiben der Menschen unten an ihren Rändern nicht nur miniaturisieren, sondern oft höhnisch kommentieren, benutzte vor Eisenstein schon Sternberg, um das Moskauer Politreiben zu konterkarieren. In *The Scarlet Empress* wird der Umstand, dass Iwan vom Wahnsinn bedroht ist, mit einer ganz ähnlichen Strategie vorgebildet. Die Szene am Grab seiner vergifteten Frau, in der Zar Iwan zum ersten Mal an der Vernunft seiner Taten zweifelt, erscheint optisch und dramaturgisch, ja bis in die politische Konsequenz hinein einer entsprechenden Szene bei Sternberg nachgebildet (Abb. 23.20ab). Dort sehen wir den wirklich wahnsinnigen Zaren Peter neben der Leiche seiner Tante in einer Entourage, die mit ihren hochaufragenden, die Komposition bestimmenden Kerzen und ihrer Grabkammeratmosphäre Eisensteins Lösung nachgerade zu soufflieren scheint. Und in beiden Fällen bricht unmittelbar darauf der zaristische Terror aus.

Die Strukturierung des filmischen Raumes als Schichtung (etwa als Überlagerung von Realpersonen und Schattenrissen), die bildkompositorisch das prägnanteste Merkmal war, das Welles

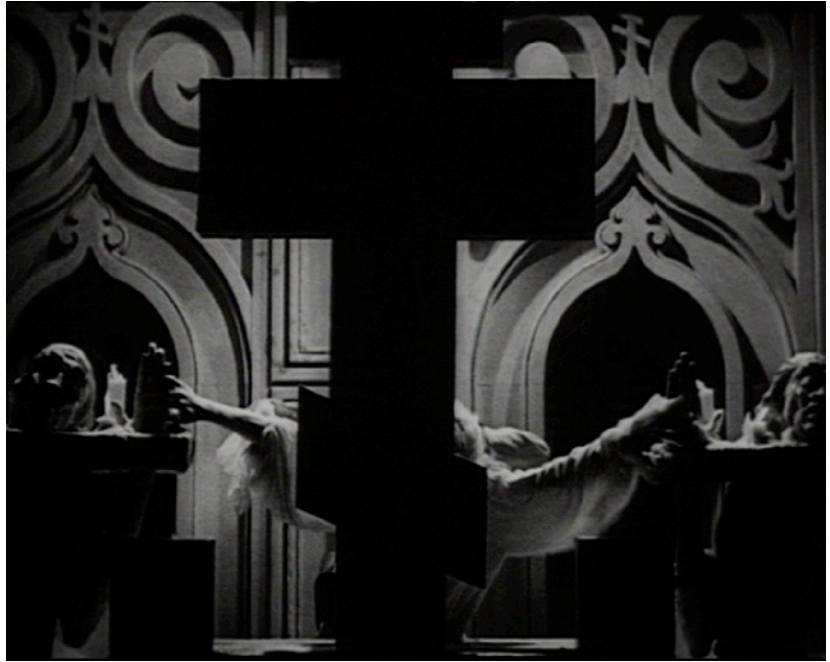


Abb. 23.18: *The Scarlett Empress*



Abb. 23.19: *Ivan Grosny*



Abb. 23.20ab: *The Scarlett Empress*/Ivan Grosny



**Macbeth**



**The Scarlet Empress**

Filmbeispiel 23.30: *Macbeth*/*The Scarlet Empress*

bei Eisenstein auslieh, finden wir in noch ausgeprägterer Form schon bei Sternberg (Filmbeispiel 23.30).<sup>212</sup> Die cineastische ‚Entleibung‘ der Körper, die damit einhergeht – hier plastische Gestalten, dort Schattenrisse –, hat bei allen drei Regisseuren ihr Pendant in dem ‚Verpuppen‘ der Personen. Als Macbeth sein Ende findet, wird einer ihn vertretenden Puppe der Kopf abgeschlagen. Aber auch in *The Scarlet Empress* schlägt Peter, als er seiner jungen Braut zeigen will, was er am liebsten mit ihr tun würde, einer ihr ähnelnden Puppe den Kopf ab (Filmbeispiel 23.31). Und als Iwan der Schreckliche von seiner Freundin, der englischen Königin Elisabeth, redet, hält er sie als Schachfigur in der Hand (Abb. 23.21).

Die Verwandlungen, die die Protagonisten durchlaufen, sind nicht nur bei Welles radikal angelegt. Auch bei Sternberg und Eisenstein schlagen die Persönlichkeiten der Helden entweder in ihr Gegenteil um, oder dann werden ihre Position und ihre Psyche, was aufs Gleiche hinausläuft, mit

<sup>212</sup> Siehe das Kapitel *Tiefenfläche* in diesem Buch.





Filmbeispiel 23.31: *The Scarlett Empress*

der Position und Psyche ihrer Gegner vertauscht. Iwans politische Vernunft gleicht immer mehr einem Wahnsinn, von dem auch sein Körper betroffen ist und der ihm in einer dem Manierismus von El Greco nachempfundenen Verzerrung immer deutlicher Kopf und Leib vertikal auseinanderzieht. Die symbolischen Abstrahierungen und Personenrochaden in *Macbeth* wurden hier bereits in extenso beschrieben, so dass wir uns nun etwas näher mit der Strategie beschäftigen können, die in *The Scarlett Empress* wie ein Modell für all diese Umstülpungen wirkt.

Die Antagonisten dieses



Abb. 23.21: *Ivan Grosny*





Abb. 23.22ab: *The Scarlett Empress*

Dramas, die zunächst höchst naive preußische Prinzessin und ihr geistesgestörter Zwangsgemahl, beginnen sich im Verlauf des Films auch äußerlich immer mehr anzunähern. Am Ende werden ihre Positionen und Geisteshaltungen identisch, wenn nicht gar komplett vertauscht sein. Im Schmelztiegel der Manipulationen rührt Sternberg auf folgende Weise: Als Erstes gleicht er das sich bis aufs Blut hassende Paar äußerlich an (Abb. 23.22ab). Peters weit ausgreifende Haare ähneln sowohl in ihrer weißblonden Farbe wie in Form und (deutlich gebleichter) Konsistenz jener der Catherine. Seine vogelartig herumzuckenden Blicke parodieren die ohnehin stets mechanisch anmutenden Augenaufschläge der Dietrich, die hier zunächst die preußische Unschuld vom Lande gibt. Dass sie noch als siebenjähriges Mädchen mit Puppen schläft, wie der Anfang des Films dokumentiert, und dass ihr ungeliebter Gatte, wie das Ende zeigt, bis in den Tod einen Holzsoldaten mit ins Bett nimmt, spiegelt den Identitätstausch zwischen den beiden erneut. Substanzieller wird es bei einem sadistischen Tagtraum, in welchem sich die junge Prinzessin ausmalt, wie es wäre, in Russland Henker zu sein. Denn später, als ihr künftiger Gemahl Peter den Thron in eben jenem Russland besteigt, setzt er exakt diese Visionen in einer Welle von willkürlichstem Staatsterror in die Tat um, was mit Rückverweisen auf den Wachtraum der kindlichen Katharina auch stilistisch deutlich gemacht wird.

Als am Ende Catherine nach der Ermordung Peters als Katharina die Große selbst den Thron besteigt, zeichnet sich in ihrem verkrampften Lächeln – Sternberg brauchte unendlich lange, bis er die leichte Grimasse auf dem vor Erschöpfung erstarrten Gesicht von Marlene Dietrich richtig hinbekam – ein deutlicher Hinweis darauf ab, dass sie drauf und dran ist, wie ihr Gegenspieler verrückt zu werden.

Eisenstein müsste, falls er den Film denn je sah, eigentlich entzückt gewesen sein, denn die Personenrochade geht ja mit einer Geschlechtsverwandlung einher, die seinen homoerotischen Träumen aufs Genüsslichste entsprach.<sup>213</sup> War es also Zufall, dass er in *Ivan Grosny* exakt diesen Sexualtausch im Personal vornahm? Da stirbt Iwans Gattin, und *peu à peu* nimmt ein schöner Jüngling aus der Privatgarde des Zaren ihre Rolle ein. Angemessen tritt er im zweiten Teil als Braut verkleidet auf. Und da Eisenstein seine erotische Fantasie mit sadistischem Beiwerk zu salzen liebte, darf bei ihm der Hausheilige der Schwulenbewegung, Sankt Sebastian, keinesfalls fehlen. Dessen

<sup>213</sup> Ach, hätte Sergej Michailowitsch den Film nur gekannt, der seine Initialen S.E. trägt! Im Porträt der roten Kaiserin hätte er sich endlich verstanden gefühlt!

lustvoll arrangierte Leiden inszeniert er an den Geiseln, die während einer Belagerung genommen, gepeinigt und mit Pfeilen durchlöchert werden. Aber sogar darin geht ihm der heterosexuelle Schmerzensmann Sternberg voran, der bei der Begegnung von Catherine mit einem gewissen Alexej, ihrem auf Entsagung getrimmten Liebhaber, dessen Leiden in eine Skulptur des von Pfeilen durchbohrten Sebastian auslagert, die zwischen das verhinderte Liebespaar gestellt wird (Abb. 23.23ab).

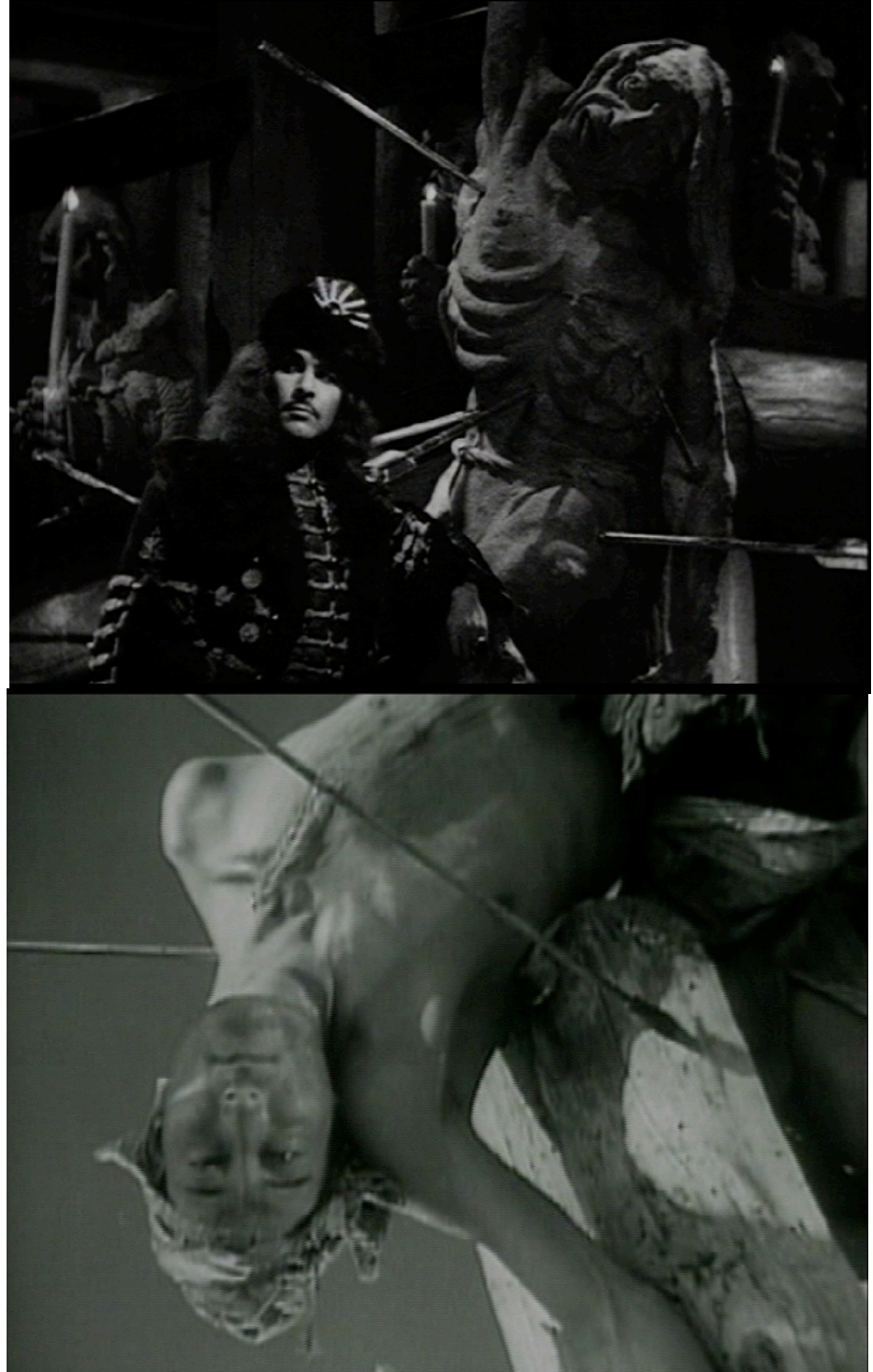


Abb. 23.23ab: *The Scarlett Empress*/Ivan Grosny





Abb. 23.24: Hiroshige; *Ivan Grosny; The Scarlett Empress: Macbeth*

Abb. 23.25: Füssli, *Satans Sturz*

Zum Schluss noch ein kurzer Flügelschlag durch den dreifach geschichteten Raum – das Rad der Analyse kann ein letztes Mal gedreht werden (Abb. 23.24a–d)<sup>214</sup>. Für die Schlusszene des ersten Teils von *Ivan Grosny* hat Eisen-

<sup>214</sup> Die Bildkomposition in *Macbeth* scheint zusätzlich noch von Johann Heinrich Füsslis *Satans Sturz* (1802) beeinflusst worden zu sein (Abb. 23.25).

stein auf einen Holzschnitt von Hiroshige zurückgegriffen. Die Skizzen, zusammen mit einer Reproduktion dieses Drucks in Eisensteins Unterlagen, lassen daran keinen Zweifel. In *Macbeth* hat Welles mit dem sich von seinem hochgestellten Thron herunterbeugenden Protagonisten eine Variante darauf gebildet, wohl ohne die japanische Vorlage bei Eisenstein zu bemerken. Nun befindet sich aber das gleiche Zitat bereits in *The Scarlet Empress* in Gestalt eines gigantischen Raubvogels, der – ähnlich wie Hiroshiges Falke über eine Landschaft – über jenen Thron aufragt, den Peter nach dem Tod der Regentin besteigt. Sollte Eisenstein das Sternbergsche Vorbild gekannt haben, würde das heißen, dass in *Ivan Grosny* – aufs Sorgfältigste verschlüsselt – Stalin einem Idioten als Herrscher über Russland gleichgestellt wäre ...

### 23.11/1.1 Run river, run

Turn and turn, and yet go on and turn again.  
*Othello*, IV, 1

