Im Zeichen des Bösen

Autor(en): **Everschor, Franz**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **50 (1998)**

Heft 5

PDF erstellt am: **30.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-931602

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Im Zeichen des Bösen

«Touch of Evil» wurde dem Publikum nie so gezeigt, wie es sein genialer und chaotischer Regisseur Orson Welles wirklich wollte. Die ungewöhnliche Geschichte einer aufwendigen Detektivarbeit, die mit der Premiere des posthumen Director's Cut diesen Monat in Cannes ihren Höhepunkt haben wird.

Franz Everschor

Orson Welles lag zeit seines Lebens mit zwei Grundübeln im Kampf: mit der Hollywood-Industrie, die viele seiner Filme zwar ermöglicht, dann aber aus purem Unverstand ruiniert hat, und mit seinen Selbstzweifeln, die er meist hinter gewichtigem Auftreten und ungebrochener Eloquenz zu verbergen verstand, die aber mit zunehmendem Alter fast jedes neue Vorhaben torpedierten. Nie wird zu klären sein, wieweit das eine Übel das andere beeinflusst hat. Ihre Kombination jedenfalls hat dazu geführt, dass sich Werk und Nachlass von Orson Welles teilweise in einem chaotischen Zustand befinden, der nur annähernde Urteile darüber zulässt, was eines der grössten Genies der Filmgeschichte hätte schaffen können, wären ihm weniger kommerzielle und psychische Schranken gesetzt gewesen.

58 Seiten Änderungswünsche

Schon 1942 war Orson Welles' «The Magnificent Ambersons» von der Produktionsfirma RKO verstümmelt worden. Nach einem Test-Screening musste Robert Wise den Film von ursprünglich 148 Minuten auf eine Laufzeit von 88 Minuten herunterschneiden. Damit nicht genug, deklarierte RKO den Torso als B-Movie und setzte ihn nach einer der billigen Spitfire-Komödien der mexikanischen Schauspielerin Lupe Velez ein. Obwohl seine «Lady from Shanghai» (1946) ein Erfolg geworden war, galt Orson Welles seitdem als Studioschreck. Der Produzent Albert Zugsmith hatte mit Welles zwar im Herbst 1956 über eine Darstellerrolle in dem Universal-Projekt «Touch of Evil» verhandelt – der chronisch verschuldete Welles war geneigt, jeden Part anzunehmen, der gut genug bezahlt wurde –, doch an eine Übertragung der Regie an Hollywoods Enfant terrible hatte Zugsmith keinen Augenblick gedacht. Jeder weiss heute, dass «Touch of Evil» schliesslich doch von Orson Welles inszeniert wurde; nur den Film, den Welles damals eigentlich machen wollte, kennt keiner, weil auch «Touch of Evil» vor der Premiere von seiner Produktionsgesellschaft total umgeschnitten wurde. Erst jetzt – 40 Jahre nach seiner Uraufführung – bringt Universal eine Fassung des Films, die so gut wie möglich Welles' Intentionen verwirklichen soll, als Premiere nach Cannes. Ausgerechnet der frühere Universal-Chairman Lew Wasserman war es, der kürzlich ein 58seitiges Papier zutage förderte, das viele Angaben enthält, die einer Rekonstruktion der ursprünglich beabsichtigten Fassung auf die Beine helfen konnten. Im Dezember 1957 hatte Welles in diesem Memo niedergelegt, wie der Endschnitt von «Touch of Evil» aussehen sollte. Gerechterweise muss hinzugefügt werden, dass ihn das Studio mehrmals dazu aufgefordert hatte, nachdem Welles vor Abschluss der Arbeiten – die einen sagen aus Frustration, andere aus Gesundheitsgründen, wieder andere wegen seines «Don Quixote»-Films – nach Mexiko abgereist war.

Nun sitzt der Filmemacher und Historiker Rick Schmidlin mit den Tonspezialisten Walter Murch («The English Patient», 1996) und Bill Varney über dem Material und versucht, Orson Welles' Willen zu erfüllen. Zur Verfügung stehen ihm eine Positivkopie der ersten, in den Kinos

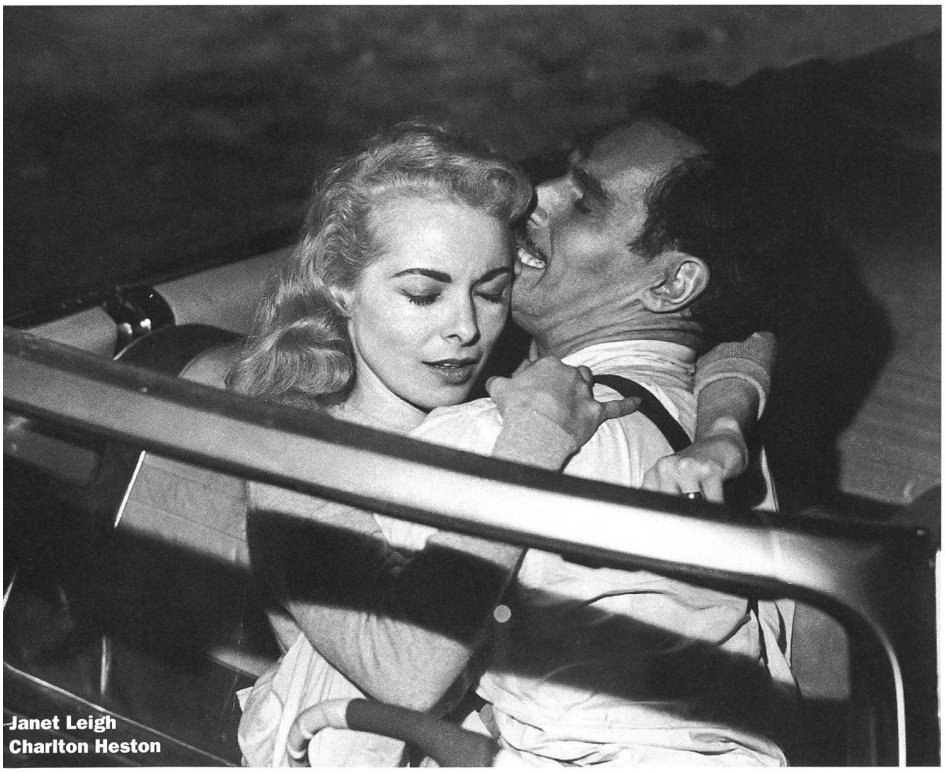
Marlene Dietrich
Orson Welles

gar nicht mehr ausgewerteten Fassung von 108 Minuten Länge, die bisher allgemein verbreitete 95-Minuten-Version, das *shooting script* und die detaillierten Anmerkungen des Regisseurs, der damals 47 Änderungen des Schnitts angeregt hatte.

Eigenes Verschulden

Die Arbeit wird nicht leicht sein, denn nach Lektüre der umfangreichen Literatur, die zum Fall «Touch of Evil» zur Verfügung steht, wird einem klar, dass keineswegs alle Kollegen, die seinerzeit ohne Welles' Einverständnis an dem Film gearbeitet haben, professionelle Dummköpfe oder böswillige Studio-Angestellte waren, sondern dass auch Welles selbst ein gerütteltes Mass an Schuld an der ganzen Situation trifft. Charlton Heston, der vor Drehbeginn gegenüber Zugsmith zum ersten Mal den Gedanken aufgebracht hatte, Welles mit der Regie zu betreuen, äussert bei aller Bewunderung für Welles auch heute noch sein Unverständnis darüber, dass der Regisseur desertiert sei, noch bevor der Schnitt seines Films beendet war. Schon bei «The Magnificent Ambersons» hatte sich Welles ähnlich verhalten, und zu allem Überfluss kam diesmal von Welles zehn Wochen lang keine Antwort, nachdem Universal ihm die umgeschnittene Version vorgeführt und ihn um eine Stellungnahme gebeten hatte.

Ernest Nims, der mit Welles an «The Stranger» (1946) gearbeitet hatte, war mit der undankbaren Aufgabe des Neuschnitts betraut worden. Was dem Studio nicht gefiel, war die komplizierte Struktur des Films, von der man befürchtete, die Mehrzahl des Publikums würde ihr nicht folgen können (eingestandenermassen hatten die Produzenten selbst ihre Schwierigkeiten damit). Nims Aufgabe war es, die Handlung zu entwirren, und er leistete offenbar keine ganz schlechte Arbeit, denn Welles äusserte sich zunächst zufrieden, als er den neuen Schnitt gesehen hatte. Er habe «nur ein paar geringfügige Änderungsvorschläge». Zu Papier gebracht, füllten sie zehn Wochen später die besagten 58 Seiten! Ein Genie lässt sich halt nicht festlegen. Nims hatte sich offenbar stets um grösstmögliche Toleranz gegenüber Welles bemüht. In einer der Quellen heisst es, er habe etwa die Hälfte der ihm damals bekannt gewesenen Änderungswünsche bei der Fertigstellung des Films umgesetzt. Die Änderungen, die nicht ausgeführt wurden, sind vermutlich jene, die darauf hinausliefen, die dem Studio so unverständliche Verquickung der «schwarzen» Korruptionsgeschichte mit einer geradezu shakespearehaften Tragödie um Liebe und Betrug wieder zu restaurieren.


Janet Leigh
Charlton Heston

Surrealistisch und komisch

Rick Schmidlin und seine Mitarbeiter stehen vor einer schweren Aufgabe: Denn ausser den Widersprüchen über vollzogene und nicht vollzogene Wünsche des eigenwilligen Regisseurs, ausser der Eliminierung zusätzlicher Einstellungen, die das Studio schliesslich noch in Auftrag gegeben hatte, und der Auswertung zahlloser Äusserungen, die Welles während und nach den Dreharbeiten getan hat, müssen sie auch noch Detektiv spielen und kaum Aufklärbares zu enträtseln versuchen. Zum Beispiel diese: Während eines BBC-Interviews Ende der sechziger Jahre hatte sich Welles darüber beklagt, dass eine ganze Reihe «surrealistischer, düsterer, von schwarzer Komik durchzogener» Sequenzen gegen seinen Willen aus dem Film herausgeschnitten worden seien. Doch bis dato weiss niemand, welche Szenen damit gemeint sind. Sie sind weder in Welles' Memo erwähnt, noch wurden sie im Archiv des Studios gefunden.

So begrüssenswert es ist, dass Universal nach Filmen wie «Spartacus» (1960), «Frankenstein» (1931) und «Vertigo» (1958) nun auch «Touch of Evil» zu restaurieren versucht, so wenig darf man wohl erwarten, einen echten Director's Cut zu sehen zu bekommen. Wie bei manchen Orson-Welles-Filmen ist die Sachlage zu verworren, als dass heute noch rekonstruiert werden könnte, was Welles einst gewollt hatte. Sogar Schmidlin spricht davon, Welles' Vorstellungen liessen sich wohl nur zu 95 Prozent verwirklichen. Jedoch, sagt er, werde das Ergebnis von der ersten bis zur letzten Einstellung weit mehr ein Orson-Welles-Film als ein Studio-Film sein. Das Werk wird in Cannes erstmals der Öffentlichkeit gezeigt und ab Herbst dieses Jahres in einigen ausgewählten Kinos zu besichtigen sein. ■