

Das lebenslange Wunderkind

Rundfunkstar, Theaterrevolutionär, Filmgenie und allgegenwärtiger Selbstdarsteller: Orson Welles war eine kapitale Figur des amerikanischen Show-Business. Erst-

mals schildert nun eine Biographie gründlich das Leben des großen Abenteurers, der sich, auch durch Exzesse und Zerstörungsakte, selbst zur Legende machte.

Die Gefräßigkeit sei das einzige Laster, das sich nicht verbergen ließe, hat er einmal geklagt, und so gab er irgendwann den Kampf auf und bekannte sich dazu. Er war ein Riese, und er war ein Feinschmecker mit gargantuesischem Appetit; zu seinen Mahlzeiten gehörten eine Flasche Champagner und eine Flasche Rotwein für ihn allein, gewaltige Süßspeisen und viele Gläser Calvados hinterher.

Der alte Orson Welles ließ sich gern in einem riesigen Rollstuhl herumkutschieren, weil seine Plattfüße die Masse Körper kaum noch trugen, und wenn er auf

Spesen flog, beanspruchte er zwei Erste-Klasse-Plätze, um sich angemessen breit machen zu können. Ein paar Jahre vor seinem Tod nahm er sich vor, auf Rat seines Arztes, 125 Pfund abzuspecken, doch das schaffte er nicht. Er hatte nie Geld und träumte noch immer von großen Filmprojekten, vor allem von Shakespeares „König Lear“ oder Tania Blixens „Die Träumer“, aber für Hollywoods neue Herrscher war er ein Dinosaurier, dem man zwar Ehrenmedaillen für seine lebenslangen Verdienste um die Filmkunst verlieh, auf den man jedoch keinen Dollar mehr setzte.

Der Wunderknabe und Großverdiener Steven Spielberg ersteigerte 1982 auf einer Auktion für 55 000 Dollar einen bemalten Kinderschlitten namens „Rosebud“, das Schlüsselrequisit aus „Citizen Kane“, und äußerte den Wunsch, den verehrten Regisseur kennenzulernen. Als ihm Welles die Gelegenheit zu einem gemeinsamen Essen in seinem Stammrestaurant gab, hörte sich Spielberg freundlich an, was ihm der altgewordene Wunderknabe über seine Projekte erzählte, und ließ ihn am Ende allein die Zeche zahlen. Orson Welles fraß gewiß auch aus Kummer, und in



Star-Autor-Regisseur-Produzent Welles in „Citizen Kane“ (1940): Die böse Macht der Medien



„Krieg der Welten“-Regisseur Welles (1938)
Zauberlehrling am Mikrofon

te den Vorschub von fast 200 000 Dollar für seine Autobiographie, den er in einem Augenblick der Klammheit akzeptiert hatte; lieber zurück, als sich ernsthaft an die Erinnerungs- und Rechenschaftsarbeit zu setzen.

1985, zu seinem 70. Geburtstag und ein paar Monate vor seinem Tod, erschienen zwar zwei Welles-Biographien – die reichlich bösartige eines Filmkritikers und die reichlich schwärmerische einer Reporterin, die den kulinarischen Flunkereien in „Ma Maison“ oft gläubig gelauscht hatte –, doch der emsige Faktensammler und Filmwissenschaftler Frank Brady, der damals auch schon an der Arbeit war, legt erst jetzt das Fazit seiner Recherchen vor: „Citizen

Welles“, eine eher spröde und immer noch lückenhafte Lebensbeschreibung, die aber doch ihren Gegenstand, dieses ziemlich einzigartige Ungetüm namens Orson Welles, in seiner Größe wie in seinem Scheitern deutlich umreißt*.

George Orson Welles, geboren 1915 in Kenosha/Wisconsin, war von bestem New-England-Adel, das heißt, der Familienstammbaum ließ sich auf die Pilgerväter von der „Mayflower“ zurückführen. Die Mutter, schön, reich und elegant, war eine bewunderte Pianistin, die Ravel, Strawinski und Jascha Heifetz zu ihren Freunden zählte; der Vater, als Erfinder einer karbidbetriebenen Fahrradlampe zu Geld gekommen, widmete sich weniger seinen Geschäften als verschwenderischen Affären und Abenteuern fern dem häuslichen Herd. Für die standesgemäße Familien-Exzentrik sorgten etliche ältere Damen, etwa die Großmutter, die im Ballsaal ihres Hauses Sand aufschütten ließ, um dort ungestört Minigolf spielen zu können, und sich später der Hexerei ergab.

Der kleine Orson – sehr im Gegensatz zu seinem einzigen, zehn Jahre älteren Bruder, der entwicklungsge-stört war und später in ein Pflegeheim kam – tat sich schon früh als Wunderkind hervor, das den illustren Hausgästen mit Puppenspielen, Zauberkunststücken und altkluger Wichtigtuerei imponierte. Als Dreijähriger stand Orson erstmals auf einer Bühne, als Kind der Madame Butterfly im Opernhaus von Chicago, und die Mutter begann, ihren Liebling mit romantischer Lyrik und Shakespeare-Rezitationen zu bilden. Sie starb, als er acht Jahre alt war. Der Vater kümmernte sich nun um die Fortbildung: Er brachte dem Jungen, der sich gern schminkte und kostümierte, männliches Gehabe bei, vor allem den Umgang mit Brandy und Zigarren, und er schleppte ihn auf exotische Reisen mit, in die Karibik und bis nach Hongkong und Schanghai.

Als Orson dann doch in eine ordentliche Schule kam, mit zehn Jahren, zeigte sich, daß der Junge mit dem Intelligenzquotienten 146 zwar klugscheißerisch über Nietzsche reden konnte, aber von Addition und Subtraktion nichts wußte. „Dafür hat man doch Leute“, erklärte er stolz. Zu seinem Glück kam er dann in ein In-

den letzten Jahren in Los Angeles, an seinem Tisch im „Ma Maison“ an der Melrose Avenue, leistete ihm oft nur sein Zwergpudel Kiki Gesellschaft.

Mit 25 Jahren hat er einen Film gemacht, „Citizen Kane“, der in keiner der beliebten Listen der „Zehn besten Filme aller Zeiten“ fehlt, und danach ist ihm nie wieder einer gelungen, der im Ernst Anspruch auf einen der nächsten 50 Rangplätze hätte. Von den elf oder zwölf Spielfilmen, die sein Werk ausmachen, war keiner ein wirklicher Kassenerfolg, und doch ist Orson Welles eine der imposantesten Figuren des amerikanischen Kinos, ein brillanter Egomane, Schnorrer und Verschwender, Schmierkomödiant und Geniedarsteller, alles in allem überlebensgroß.

Dem mächtigen Schatten, den sein erster Gewaltstreich „Citizen Kane“ warf, ist er nie entwachsen, obwohl er ein Riese war. Und weil er unfähig war, sich dem Normalmaß anzupassen, hat er die lange zweite Hälfte seines Lebens lang seine Talente vergeudet – als Schauspieler in Allerweltfilmen, als „professional celebrity“ in Funkserien, Talkshows und Commercials –, um sich das Geld für die Filme zu verdienen, die er eigentlich machen wollte. Als er sein letztes großes Werk drehte, „Falstaff“, war er 50 und doch schon ein alter Mann, ein Mann aus einer anderen Zeit.

Zu üppigem Essen und Trinken, auch für seinen Troß, hat ihm das Geld immer gereicht. Er führte ein lustvolles Leben, doch um es auch als ein erfolgreiches erscheinen zu lassen, mußte er mächtig flunkern. Deshalb hatte er eine Abneigung gegen Biographen und zahl-



Selbstdarsteller Welles (1982)
125 Pfund abspecken

* Frank Brady: „Citizen Welles“, Charles Scribner's Sons, New York; 656 Seiten; 24,95 Dollar.

ternat in Woodstock/Illinois, dessen Direktor mit besonderer Liebe das Schülertheater pflegte. Orson, ansonsten kaum am Spiel mit Gleichaltrigen interessiert, stieg rasch zum Tonangeber und Star der Laientruppe auf: Mit 13 Jahren erregte er bei einem Festival in Chicago Erstaunen mit einer „Julius Cäsar“-Inszenierung, in der er selbst auch gleich zwei große Rollen spielte. Da Welles in seinen fünf Woodstock-Jahren als Regisseur, Schauspieler, Bühnenmaler und Kostümbildner an etwa 30 Produktionen beteiligt war, können sich seine Mathematik-Kenntnisse kaum sehr entwickelt haben.

Im Frühsommer 1931 bricht der 16jährige – sein Vater ist gestorben, vermutlich durch Selbstmord – nach Europa auf, um Maler zu werden. Ein paar Monate treibt er sich in Irland herum, und im Herbst, als das Reisegeld ausgeht, präsentiert er sich beim „Gate Theatre“ in Dublin als junger Broadway-Star und ersucht um ein Engagement. Das Schauspielerepaar, das diese Bühne gegründet hat, Hilton Edwards und Micheál MacLiammoir, glaubt der dreisten Hochstapelei wohl nicht, ist aber entzückt vom Charme und vom theatralischen Ungestüm des dunkellockigen Ein-Meter-neunzig-Kerls. Welles darf vielerlei spielen (in „Hamlet“ zum Beispiel das Gespenst von Hamlets totem Vater) und bald auch inszenieren, Tschechow und Ibsen. Zum Bruch kommt es, als „Othello“ angekündigt wird: Welles, inzwischen fast 17, findet sich so tief in seiner Künstlerehre gekränkt, weil ihm nicht die Titelrolle zufällt (die spielt natürlich Edwards, mit MacLiammoir als Jago), daß er kündigt.

Doch die Zuneigung zu den beiden Iren überlebt den Abschied. 1934, als Welles in Woodstock ein Sommertheater-Festival veranstaltet, holt er Edwards und MacLiammoir als Gäste in die USA, und 15 Jahre später, bei seinem „Othello“-Film, sind sie wieder dabei, MacLiammoir als Jago. Es macht Welles Spaß, daß sich die beiden alternden Schwulen aus dem bigotten Dublin während der Dreharbeiten in Marokko einmal richtig austoben können – wie er selbst sich wohl, damals nach dem Abschied von Dublin, als Gast im Hause des Paschas von Marrakesch ein paar Monate lang ausgetobt hat. Allerdings verlockt Welles die beiden Dubliner auch dazu, eigenes Geld in den „Othello“-Film zu investieren, und bringt sie damit an den Rand des Ruins.

Die US-Karriere des Heimkehrers Welles, in der Wirtschaftsdepression der frühen dreißiger Jahre, ließ sich schwierig an. Bei seinem Woodstock-Festival hatte er eine schöne Schauspielschülerin namens Virginia Nicholson kennengelernt und ein paar Monate vor seinem 20. Geburtstag geheiratet, doch den Un-

terhalt des jungen Paares sicherte nur mühsame Funkarbeit als Stimmenimitator. Aber dann wurden erstmals in den USA staatliche Theatersubventionen ausgeschüttet, zehn Millionen Dollar als Arbeitsbeschaffungsmaßnahme im Zeichen von Roosevelts New Deal: Dies wurde die Basis für Welles' rasanten Aufstieg.

Er sah im „Federal Negro Project“ seine Chance und produzierte Anfang 1936 im Lafayette Theater mitten in Harlem mit einem rein schwarzen Ensemble Shakespeares „Macbeth“. Schon während der Proben brodelten die Gerüchte – der Voodoo-Priester, ein Zwerg, der mit seiner Crew die Musik zu den Hexenszenen liefern sollte, forderte zwölf lebende Ziegen an, angeblich, um

wurde am Tag der Premiere von der Regierung verboten.

Als das Nachrichtenmagazin *Time* im Frühjahr 1938 Orson Welles, nun 23, in einer Titelgeschichte als neuen Show-Wundermann feierte, zeigte das Umschlagbild einen langnasigen, langbärtigen Greis von 80 Jahren: Welles in seiner jüngsten Rolle in Shaws Komödie „Haus Herzenstod“. Alles an Orson Welles war mächtig und ausdrucksvoll, nur seine Nase nicht, sie blieb weich, flach, jugenhaft. Deshalb hat er im Lauf seines Lebens in Dutzenden von Rollen. Dutzende von falschen Nasen getragen, zeitweise sogar einen eigenen Nasen-Mann beschäftigt, der ihm in alle Ecken der Welt angemessen imposante Attrappen lieferte, und deshalb war die



Brutus-Darsteller Welles in „Julius Cäsar“ (1937): Der Mann mit der Stupsnase

sie den Göttern zu opfern –, und der Premierenandrang glich einem Volksaufruhr: Der schwarze „Macbeth“ wurde für den noch nicht 21jährigen Welles zum Sensationserfolg. Daß der einzige Kritiker, der die Aufführung mit rassistischen Argumenten verrissen hatte, zwei Tage darauf starb, war eine böse Pointe: Der Voodoo-Mann, so hieß es nun, habe ihm den Tod angehext.

Welles nutzte den Aufwind (und die weiterfließenden Subventionen), um neue Theaterereignisse zu produzieren, die durch expressiven Stil, kühne Lichteffekte und unerhörte Rasanzen auffielen: Er peitschte auch große Klassiker ohne Pause in 90 Minuten über die Bühne. Er machte „Julius Cäsar“ in faschistischen Uniformen, Marlowes „Doktor Faustus“ mit seinem schwarzen Macbeth-Darsteller als Teufel, Büchners „Dantons Tod“ und dazwischen das von Brechts Agitationsstil beeinflusste Klassenkampf-Musical „The Cradle Will Rock“ von Marc Blitzstein: Die mit Regierungsgeldern finanzierte Produktion

Traumrolle, der er immer nachjagte, ohne sie je zu kriegen, der legendär langnasige Cyrano de Bergerac.

Die Existenzbasis des jungen Welles und der Schauspielerschar, die er unter dem Namen „Mercury Theatre“ um sich gesammelt hat, ist der Rundfunk. In stürmischem Tempo, jede Woche neu, produziert er ein Live-Hörspiel, meist nach einem Stoff aus der Weltliteratur. Am Abend des 23. Oktober 1938 kündigt er seinen Hörern an – wie üblich am Ende jeder Sendung –, am nächsten Sonntag werde „Der Krieg der Welten“ von H. G. Wells auf dem Programm stehen. Der Entschluß dazu ist, wie meistens, instinktiv und spontan gefallen.

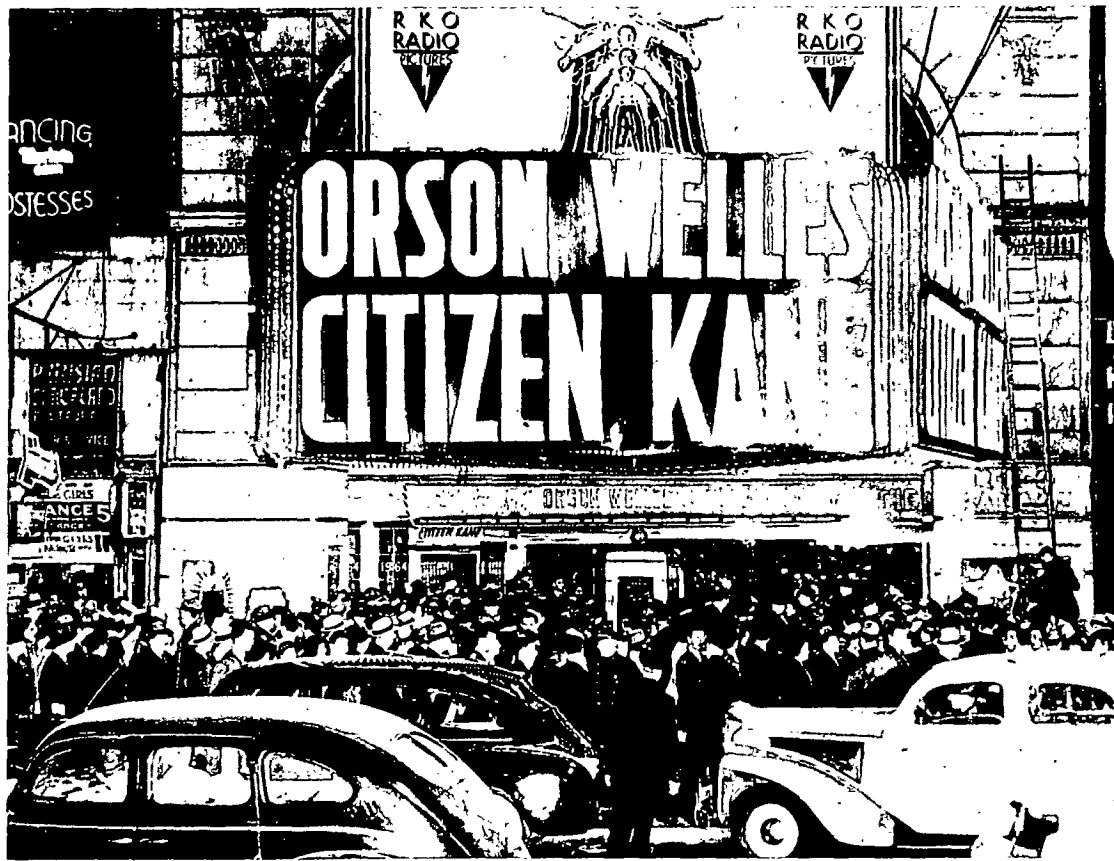
Am folgenden Morgen, also am Montag, gibt Welles einem seiner Schnellschreiber den angestaubten Jahrhundertwende-Roman und erklärte ihm, wie das Hörspiel aussehen solle, nämlich wie eine aktuelle Reportage. Vom Donnerstag an wird das Script von Welles überarbeitet, und die Proben beginnen – die meisten Schauspieler finden die Sa-

che allzu einfältig und unglaublich –, und am folgenden Sonntagabend bricht über die USA eines der epochalen Medienereignisse herein: Die fiktive Nachrichtensendung von der Landung eines Mars-Raumschiffs im Staate New Jersey löst eine Massenpanik und -flucht aus, die sich nicht mehr stoppen läßt, auch nicht mit Durchsagen noch vor Ende der einstündigen Live-Sendung, daß all dies nur ein Märchen sei.

Orson Welles, der ahnungslose Zauberlehrling, hatte die demagogische und manipulative Macht des Massenmediums Funk auf beispiellose Weise demonstriert. Alle Schadensersatzklagen von Hörspiel-Opfern gegen den Sender (Gesamtsumme 750 000 Dollar) wurden abgewiesen, und die Schlacht gegen die Marsmenschen ging als einer der großen Welles-Mythen in die Show-Business-Geschichte ein. Noch zehn Jahre später holte der Comic-Held Superman Orson Welles zu Hilfe, um eine neue Invasion vom Mars zurückzuschlagen.

Der „Krieg der Welten“ machte Welles zum Show-Star des Jahres 1938. Nun mußte Hollywood kommen. Erste Rollenangebote hatte er schon zuvor abgelehnt – zum Beispiel den Glöckner von Notre Dame, den dann Charles Laughton spielte, oder die Doppelrolle von Dr. Jekyll und Mr. Hyde, die dann Spencer Tracy übernahm –, weil er seine Filmkarriere nicht als Psychopath oder Ungeheuer beginnen wollte. Nun offerierte ihm RKO, eines der kleineren Studios, einen Vertrag mit Vollmachten, wie sie kaum jemand außer Charles Chaplin hatte: Als Autor, Regisseur, Star und Produzent in Personalunion sollte Welles mit seiner Mercury-Truppe Filme seiner Wahl machen dürfen. Mehr konnte man, mit 24 Jahren und ohne jede wirkliche Kino-Erfahrung, auch im Traum nicht verlangen.

Die RKO-Leute waren längst nicht so blauäugig, wie es scheinen mag: Welles durfte nur produzieren, was die Firma gebilligt hatte, der Vertrag schloß „politische oder kontroverse“ Themen aus, und insgeheim ließ man die Welles-Vorschläge mit dem neuartigen Mittel einer Meinungsumfrage durch das Gallup-Institut auf ihre Marktchancen testen. So fiel die erste Welles-Idee „Cyrano de Bergerac“ durch, und auch die beiden folgenden (Romanstoffe von Joseph Conrad und C. Day Lewis) fanden keine rechte Zustimmung, weil sie sich offenkundig mit dem Faschismus auseinandersetzten. Doch dann scheint man bei RKO gedöst zu haben, denn das Projekt, das Welles nun tatsächlich in Angriff



Premierenrummel am Broadway (1941), Medienzar Hearst (u.): Zittern in Hollywood

nahm, war der politische und kontroverse Film schlechthin, der ganz große Schlag: „Citizen Kane“.

Welles wollte, überlebensgroß, einen Superamerikaner porträtieren, und er wollte die Gefahr zeigen, die ein allzu mächtiger Einzeller für die Demokratie darstellt. Wie sich aus diesem Konzept, Schritt um Schritt, ein Schlüsselfilm über den gefürchteten Medienzar William Randolph Hearst entwickelte, kann auch Biograph Brady nicht mehr restlos klären. Vielleicht gab der Schriftsteller Aldous Huxley den ersten Anstoß, der eben damals in seinem Roman „Nach vielen Sommern“ den greisen Tyrannen Hearst in seinem Unsterblichkeitswahn porträtiert hatte. Vielleicht war für Welles die Begegnung mit dem Drehbuch-Veteranen Herman J. Mankiewicz entscheidend, den, weil er zu viel trank, Hearst und seine Lebensgefährtin Marion Davies aus ihrer party-seligen Entourage verstoßen hatten.

Und vielleicht hatte Welles auch ein ganz privates Nebenmotiv. Während das



Film-Establishment dem auftrumpfenden Theatergenie von der Ostküste ostentativ die kühle Schulter zeigte, hatte die schöne Virginia Nicholson, inzwischen von ihm geschieden, in Hollywood gesellschaftlich Karriere gemacht: Sie hatte den Autor Charles Lederer geheiratet, der zum innigsten Freundesklüngel von Hearst und Davies gehörte. Virginia Nicholson und ihr Mann, Paradoxie der Geschichte, sind die einzigen Zeugen dafür, daß sich Hearst schon lange vor der Premiere eine Kopie von „Citizen Kane“ verschafft und im Kinosaal seines Palastes angeschaut hat. Danach gab er – denn die Publicity eines Verleumdungsprozesses war ihm zuwider – seinen schreibenden und intrigierenden Heerscharen das Kommando: Stoppt „Citizen Kane“!

Daß Orson Welles einen Film geschaffen hatte, der an analytischer Intelligenz, Kühnheit der Kameraführung und Montage wie an rhetorischer Wucht alle Hollywood-Spielregeln in die Luft

Credit-Control

SIE KOMMT RUHIG NACH HAUSE



Die Sicherheit
für Ihre Wohnung,
Ihr Haus, Ihr Gewerbe:
DOM Schließsysteme



Ihr Schlüssel.
DOM SICHERHEITSTECHNIK

Fordern Sie unsere Broschüren an – oder sprechen Sie mit dem Fachhändler Ihres Vertrauens.

DOM
SICHERHEITSTECHNIK
Postfach 19 49
D-5040 Brühl/Köln

Ich möchte Ihre Broschüren „Schließtechnik heute“.

NAME/FIRMA

STRASSE

ORT

jagte, stand nicht zur Diskussion. Hollywood zitterte vor Hearst. Erst verhängte der König der Klatschpresse einen Boykott über alle RKO-Produktionen und ließ Welles beim FBI als Kommunisten denunzieren, dann drohte er der gesamten Hollywood-Prominenz eine Enthüllungskampagne an, erpresserisch und mit deutlich antisemitischem Unterton. Louis B. Mayer, der Chef der großen MGM, demütigte sich so weit, daß er der kleinen RKO anbot, „Citizen Kane“ zu kaufen – für 805 527,53 Dollar, die exakten Produktionskosten –, um das Ärgernis ein für allemal zu vernichten.

Daß RKO in dieser Zerreißprobe standhaft blieb, war wohl Sache des stillen Hauptaktionärs der Firma, der es sich leisten konnte, Hearst zu hassen: Nelson Rockefeller. Im Mai 1941 kam „Citizen Kane“ endlich in die amerikanischen Kinos, von der Kritik bejubelt, doch kein Kassenerfolg. Bei der Oscar-Verleihung wurde der Film beschämend mit einem Preis für das beste Drehbuch abgespiesen, den sich Welles mit dem alten Kumpan Mankiewicz teilen mußte.

Und er, der im „Krieg der Welten“ ungewollt die böse Macht der Massenmedien offenbart hatte, bekam diese Macht nun ohne Rabatt zu spüren: Zeit seines Lebens blieb er für jenen Teil der amerikanischen Presse, der zum Hearst-Imperium gehörte, eine Unperson, deren Werke niemals erwähnt wurden. Erst sein Tod wurde 1985 in Schlagzeilen geradezu triumphierend gemeldet.

Aber warum hat Orson Welles nach „Citizen Kane“, diesem unvergleichlichen Geniestreich des 25jährigen, nie wieder einen wirklich vollendeten Film geschaffen? Falls es darauf eine Antwort gibt, lautet sie wohl: Er konnte oder wollte nie wieder einen Film wirklich vollenden. Nicht Hollywood mit seinen unbarmherzigen Erfolgswängen hat seine Karriere zugrunde gerichtet, sondern auf unauffällige Weise er selbst.

1941 beginnt Welles für die RKO, nach ungemein sorgfältiger, aufwendiger Vorbereitung, die Dreharbeiten zu „The Magnificent Ambersons“. Es soll, im Gegensatz zum kalten „Kane“, ein gefühlvoller Film werden, eine Familiensaga der Gründerzeit, lyrisch, erfüllt von Kindheitserinnerungen – und selbst die Ruine, die von diesem Werk nur noch existiert, zeigt, daß es überwältigend hätte werden können.

Doch ohne Zwang oder vernünftigen Grund – der unvernünftige mag sein, daß er seiner derzeitigen „Verlobten“ Dolores Del Rio eine Hauptrolle verschaffen will – beginnt Welles gleichzeitig, entschieden weniger vorbereitet, die Arbeit an einem zweiten Film, einem Politthriller nach dem Roman „Journey Into Fear“ von Eric Ambler. Er rotiert zwischen den Ateliers, um mit dem einen Film vorwärtszukommen und für

den anderen erst einmal jene Szenen zu drehen, in denen er selbst auftritt; nebenher läuft die allwöchentliche Hörspiel-Produktion mit ungedrosseltem Tempo weiter; und dann stürzt sich Welles über die beiden halbfertigen Filme hinaus in einen dritten, überhaupt nicht vorbereiteten: eine Huldigung an die Lebensfülle Lateinamerikas mit dem Titel „It's All True“, die sich irgendwie aus Stierkampf, Samba und Folklore, aus dokumentarischem und inszeniertem Stoff zusammenfügen soll.

Er fliegt nach Mexiko, um eine Stierkampf-Episode zu inszenieren, dann, im Februar 1942, nach Rio de Janeiro zum Karneval. Er dreht die nächtlichen Umzüge und dreht weiter und weiter, wie besoffen vom Samba, als der Karneval längst vorüber ist. Nach Hollywood dringen Schreckensnachrichten von seinen Regie-Exzessen, seinen Besäufnissen, seinen Jähzornausbrüchen, seinen endlosen Festen mit Sambatänzerinnen (Dolores Del Rio löst daraufhin ihre Verlobung), und schließlich wird ruchbar, daß er inzwischen mit schwarzen Laiendarstellern in den Slums von Rio dreht. Ist der Mann etwa so verrückt geworden, daß er gar keinen Revuefilm macht, sondern tatsächlich einen ernsthaften Film über Neger?

Im Juni 1942 werden Welles und seine Helfer von der bis dahin über alle Zumutung hinaus geduldeten RKO gefeuert. „Journey Into Fear“ wird zurechtgestutzt, „The Magnificent Ambersons“ von fremden Händen zusammengestückelt und um über 40 Minuten gekürzt; beide Filme gehen, als Beigaben in den damals üblichen Doppelprogrammen verramscht, ziemlich spurlos unter. Die Produktionskosten von 1,2 Millionen Dollar für „It's All True“ – Welles hat gut 60 Stunden Farbfilm und fast 20 Stunden Schwarzweiß-Material verkurbelt – bucht man als Totalverlust ab. 1985 wurde etwa ein Drittel des längst vergessenen Materials in einem Lageraum entdeckt; Biograph Brady, der es gesichtet hat, fand darin ein für immer „verlorenes Meisterwerk“.

Im Produktionsrausch und -wahn eines einzigen Jahres hat Orson Welles die RKO nahezu ruiniert und seine Hollywood-Chancen für immer vertan. Das wunderbare Riesenspielzeug, das er für einen Augenblick wie kaum ein anderer beherrscht hatte, spie ihn aus.

Persönlich bankrott war er nicht, denn als Radiostar Nummer 1 galt er nach wie vor, und seine rastlosen Rundfunk-Aktivitäten (die er sogar von Rio aus fortgesetzt hatte) brachten mehr Geld als die Filmarbeit. Er konnte es sich leisten, viel Kraft als Wahlkämpfer für Präsident Roosevelt aufzuwenden oder als Angestellter des Finanzministeriums für das Gehalt von einem Dollar eine spektakuläre Werbeshow für Kriegsanleihen zu

produzieren, und zudem erklimmte sein Appeal als „professional celebrity“ einen neuen Höhepunkt: Rita Hayworth, rotmähniges Spind-Idol aller GIs, heiratete Orson Welles, einen Mann, der wegen Muskelschwäche, Heuschnupfen, Plattfüßen und anderem dienstuntauglich geschrieben war.

Einmal vertraute Roosevelt ihm eine Top-Secret-Reisemission an – und Welles akzeptierte unter einer Bedingung: Der Präsident persönlich mußte die stets (und kaum ganz grundlos) eifersüchtige Rita Hayworth anrufen, um sie von der Wichtigkeit dieses Geheimauftrages zu überzeugen. Rita in ihrer umwerfenden Naivität erzählte die Sache schon am nächsten Tag einer Klatschkolumnistin.

Für Rita Hayworth war Orson Welles ihr Pygmalion, doch sie konnte seiner genialischen Umtreibigkeit und Egomane nichts entgegensetzen. Es war wohl schon hoffnungslos, als sie, zur Rettung der Ehe, 1946 bei der Columbia eine letzte Regie-Chance für ihn erbettelte. Er durfte mit ihr einen kleinen Krimi inszenieren, der am Ende den Titel „Die Lady von Schanghai“ bekam, und er ließ ihr als erstes – wie in einem unbewußten Zerstörungsakt – die legendäre rote Mähne abschneiden und eine weißblonde Kurzfrisur verpassen.

Die Dreharbeiten, hauptsächlich auf der Jacht von Errol Flynn, waren qualitativ und chaotisch (schon am ersten Tag fiel ein Kamera-Assistent, vom Hitzschlag getroffen, tot um), und das Material, das die Columbia-Chefs zu sehen bekamen, ließ sie erbleichen: Erstens hielt Welles sich kaum an das Dreh-

buch, zweitens lieferte er keine glamourösen Großaufnahmen des Stars, und drittens schwelgte er in so kunstvoll-komplizierten Kamerabewegungen, daß kein Cutter sie in einen flüssigen Zusammenhang bringen konnte.

Ob Welles, der Super-Cutter, selbst je den Dreh gefunden hätte, ist ungewiß; viele grobe Hände haben an der „Lady von Schanghai“ herumgeschnippelt, und dann brachte die Columbia den Film fast ein Jahr nicht in die Kinos – aus Sorge, er könnte das Star-Image von Rita Hayworth ruinieren. Er war ein Totalflop; viel später erst fand Beifall, was an expressiver Kraft und Bilderfülle auch in dieser Ruine eines Welles-Werks steckte.

Ende 1947 – zuvor hatte er noch, fast unter Amateur-Bedingungen, aus einer Bühnenaufführung des „Macbeth“ einen Film gemacht – ging Welles nach Europa. Die Kommunistenjäger des Senators McCarthy wurden ihm lästig. In Italien winkten Verdienstmöglichkeiten als Schauspieler in pompösen Hollywood-Produktionen, die nun dort hergestellt wurden, und in England hoffte Welles mit dem Produzenten Alexander Korda sein altes Traumprojekt „Cyrano de Bergerac“ zu verwirklichen.

Doch Korda verkaufte die „Cyrano“-Rechte, weil er Geld für einen Film brauchte, an dem ihm mehr lag, und er bot Welles wie zum Trost darin eine Rolle an. Welles hatte die Rolle – sie war entschieden zu klein, er sollte sie ohne falsche Nase spielen, und sie verlangte Arbeit unter ekelhaften Bedingungen in den Kloaken von Wien –, doch er nahm an, weil er Geld brauchte: Er hatte in Ita-

lien, auf eigene Faust und ohne gesicherte Finanzierung, die Arbeit an einem „Othello“-Film begonnen.

Der Film, mit dem Korda ihn trösten wollte, hieß „Der dritte Mann“, und die Rolle, die ihm zu klein erschienen war (tatsächlich tritt er erst in der 59. Filmminute auf), hat ihn populärer als jede andere gemacht: Das Image des jungenhaften grinsenden, eiskalt mörderischen Schwarzhändlers Harry Lime blieb ihm lange treu. Er haßte die Rolle auch später, weil er keine Nachbar mehr betreten konnte, ohne daß der Pianist gleich das Zither-Motiv intonierte, aber er rächte sich, indem er, höchst lukrativ, die Harry-Lime-Figur in einer Rundfunkserie 52 Folgen lang ausmolkte.

Die abenteuerliche Entstehungsgeschichte von „Othello“, die sich über vier Jahre hinzog, wurde zum Modell für spätere Welles-Produktionen: Er drehte in Häppchen, wann immer er etwas Geld aufgetrieben hatte, und wenn es ganz eng wurde, verließ er sich auf sein Improvisationsgenie. Einmal, im marokkanischen Mogador, als eine Straßen-Rauferei inszeniert werden sollte, war kein Geld da für die Zollgebühr der aus Rom angelieferten Kostüme. Kurzent-schlossen verlegte Welles die Szene in ein düsteres Dampfbad, wickelte seine Akteure in Bettlaken und schuf aus der Tugend der Not ein furioses Stück schwarzweißer Kinokunst.

Als nirgends mehr Geld zu erbetteln oder auf Gewinnbeteiligung am fertigen Film zu pumpen war, ging Welles 1950 sogar auf Theatertournee und tingelte durch Deutschland. Doch zum Erfolg wurden nicht seine dröhnenden Shakespeare-Deklamationen, sondern die Song-Einlagen der jungen Gefährtin, die er in einem Jazzkeller in Paris aufgetan hatte: der dunkelhäutigen, dunkel fauchenden Katze namens Eartha Kitt.

Die Desdemona, mit der Welles seinen „Othello“ begann, war die italienische Jung-Diva Lea Padovani, und sie war, wie es scheint, die einzige Frau, die dem vulkanischen Genius je nahekam und ihm nicht hingebungsvoll zu Füßen sank. Sie reizte ihn bis aufs Blut, indem sie ihn zappeln ließ und mit anderen schlief, und auch als sie ihn erhört hatte, ging der leidenschaftliche Zweikampf weiter – er endete (anders als „Othello“) damit, daß sie ihm, in einem Hotelzimmer in Venedig, einen schweren Türstopper über den Schädel schlug und floh. Später hat er gesagt, all seine Liebeserfahrungen zuvor seien, verglichen mit ihr, „nichts als Gymnastik“ gewesen, aber auch, sie habe ihn vernichtet.

Damit wäre eigentlich auch „Othello“ vernichtet gewesen, doch nun erst recht gab Welles nicht auf: Die schließlich vierte Desdemona-Darstellerin, die Kanadierin Suzanne Cloutier, hielt die Strapazen durch, widerstand allen Ver-



„Lady von Schanghai“-Star Rita Hayworth, Welles (1947): Szenen einer Ehe

führungsversuchen des Regisseurs und heiratete kurz nach Ende der Dreharbeiten den russisch-britischen Welles-Antipoden Peter Ustinov. Welles rächte sich, indem er Suzanne Cloutiers schöne Stimme synchronisieren ließ, und der fertige Film zeigt auch, so weiß Biograph Brady, in ein paar Einstellungen noch die Ur-Desdemona Lea Padovani.

1952 gewann „Othello“ – durch Welles' Montage-Genie aus aberwitzigem Stückwerk zu einem suggestiven Ganzen gefügt – bei den Filmfestspielen in Cannes eine „Goldene Palme“ und stellte, zumindest für europäische Filmfans, den Mythos des großen Außenseiters und Draufgängers wieder her. Auch Hollywood gab ihm, weil man ihn unbedingt als Schauspieler haben wollte, mit dem kleinen, düsteren Krimi „Touch of Evil“ noch einmal eine bescheidene Regie-Gelegenheit.

Doch die ehrgeizigeren Welles-Projekte in Europa waren, jedesmal wieder, waghalsige Hasardspiele, die er nur durch lustlose Sklavenarbeit als Schauspieler für andere Regisseure, durch viel Schnorrerei, Hochstapelei und ein bißchen Erpressung zu Ende brachte. So wurden „Mr. Arkadin“ und „Der Prozeß“ nach Kafka fertig, und so blieben mindestens zwei weitere Filme, „Don Quixote“ und „The Deep“, aus Geldmangel unvollendet auf der Strecke.

Manche Einstellungen zu einem Welles-Film gibt es nur, weil ihm befreundete Regisseure in ihren Drehpausen Atelierraum und Kameras kostenlos überließen, und sein letzter großer Film „Falstaff“ wurde nur möglich, weil Welles – Gipfel der Hochstapelei – einem spanischen Finanzier, der unbedingt „Die Schatzinsel“ neu verfilmt haben wollte, zwei Werke zum Preis von einem versprach. Für die „Schatzinsel“ drehte er ein paar Alibi-Bilder, den Rest des Etats verbrauchte er für „Falstaff“: Es wurde sein warmherzigster, großzügigster Film, ein Abschied mit Stil.

Die Frau, die nach dem Padovani-Fiasco seine Ego-Wunden pflegte – er hatte sie auf einer Party kennengelernt, die Luchino Visconti zu Ehren von Errol Flynn gab –, blieb ihm durch all diese Nomadenjahre treu zur Seite: Paola Mori, Contessa di Girfalco, wurde 1955 die dritte Mrs. Welles (Trauzeugen war der Regisseur Peter Brook), wurde die Mutter seiner dritten Tochter Beatrice (die erste, Christopher, war von Virginia Ni-



Ehefrau Paola Mori, Welles (1955)
Trautes Heim in Las Vegas



Freundin Oja Kodar, Welles (1973)
Letzte Träume in Hollywood

cholson, die zweite, Rebecca, von Rita Hayworth) und wurde seine Film-Tochter in „Mr. Arkadin“.

Orson Welles war als Theater-, Rundfunk- und Filmemacher ein Avantgardist, der virtuos mit den neuen Techniken spielte, und doch hatte er in seiner Schauspielerei, in seinem Auftreten als Allround-Genie und Impresario seiner selbst etwas altmodisch Romantisches. Sein Fach war die Übergröße, einen Durchschnittsmenschen hätte er niemals darstellen können. Die Figuren, an denen ihm lag, von Charles Foster Kane über Mr. Arkadin bis Falstaff, ließ er als letzte Überlebende einer Riesen-Spezies erscheinen, denen nichts Ähnliches nachkam. Und so war er selbst.

Mitte der siebziger Jahre kehrte er in die USA zurück. Anfangs in Sidona/Arizona, später in Las Vegas lebte er in bürgerlich-anonymer Zurückgezogenheit mit Frau, Tochter und Schwiegermutter, an seinem Zweitwohnsitz je-

doch, in Los Angeles, ging er seinen Geschäften nach – es waren prächtig bezahlte, für einen Mann seines Kalibers aber elende Geschäfte als geschwätziger Fernseh-Entertainer und als Werbestar für edlere Alkoholi-

ka. Der wirkliche Magnet, der ihn in sein Haus nach Los Angeles zog, war die geheimnisvolle andere: Oja Kodar, die schöne Jugoslawin. Sie war 17, als er sie bei der Arbeit am „Prozeß“ in Zagreb kennengelernt hatte, sie wollte Bildhauerin, Schauspielerin, Schriftstellerin, Fotomodell, Regisseurin werden (sie ist seit her all das wirklich geworden), und Welles, der Unwiderstehliche, zog auch sie mit sich durch die letzten zwei Jahrzehnte seines Lebens: Sie war die Partnerin der späten Träume von einem grandiosen Comeback.

1975 dreht er in Hollywood noch einmal einen Film. Er will sich, mit allem Ehrgeiz, an dem jungen Kerl messen, der „Citizen Kane“ gemacht hat: „The Other Side of the Wind“ ist die Geschichte eines alternden Hollywood-Regisseurs (dargestellt von John Huston), der mit widrigen Finanziers um die Vollen-

derung seines letzten Films, seines Lebenswerks, kämpft. Triste Ironie der Geschichte: Hauptfinanzier des Welles-Film ist – nachdem ein spanischer Zwischenhändler gründlich kassiert hat – eine persische Firma, die ein Schah-Schwager betreibt, und der quasi fertige Film fällt nach der Machtergreifung des Ajatollah in Staatsbesitz.

Orson Welles hat bis zu seinem Tod vergebens um die Freigabe des Negativs prozessiert, das in einem Tresor in Paris liegt. Doch eines Tages – Oja Kodar wird weiter darum kämpfen – mag die Stunde des großen Comebacks kommen. In seinem letzten Filmauftritt, einer Selbstdarstellung in Henry Jagloms „Someone to Love“, hat er gesagt: „Wir kommen allein auf die Welt, wir leben allein, wir sterben allein. Nur Liebe und Freundschaft können uns für einen Augenblick die Illusion verschaffen, nicht allein zu sein.“

Orson Welles ist in der Nacht vom 9. zum 10. Oktober 1985 – abends war er noch in einer Talkshow aufgetreten – allein in seinem Haus in Hollywood gestorben, am Schreibtisch über der Arbeit an einem letzten Drehbuch. Seine Asche ist in Spanien beigesetzt, auf dem Landgut seines Freundes, des Stierkämpfers Antonio Ordóñez, und nicht einmal ein Namenszug bezeichnet die Stätte. ◀