



*Michael O'Hara (Orson Welles) auf der Yacht*

# Out of focus – Verkantungen, Unschärfen und Verunsicherungen in Orson Welles' »The Lady from Shanghai« (1947) Jürgen Müller und Jörn Hetebrügge

Von links tritt der Held ins Bild. Als *close-up* sehen wir das Profil Michael O'Haras (Orson Welles), sehen, wie der Seemann rauchend aufs Meer hinausschaut, auf der Luxusjacht »Circe«, in der karibischen See. Seine Konturen sind deutlich zu erkennen: Stirn, Nase, Kinn. Doch ist die Profillinie verschwommen, als befände sich das Gesicht zu nah an der Kamera und aus diesem Grund außerhalb des Schärfebereichs. Anders als wir es vom klassischen Hollywood-Kino gewohnt sind, wird hier nicht das wichtige Motiv des Gesichts fokussiert, sondern Nebensächliches, eine Vorrichtung, die nötig ist, ein Beiboot zu Wasser zu lassen. Dabei legten gerade die Kameraleute der Studio-Ära Wert auf ein klares Bild. Denn je eindeutiger, je erkennbarer die Zeichen, desto verständlicher ist die Filmerzählung selbst, kann sich der Zuschauer doch allein auf die *story* konzentrieren, ohne dabei unklare, unscharfe Bilder entschlüsseln zu müssen.

Schon in diesem Detail lässt sich erahnen, dass »The Lady from Shanghai« ein ungewöhnlicher Film ist: ein Höhepunkt des klassischen *film noir*, der so konsequent wie kaum ein zweites Werk dieser ja nicht nur düsteren, sondern in formaler Hinsicht auch besonders experimentierfreudigen Phase des amerikanischen Kriminalfilms die Konventionen fiktionaler Spielfilme über Bord wirft. Denn wie sich im Folgenden zeigen wird, verfolgt Orson Welles in seinem Film tatsächlich verschiedenste Strategien, um den Zuschauer zu verunsichern und ihm die Kontrolle über die Handlung zu entziehen.

Einerseits geschieht dies natürlich über den Plot: Immer wieder sieht sich der Zuschauer über die Absichten der handelnden Figuren getäuscht und bleibt im Unklaren darüber, wer der wahre Schurke ist. Niemand durchschaut sofort diese komplexe Intrige, in die sich der Held und Erzähler Michael O'Hara immer stärker verstrickt. Selbst am Ende ist nicht vollkommen klar, warum eigentlich das ganze Spiel um Betrug, Mord, vorgetäuschte Liebe und gierige Bereicherung begann, in das der Seemann O'Hara wie durch einen Strudel hineingesogen wurde. Wie schon am Anfang begnügt er sich zum Schluss mit der lapidaren Feststellung, als ein Narr aus der Geschichte zu gehen – unschuldig zwar, aber einfältig.

Andererseits verunsichert Orson Welles den Zuschauer auch auf der formal-ästhetischen Ebene: Seine Film-Bilder erklären nicht – wie es im konventionellen Erzählkino der Zeit üblich war –, sondern sie verunklären: durch extreme Großaufnahmen, durch Untersichten oder durch harte Kontraste innerhalb der Gesichter. Sie verunsichern, weil durch die extremen Einstellungen das eigentlich blick-konstituierende Subjekt – nämlich Michael O'Hara – immer mehr an Autorität verliert. Und damit büßt auch die Welt ihren objektiven Status ein. »The Lady from Shanghai« bestätigt auf diese Weise eine spezifische Differenzqualität des *film noir* zum klassischen illusionistischen Kino à la Hollywood: Welles' Film erweitert die gewohnte objektivierte Erzählung um expressive Momente, welche die Befindlichkeit des männlichen Protagonisten wiedergeben. Sein Inneres wird durch diese



Arthur Bannister (Everett Sloane)

Subjektivierung sozusagen zum Erlebnishorizont des Zuschauers.<sup>1</sup> Dass indes die existenzielle Verirrung des Helden, die sich auf manifoldige Weise in den Bildstrategien des Films äußert, vor allem auf eine erotische Verblendung zurückgeht, darauf verweist nicht nur bereits der Titel, sondern auch das Filmplakat von »The Lady from Shanghai«. Es zeigt uns in starker Untersicht eine blonde Rita Hayworth in der Rolle der Elsa Bannister, wie sie auf den Betrachter hinab- oder sogar über ihn hinwegzuschauen scheint. Der daneben stehende Satz vor blauem Hintergrund, »ich sagte Dir ja, Du weißt nichts über Verderbtheit«, betont die Überlegenheit dieser *femme fatale* und versetzt den Betrachter in die Position O'Haras, der der machtvollen Erotik dieser gefährlichen Sirene nichts entgegenzusetzen hat. Mehrfach wird Rita Hayworth im Verlauf des Films in *pin-up*-Posen zu sehen sein und so auf die erotische Fixiertheit des männlichen Blickes verwiesen.

»The Lady from Shanghai« kreist, daran lassen diese Darstellungen keinen Zweifel, um den Geschlechterkampf, das zentrale Thema des *film noir*. Und Welles' Film greift mit der *femme fatale* auf



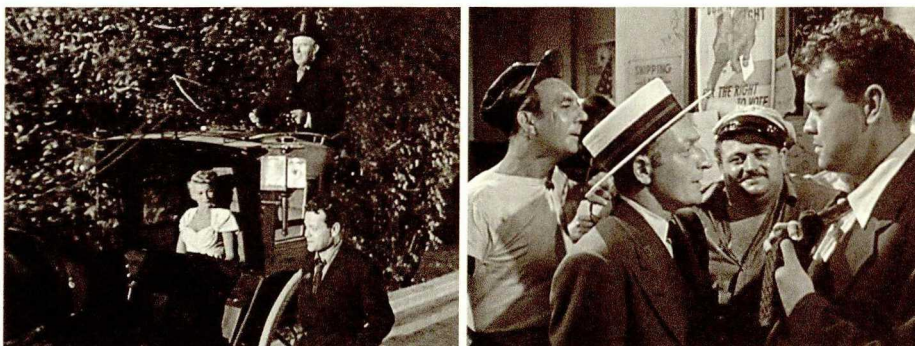
Elsa Bannister (Rita Hayworth)

eine zentrale Figur dieser pessimistischen Kriminaldramen zurück. Häufig ist in der Fachliteratur darauf verwiesen worden, dass die Inszenierung des Leinwand-Paares Elsa/Michael Rückschlüsse auf die scheiternde Ehe von Rita Hayworth und Orson Welles zulässt. Dass Welles, indem er aus Hayworth, der rassigen Schönheit aus »Gilda« (1946) mit ihrer berühmten roten Haarmähne, eine eiskalte Blondine mit Kurzhaarfrisur machte, um ihr Image und ihre Karriere zu schädigen, bleibt jedoch Spekulation.

Statt diesen möglichen privaten Aspekt weiterzuverfolgen, möchte ich im Folgenden, freilich ohne dass ich hier auf die breite Welles-Philologie und die umfangreiche Sekundärliteratur zum *film noir* eingehen könnte, eine formale Lektüre des Films versuchen, die das Motiv der Verunsicherung ins Zentrum stellt. Dabei sollen vor allem die Mittel untersucht werden, mit denen Welles das Publikum irritiert und die so ungewöhnlich im amerikanischen Kino sind, weil sie der Hollywood-Ideologie reiner Erzählung widersprechen.

### **Jenseits von Zeit und Raum: Die subjektivierte Erzählung als Alptraum**

Beginnen wir zunächst chronologisch. Die Handlung setzt im nächtlichen Central Park ein. Als *voice over* erzählt O'Hara von seiner ersten Begegnung mit Elsa Bannister. Wir sehen ihn die durch ein paar antiquierte Laternen nur spärlich erhellte Grünanlage hindurchschlendern und dabei auf eine Kutsche treffen, mit der Elsa chauffiert wird. Wie zur Bestätigung der geradezu märchenhaften Szenerie nennt O'Hara die schöne Unbekannte spontan »Prinzessin«. Welles inszeniert das Geschehen hier augenscheinlich auf eine Weise, die eine konkrete zeitliche Orientierung unmöglich macht: Die Erzählung könnte ebenso im 19. Jahrhundert angesiedelt sein wie in der Gegenwart. Diese spürbare



*Michael O'Haras erste Begegnung mit Elsa Bannister im Central Park*

*Michael O'Hara und Arthur Bannister im Haf*

Entzeitlichung endet abrupt, als die Kutsche unversehens in den Straßenverkehr der Millionstadt New York eintaucht. Dennoch beeinflusst der irreal anmutende Beginn in gewisser Weise sowohl die Wahrnehmung als auch die Darstellung des weiteren Verlaufs. Selbst wenn die Filmhandlung fortan eindeutig in den 1940er Jahren angesiedelt ist, so scheint sie doch den Gesetzmäßigkeiten einer objektivierten Erzählung enthoben zu sein. Stattdessen erleben wir die Handlung als einen Alptraum, den wir sowohl mit O'Hara als auch aus dessen Sicht erleben. Durchaus bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang, dass Welles hier im Gegensatz zu manch anderem *film noir* auf den Einsatz der subjektiven Kamera verzichtet. O'Hara bleibt in der subjektivierten Erzählung, wenn



*Michael O'Haras Rutschfahrt ins Spiegelkabinett*

auch nicht in jeder Einstellung, so doch in jeder Sequenz optisch anwesend. Womöglich hat Welles erkannt, dass es den Zuschauer nicht nur verunsichert, wenn die Kamera den Blickwinkel des Protagonisten einnimmt, sondern ihn vor allem distanziert.<sup>2</sup>

Den Kontrollverlust O'Haras, der mit diesem Alptraum einhergeht, inszeniert Welles deutlich als Zuspitzung. Zunächst erscheint der irische Seemann noch als Autorität. Als Elsas Mann Arthur Bannister (Everett Sloane) versucht, ihn für seine Jacht anzuheuern, betont der Bildaufbau O'Haras physische Überlegenheit gegenüber dem mickrigen, an Krücken gehenden Anwalt. Je stärker jedoch die Handlung voranschreitet, desto mehr kehrt sich das Verhältnis um. Kaum an Bord des Schiffes büßt O'Hara sichtbar an Souveränität ein, wie schon die eingangs geschilderte Unschärfe seines Profils offenbart.

Die sich verstärkende Verunsicherung O'Haras, die sich im Zuge der subjektivierten Erzählung vollzieht, löst sich erst am Ende des Films nach einer zweiten Enthistorisierung: Beim spektakulären Showdown im Vergnügungspark bricht der Film vollends mit jeglicher objektivierten Darstellung von Zeit und Raum.<sup>3</sup>



*Michael O'Hara und Elsa Bannister im Meerwasser-Aquarium*

O'Haras Rutschfahrt ins Spiegelkabinett gleicht einer *mise-en-abyme*, einem taumelnden Sturz ins Bodenlose. Als er schließlich als einziger dem tödlichen Chaos entkommt, tritt er wie durch eine Schleuse hindurch ins Freie. Die Nüchternheit der verlassenen morgendlichen Anlage, durch die er davongeht, korrespondiert mit dem nun deutlich distanzierteren Blick der Kamera. Mit O'Hara sind auch wir aus einem Alptraum erwacht. Und mit diesem Erwachen endet auch der Film.

Wie kühn Welles die quasi aus ihrer zeitlichen Verankerung enthobene Erzählung für eine allegorischere Inszenierung nutzt, zeigt eine zentrale Szene des Films, die das Meerwasser-Aquarium von San Francisco zum Schauplatz hat: Die langen geschmeidigen Arme eines Tintenfischs ringeln sich durch das Bild. O'Hara betritt die Szene von links, die Kamera fährt zurück, und nun ist auch Elsa vor der Glasscheibe des Aquariums zu sehen. Einzig das Licht der Aquarien erhellt die Szenerie, durch die sich das Paar bewegt. Als die beiden von ihrer Liebe und heimlichen Flucht sprechen, bleiben sie vor einer der Glasscheiben stehen. Die Fische dahinter sind plötzlich riesengroß. Elsa wirft sich Michael an den Hals und im Moment des Kusses biegt eine ganze Schulklasse um die Ecke, die von ihrer entrüsteten Lehrerin verscheucht wird. Das Paar geht weiter und die Fische sind wieder in normaler Größe zu sehen. Als Michael Elsa beteuert, sie müsse sich nicht um ihre Zukunft sorgen, gehen sie gerade an einer großen Meeresschildkröte vorbei – einem Sinnbild für Häuslichkeit und Geschützttheit. Dann kommen sie vor einem Haifischbecken zum Stehen, und Michael gesteht Elsa, auf welches mörderische Komplott er sich eingelassen hat, um ihre Zukunft zu sichern. Als er ihr dann den Brief mit seinem Schuldgeständnis zeigt, durch das er fünftausend Dollar verdienen wird, sind die Fische im Hintergrund plötzlich wieder überdimensional groß. Ihr Schuppenkleid glitzert metallisch, andere sind schrundig und rau mit weit aufgesperrten Mäulern. Auf dem Höhepunkt der Szene schießen Tigerhaie am Paar vorbei. Das im Wasser flirrende Licht aus den Aquarien wird immer heller, und die Gesichter der beiden Liebenden werden davor zu Schattenrissen.

Nach Maßstäben des klassischen Hollywood-Kinos hat Orson Welles an dieser Stelle Anschlussfehler begangen. Das tat er natürlich ganz bewusst. Man könnte sagen, er bricht hier das Identitätsgesetz des Gesehenen, denn jeder erkennt in der eben beschriebenen Szene, dass zweimal in dieser Sequenz die Fische zu groß erscheinen. Natürlich dient diese Vergrößerung zunächst einmal symbolischer Inszenierung, ist es doch kein Zufall, dass neben der gefährlichen Elsa zunächst eine Muräne und später Haie zu sehen sind. Schon hier also werden wir über die wahre Natur dieser Frau informiert. Um die Größenverhältnisse manipulieren zu können, hat Welles vor allem mit dem Mittel der Rückprojektion gearbeitet. Im Interview mit Bogdanovich bekennt sich Welles explizit zur traumartigen Wirkung der Bilder, die durch dieses Mittel entstanden ist: »And yet, you know, some of that tricking we had to do [gemeint sind Arbeiten »in front of the process screen«, J. M.] gave that part of the picture a dreamlike air which I rather like.«<sup>4</sup>

Ich gebe ein weiteres Beispiel für Welles Verunsicherungs-Strategie: Die Szene im chinesischen Theater zeigt, wie Elsa den fliehenden Michael schließlich findet. Zunächst sehen wir Elsa und Michael, wie sie nebeneinander im Parkett sitzen, dann eine Nahaufnahme von Elsa, bei der das Gesicht gleichmäßig ausgeleuchtet ist, dann eine extrem verschattete Aufnahme von Michaels Gesicht. Einmal mehr wird deutlich, dass Welles absichtlich Anschlussfehler produziert. Haben wir zwar zunächst gesehen, dass sich beide Personen in ein- und demselben Raum befinden, werden sie doch anschließend so gezeigt, als befänden sie sich in unterschiedlichen Räumen mit vollkommen unterschiedlichen Lichtverhältnissen. Dies lässt sich in zweifacher Hinsicht interpretieren. Einerseits trägt es grundsätzlich zum fremdartigen Charakter der Bildlichkeit bei, andererseits mag es gar als existentialistische Aussage über eine Welt aufgefasst werden, in der jeder nur für sich existiert, auf sich zurückgeworfen ist und Intersubjektivität unmöglich erscheint.



*Elsa Bannister und Michael O'Hara im Chinesischen Theater*

### **Anziehung und Ekel**

Orson Welles' »The Lady from Shanghai« ist ein Lehrstück subtiler Kameraästhetik. Seit seinem ersten Film »Citizen Kane« (1940) arbeitet der Regisseur bevorzugt mit kurzen Brennweiten. Das extreme Weitwinkelobjektiv hat gegenüber längeren Brennweiten nicht nur den Vorzug des schon im Begriff selbst zum Ausdruck kommenden breiteren Sichtfeldes, es verfügt auch über eine größere Tiefenwirkung (im Telebereich löst sich die Tiefenwirkung des Bildes nahezu auf). In »Citizen Kane« nutzen Welles und sein Kameramann Gregg Toland diesen Effekt auf spektakuläre Weise, indem sie die Schärfentiefe als wichtigstes kompositorisches Mittel etablieren. Kurze Brennweiten, vor allem das Froschauge, haben aber auch die Eigenschaft der räumlichen Verzerrung, die sich besonders im Nahbereich und am Bildrand deutlich bemerkbar macht: Linien krümmen sich, Physiognomien werden verzogen, Gesichtszüge werden zu Fratzen. In »The Lady from Shanghai« setzt Welles dieses Charakteristikum gezielt und gehäuft ein, um ein Gefühl des Unbehagens zu erzeugen.

Immer wieder werden Gesichter, vor allem das von Arthur Bannisters Partner Grisby, in großer Nähe gezeigt – meist als *point of view shots*, die den Blickwinkel des Helden Michael O'Hara wiederzugeben scheinen (diesem allerdings anders als beim Einsatz einer subjektiven Kamera nie völlig entsprechen). Diese räumliche Nähe erzeugt nun aber keinesfalls eine positive emotionale Nähe zu der auf diese Weise gezeigten Figur, etwa eine Anteilnahme oder gar eine Identifikation, wie sie leicht durch ein *Travelling* erreicht werden könnte (indem die Kamera langsam an das Gesicht des Darstellers heranfährt, bis es das Bildkader groß ausfüllt). Welles zeigt keine solche behutsame Annäherung durch eine Kamerafahrt, sondern vielmehr eine schockartige, zumeist durch einen abrupten Schnitt. O'Hara wird überrumpelt, bedrängt – und mit ihm der Zuschauer.

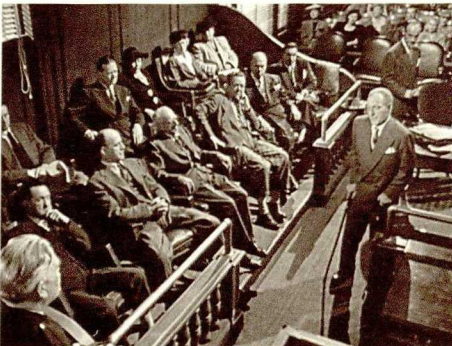
Grisbys Visage kommt uns unangenehm nahe, nicht nur weil wir überrascht werden, sondern auch weil sie eine weitwinkelverzerrte Fratze ist. Die an sich schon wenig sympathisch wirkende Physiognomie mit dem schmallippigen, fletschenden Mund und den schlupflidrigen Augen wird also nicht nur durch eine unterstützende Mimik des Schauspielers verstärkt, sondern auch durch die Optik. Diese erzeugt allerdings nicht allein eine Verzerrung. Denn obschon das Gesicht den eigentlichen Bildraum verdeckt, bleibt die Tiefe des verborgenen Raums spürbar. Das Gesicht versperrt uns demnach die Flucht: Während wir durch den Tiefensog des Weitwinkels in das Bild hineingezogen werden, tritt es uns sozusagen entgegen.



unten: *Gerichtsverhandlung*  
*Staatsanwalt Galloway (Carl Frank)*

Diese Wirkung entsteht auch deshalb, weil das Gesicht völlig scharf zu sehen ist: Aus nächster Nähe meinen wir geradezu jede Pore, jede Schweißperle, jeden Bartstoppel zu erkennen, und in der Untersicht drängen sich Grisbys Nasenlöcher unangenehm ins Blickfeld. Das Gesicht erhält eine beunruhigende Dreidimensionalität, die uns beinahe körperlich berührt (man könnte sagen: Das Gesicht ersetzt den szenischen Raum, es wird selbst zum szenischen Raum). Es scheint geradezu von der Leinwand zu drängen – uns entgegen. Und so wie Grisbys abstruse, wahnhaftige Äußerungen, sein beunruhigendes Lachen auf akustischem Wege zu uns dringen, so scheinen uns sein Atem, seine Schweißausdünstungen optisch entgegenzuschlagen. Keine Frage: Orson Welles spielt hier bewusst mit der Erfahrung körperlichen Eklens.

Überspitzt gesagt: Das vom Weitwinkel verzerrte, tiefenscharfe Gesicht penetriert den Zuschauer-raum. In einer Szene des Films findet sich sogar eine inhaltliche Entsprechung zu dieser Inszenierungsweise: Während der Gerichtsverhandlung ruft Staatsanwalt Galloway die als Zuschauerin anwesende Elsa Bannister in den Zeugenstand. Mit indiskreten Fragen nach ihrer Beziehung zu Michael O'Hara dringt er in sie, bis durch ihre augenscheinliche Verletztheit (sie kann seinen dreisten Blicken nicht standhalten und schluchzt) ihre Liebesbeziehung zu Michael offenbar wird. »Danke, das genügt mir«, beendet Galloway genüsslich sein Verhör. Die verbale Vergewaltigung mündet in einer





Großaufnahme Galloways, die mit nahezu terrorisierender Deutlichkeit das sadistische Vergnügen in seinem Gesicht widerspiegelt.

Die ganze Gerichtsverhandlung wirkt chaotisch. Verteidiger und Ankläger fallen sich dauernd gegenseitig ins Wort. Zusammen mit dem Richter scheinen sie sich eher in witzigen Reden übertreffen als die Wahrheit finden zu wollen. So dient auch das Kreuzverhör weniger der Beweisfindung als der Unterhaltung des Publikums und der Geschworenen. Das Publikum gefällt sich in Zwischenrufen, die Geschworenen tuscheln, wie bei einem *running gag* unterbricht einer das Verhör immer wieder durch einen Niesanfall. Die Kamera wechselt dabei ständig ihren Standort, zeigt den Gerichtssaal in extremer Aufsicht, steht am Rand der Zuschauerreihen und blickt von schräg unten auf die Gesichter. Eine neugierige Alte springt vom Stuhl, eine Frau klebt gedankenverloren ein Kaugummi unter den Sitz. Beim Verhör von Elsa Bannister leckt sich das Publikum die Lippen in lustvoller Erwartung intimer Erkenntnisse.

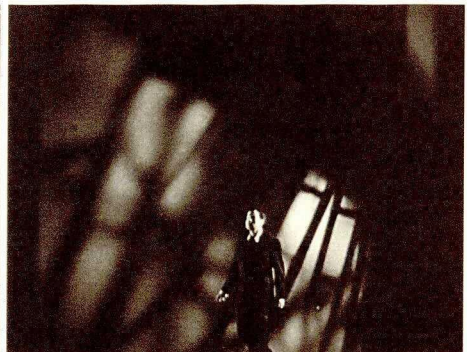
Nur Michael O'Hara ist aus der immer gleichen Kameraperspektive aufgenommen, fast scheint es immer das selbe – übrigens wieder einmal verschattete – Bild, das von ihm eingeblendet wird. Mit ernstem Blick verfolgt er die Verhandlung. Diese Bildwiederholung irritiert und verstärkt sich noch, als Michael O'Hara wieder einmal in einem ganz eigenen Lichtraum dargestellt ist. Die Statik dieser Kameraperspektive suggeriert sein Eingesperrtsein auch im Gerichtssaal, wo eigentlich seine Unschuld bewiesen werden müsste.

Ein weiteres Element der Verunsicherung ist der stete Wechsel von extremen Auf- und Untersichten. Dies beginnt in einem der ersten Gespräche zwischen Grisby und O'Hara, wenn der Anwalt Michael über seine Vergangenheit als Mörder ausfragt. Als Michael im Hafen den Revolver abfeuert, erleben wir dies aus besonders starker Untersicht, so als würde er in unsere Richtung schießen. Einmal spielt Welles mit dem Motiv der Miniaturisierung: Wir sehen Michael, wie er durch das Kuriositätenkabinett in dem verwaisten Vergnügungspark geht. Große Schatten werden an die Wände projiziert, so als würde ein übermächtiges Schicksal seine Schatten vorauswerfen. Außerdem geht er in seinem Traum vorwärts, ohne jedoch voranzukommen.

In diesem Zusammenhang sei eine weitere Szene genannt. Als ein kontinuierlicher Wechsel von Auf- und Untersichten gestaltet sich die Szene in George Grisbys Büro, in der Michael O'Hara sein Mordgeständnis unterzeichnet. So sitzt der Anwalt zu Beginn des Gesprächs am rechten unteren

#### *Revolverszene am Hafen*

*Michael O'Hara im Kuriositätenkabinett des Vergnügungsparks*



Bildrand, schräg links über ihm drei exotische Masken, die das Dämonische seines Charakters noch unterstreichen. Von links oben sieht man George sodann zum Tresor gehen, dem er die fünftausend Dollar entnimmt, mit denen er seinen Mörder bezahlen will. Das Gespräch schließlich, in dem Grisby Michael die absurde Rechtslage erklärt – dass er für tot gilt, wenn jemand sich zum Mord an ihm bekennt, der Mörder aber ohne Auffinden der Leiche nicht schuldig gesprochen werden kann – ist wiederum in Untersicht gefilmt. Am Ende des Gesprächs steht Grisby dicht vor dem sitzenden Michael O'Hara, der mit dem Kopf im Nacken steil zu ihm aufschaut. Die Kamera ist beklemmend nah an die beiden herangerückt, so dass auch der Blick des Betrachters steil nach oben zu dem Anwalt und nach unten zu Michael gelenkt wird. Schließlich tritt der Anwalt einen Schritt vor, so dass die Hälfte seines Gesichts aus dem Bild verschwindet. Der letzte Blick des Zuschauers gilt seinem zu einem hässlichen Lachen verzerrten Mund.

Doch das wichtigste Mittel zur Verunsicherung des Betrachters ist die Enträumlichung der filmischen Welt. Welles zeigt uns Orte, deren Räume kein Kontinuum besitzen. Mit jedem Schritt verändert sich der Raum und seine Lichtverhältnisse, und wir bleiben über seine Natur im Unklaren. In diesen Zusammenhang gehört auch der permanente Wechsel von Auf- und Untersicht, der uns schrumpfen und wachsen lässt, oder anders gesagt, uns in die Knie zwingt oder auf einen Sockel stellt.

Von Anfang an folgen wir dem Film aus O'Haras Perspektive. Es ist seine Geschichte, die erzählt wird; er ist es, der von der ersten bis zur letzten Einstellung des Films zu sehen ist. Zudem kommentiert er das Geschehen als *voice over*. Doch je mehr er sich in dem Komplott verwickelt und zusehends zu einem passiven Spielball wird, desto mehr verliert er auch die Kontrolle über die Bilder. Wer, wenn nicht er, schaut seinem Gesprächspartner von leicht unten ins Gesicht, wo er doch mindestens genauso groß ist wie sein Gegenüber? Das Bild ist also kein objektives Bild der Filmerzählung, sondern ein subjektives Wahrnehmungs-Bild O'Haras: Mit dem Verlust der Handlungs-Kontrolle geht der Verlust der Bildmächtigkeit einher. Das gleiche geschieht beim Zuschauer, der mit ansehen muss, wie O'Hara diesen Prozess durchläuft – und der durch die Erzähl-Perspektive den gleichen Verlust erfährt wie die Filmfigur.

Wie wir gesehen haben, wird in Welles' Film Michael O'Haras moralische Sicht der Welt demontiert und zugleich der Zuschauer durch ein ausgeklügeltes visuelles Spiel irritiert. Im Laufe des Films akkumuliert sich diese Unsicherheit mit jeder weiteren Einstellung. Sie nimmt nicht einfach nur zu, sondern potenziert sich. Offensichtlich war es Welles' Absicht, sowohl eine geschickte Verschwörung in Szene zu setzen, als auch irritierende Bilder dafür zu finden. Der Film stellt die Souveränität des Betrachters infrage.

Seit der Antike steht Kunst unter dem Anspruch der Verstehbarkeit, hat die Rhetorik ein ausgeklügeltes normatives System entwickelt, Kommunikation zu ermöglichen. *Decorum*, inneres oder äußeres *Aptum*, das alles sind Orientierungsbegriffe, die implizit das Verstehen garantieren sollen. In den berühmten Schriften zur Rhetorik heißt es, Kunst sei überhaupt dann am besten gelungen, wenn sie wie Natur erscheine und jede Gekünsteltheit abgestreift habe: Da Wirkungen dann am stärksten erscheinen würden, wenn ihr formales Gemachtsein nicht in Erscheinung tritt.

Man kann sich fragen, ob die soeben formulierten Ansprüche zum Teil nicht auch das Unterhaltungskino des 20. Jahrhunderts bestimmt haben, werden doch auch hier vergleichbare Grundregeln befolgt. So frage ich mich, ob nicht das amerikanische Kino der Studioära versucht hat, die Form zum Verschwinden zu bringen. Filme, die eine bestimmte Länge nicht überschreiten dürfen, um nicht langweilig zu werden; eine Montage, die unsichtbar bleiben soll; gut ausgeleuchtete Szenen und neutrale Kameraperspektiven. Geradezu gefährlich ist es, die zum Einsatz kommenden Filmstars gegen ihr Image einzusetzen: Was all diese Punkte vereint, ist, dass in ihnen die Form unbemerkt bleiben soll.

Natürlich ließen sich für alle hier genannten Faustregeln Gegenbeispiele finden oder B-Movies benennen, die unglaublich kühn und erfindungsreich dahergekommen sind, aber in der Regel stimmt dieser Code mit dem klassischen Hollywood-Kino überein. Wollte man hier von einer Ideologie sprechen, so ist es diejenige einer verabsolutierten Erzählung. Die formalen Mittel dürfen nicht zum Selbstzweck werden, sondern müssen sich der Erzählung unterordnen. Erst wenn die formalen Mittel zum Verschwinden gebracht sind, kann der Zuschauer ganz bei der Erzählung sein und erlebt die Handlung so intensiv wie nur möglich.

Orson Welles' »The Lady from Shanghai« widerspricht beinahe in jedem Punkt diesem Ideal einer Hollywood-Studioproduktion. Der *director's cut* war zweieinhalb Stunden lang, wurde dann aber um eine Stunde gekürzt. Aber selbst als Ruine wirkt dieser Film noch gewagt – schön und artifizuell, ein formales Experiment. Überaus theatralisch stellen sich die Charaktere und Figuren dar, und wohl selten hat es ein Werk mit einer so innovativen Bildsprache gegeben. Dem Produzenten widerstrebt es, Rita Hayworth als Blondine mit relativ kurzen Haaren präsentieren zu müssen. Ganz abgesehen davon, dass Welles gezwungen wurde, Großaufnahmen mit dem Star nachzudrehen, um dem Film damit einen größeren Erfolg zu sichern. »However«, schreibt Joseph McBride, »Columbia was so horrified at what Welles had done to her image that it held up the film's release for two years and rushed her into several more conventional roles.«<sup>5</sup> Es half nichts, »The Lady from Shanghai« hat Welles' Hollywoodkarriere nicht nur für zehn Jahre gestoppt, sondern abgebrochen. Aus dem genialen Schöpfer von »Citizen Kane« wurde ein Freak, als der er durch »Touch of Evil« (1957) verstärkt betrachtet wurde.

### Das Leben als Labyrinth

»The Lady from Shanghai« steht im scharfen Kontrast zu Orson Welles' Meisterwerk »Citizen Kane«, das formal gerade durch seine visuelle Eleganz, seine Klarheit und Tiefenschärfe besticht, die nach André Bazin »[...] den Zuschauer in eine Beziehung zum Bild setzt, die enger ist als seine Beziehung zur Realität.«<sup>6</sup> Analog dazu stößt ein unscharfes Bild den Zuschauer von der Leinwand ab, wirft ihn auf sich und seine Rolle als Rezipient zurück. Im Fall von »The Lady from Shanghai« stellt er fest, dass ihm gemeinsam mit Michael O'Hara das Verständnis der Geschichte abhanden gekommen ist. Sein Durchblick ist verstellt. Er selbst muss sich nun – und zwar unabhängig vom geschichtskonstituierenden Subjekt O'Hara – einen Weg durch das Labyrinth der Erzählung bahnen.

Mehrfach weiß der Regisseur mit der Idee des Labyrinths zu spielen und dieses Motiv auf beeindruckende Weise zu aktualisieren. Etwa wenn Elsa bei dem Hafenfest durch ein unübersichtliches Gebäude läuft. Dies gilt ebenso für den Bootssteg, auf dem Grisby und O'Hara sich einfinden, um den Mord an Grisby zu simulieren. Dieser entpuppt sich urplötzlich als ein verwirrendes System von Balken und Gängen – ein Eindruck, der durch eine beschleunigte Kamerafahrt noch verstärkt wird, die zugleich Michaels Aufregung zum Ausdruck bringt. Brillant ist zudem die alptraumhafte Qualität, wenn Michael läuft und läuft, aber dem Ort nicht entkommen kann. Eine Wirkung, die in der bereits genannten Szene im Vergnügungspark wiederholt wird.

Eine gelungene Aktualisierung erfährt diese Metapher auch, wenn wir auf das im Tal liegende San Francisco herunterblicken, während Elsa in einem Cabriolet einen Berg hinauffährt. Für einen Moment befindet sie sich auf derselben Höhe mit dem Betrachter. Es ist, als wäre sie dem Stadt-Labyrinth gerade entkommen. Doch schon im nächsten Moment schwenkt die Kamera nach links, und der Wagen muss wieder den Hügel hinunterfahren, zurück in das undurchschaubare Straßengewirr. Labyrinthisch erscheint auch das Gefängnis, in dem Michael von Elsa besucht wird. Eine Wirkung, die einmal mehr dadurch erzielt wird, dass der Raum wie aus unterschiedlichen Lichtzonen zusammengesetzt wirkt.



Das verwirrendste Labyrinth jedoch ist das Spiegelkabinett, das den Repräsentationscharakter des Wirklichen zum Ausdruck bringt und zugleich durch die in ihm stattfindende optische Vielfältigkeit die Idee der Identität auflöst. Dieses Spiegelkabinett wird zum Paradox schlechthin, ist es doch für die Augen zu betreten, während es unserem Körper den Zugang verwehrt. Dieser Schein ist nicht aufhebbar, denn der Spiegel selbst verbirgt sich im Akt der Spiegelung. Wenn man es allerdings so nüchtern formuliert, unterschlägt man, dass in dieser Sequenz permanent auf den Zuschauer geschossen wird. Hier wird gleichermaßen unsere Anwesenheit und Mitschuld behauptet.

Man mag zunächst glauben, dass Gerechtigkeit dadurch wiederhergestellt wird, dass sich die beiden Übeltäter im Spiegelkabinett gegenseitig richten. Die Wirklichkeit stellt sich jedoch viel absurder dar: Tatsächlich wird Gerechtigkeit erst wiederhergestellt, indem Michael die sterbende Elsa Bannister zurücklässt – eine Gerechtigkeit freilich, die um den Preis des Verrats der eigenen Liebe zustande kommt.

In diesem Zusammenhang sei auf den kurios niedrigen Kamerastandpunkt dieses Moments verwiesen. Durch die Froschperspektive gelingt es Welles, uns unmittelbar neben das Gesicht von Elsa zu platzieren, die sich dadurch mehr an den Zuschauer als an Michael wendet. Zugleich werden wir mit ihr zusammen gerichtet, sehen Michael, wie er unruhig auf und ab läuft.

Das Mysteriöse der Showdown-Szene im Spiegelkabinett besteht in dem Zugleich von Nah und Fern, das es uns unmöglich macht, uns zur Welt zu positionieren. Welles nutzt Überblendung und



*Die sterbende Elsa Bannister*

Vervielfältigung, um eine allzu simple Idee von Identität aufzulösen. Darüber hinaus bemerkt man irgendwann, dass es nicht nur die Spiegel sind, die zerbrechen, sondern dass auch die Linse der Kamera entzweigegangen ist.

Mit der Metapher des Labyrinths wird die Unfähigkeit zur Distanz beschrieben. Mit einem Labyrinth habe ich es nämlich dann zu tun, wenn ich keine Metaebene zu diesem einnehmen kann. Das aus dem Griechischen stammende Wort heißt wörtlich übersetzt »Höhlenspiel«. »Mögen Sie Glücksspiele?«, fragt Michael zu Beginn Elsa einmal beiläufig, um nun zu erfahren: »Ich bin selbst Teil von einem.«

Letztlich spielen alle Bilder, die auf uns eine verunsichernde Wirkung ausüben, mit der Manipulation unseres Raumerlebens. In einem Filmbild sieht man nicht nur Objekte im Raum, sondern dieser Raum ist zugleich ein Dispositiv für unsere Möglichkeit zur Bewegung. Es wird suggeriert, dass man sich mühelos hierhin oder dorthin bewegen könnte oder auch, dass man eine bestimmte Räumlichkeit nicht verlassen kann. Wie auch immer ein Bild beschaffen sein mag, wir haben noch vor aller inhaltlichen Entschlüsselung solche grundlegenden Informationen, die uns als leibliches Wesen betreffen, aktualisiert. In diesem Film gibt es die Idee eines Unraums. Immer wieder gibt es Bilder, die gemessen an den vorher herrschenden Lichtverhältnissen nicht anschlussfähig erscheinen. Der Raum ist nicht mit sich identisch. Die Kamera lässt uns im Stich. Sie verweigert jede Orientierungshilfe und versetzt uns stattdessen in einen taumelnden Zustand. Immer wechselt die Höhe der Kamera, die die Personen mal in Unter-, dann in Aufsicht und schließlich auf gleicher Höhe zeigt. Im Kuriositätenkabinett wird dem Zuschauer ein Schwindelgefühl vermittelt, indem er sowohl eine Vorstellung von den schrägen Ebenen erhält, auf denen man sich nur vorsichtig fortbewegen kann, als auch eine durch die Schlingerbewegung der Kamera hervorgerufene Orientierungslosigkeit erfährt.

Es wären noch viele Ideen Welles' zu nennen, der in formaler Hinsicht in Höchstform war. Man denke nur an die den ganzen Film über auffallend stark geschminkte Elsa, was wir zunächst als Attribut ihrer Makellosigkeit verstehen. Erst wenn sie im chinesischen Theater ist, und wir die extrem geschminkten Darsteller sehen, fällt uns ihre Maskenhaftigkeit besonders auf.

Welles' Film steht in einer alten Tradition, fühlt man sich doch an das barocke Welttheater erinnert, welches gleichermaßen vom Labyrinth der Welt und der Gefühle erzählt, die letztlich nur durch den Tod zu überwinden sind, über den Michael in seinem Schlussmonolog spricht. Auch das Spiegelkabinett ist natürlich keine Erfindung des *film noir*, so wenig wie das Eingeständnis der eigenen Schwäche des Erzählers. Man mag darüber spekulieren, ob es Welles' Absicht war, bewusst den allegorischen Charakter der Figuren herauszustellen. So steht Elsa für die Verführung, die weibliche Macht, aber natürlich auch für Lüge und Intrige.

Besonders aufschlussreich ist in dieser Hinsicht das Finale des Films, wenn nach dem Duell im Spiegelkabinett der Dialog zwischen Elsa und Michael den Wahn dieser Frau offenbar werden lässt. Erschien sie auch bis zum Ende als berechnend und verschlagen, wird ihre Verrücktheit und Verantwortungslosigkeit nun überdeutlich. Am Schluss ist ihr die Welt entglitten und somit auch die Verantwortung für ihre Handlungen. Doch eine letzte Transformation muss Elsa noch durchmachen. Wenn sie schreit, sie wolle nicht sterben, wird sie zur Kreatur, die wie alle am Leben hängt.

In der Mitte des Films erzählt Michael dem Ehepaar Bannister eine Parabel von sich verschlingenden Haifischen, die rasend werden von dem Blut, in dem sie schwimmen. Das mag man als eine Anspielung auf gleich zwei berühmte Dikta sehen. Nämlich auf das Sprichwort von den großen Fischen, die die kleinen fressen, als auch auf die Vorstellung, dass der Mensch dem Menschen ein Wolf sei. Schaut man sich nun noch einmal den Vorspann an, so ist man versucht, diesen als ein subtiles Spiel mit der Hai-Parabel zu lesen. Den Konventionen entsprechend, zeigt der erste Credit den

Namen der wichtigsten Schauspielerin. Wir lesen dort »Rita Hayworth«, wobei der Vorname kursiv und der Nachname in Großbuchstaben gesetzt ist. Offensichtlich geht ein Riss durch die im Namen grundsätzlich behauptete Identität, es geht ein Riss durch die Person. Das gleiche gilt für den Namen »Orson Welles«, der an zweiter Stelle genannt ist. Dann sieht man den *maintitle* des Films, dem die Namen der weiteren Schauspieler und der am Film Beteiligten folgen. Welles wird am Ende noch einmal als Drehbuchautor und Produzent genannt, kurioserweise aber nicht als Regisseur. Interessant ist, dass alle Namen über den bewegten Bildern anbrandender Wellen gezeigt werden, die Personen und Charaktere also mit den Haien zu identifizieren wären, von denen in der Parabel die Rede ist.

Natürlich ist in diesem Zusammenhang auch der Vorname Michael sprechend. Wird hier doch auf den Erzengel Michael angespielt, der gegen das Böse kämpft. Auch ist es sicherlich kein Zufall, dass das Schiff, auf dem sie unterwegs sind, »Circe« heißt, Elsa als Sirene inszeniert wird und der schwarze Ire einen Menschen auf der »Schiffahrt des Lebens« darstellt.

Trotz solch deutlicher Stilisierungen hat der Film ein authentisches Pathos bewahrt, besonders am Ende, wenn wir Michaels Monolog hören, der von der Vergeblichkeit des menschlichen Strebens erzählt. Natürlich ist man versucht, hier eine existentialistische Grundhaltung wieder zu erkennen, wird doch während des ganzen Films die Absurdität des Daseins herausgestellt und die Gier der Menschen vorgezeigt, ihr »vivre-le-plus« – um mit Camus zu sprechen – geradezu zelebriert. Dass Welles Fremdheit und Absurdität im Blick hatte, macht ein kleines Versatzstück aus dem berühmten Interview mit Peter Bogdanovich deutlich, in dem er sich über die vollkommen misslungene Musik beschwert: »This sort of music destroys that quality of strangeness which is exactly what might have saved *Lady from Shanghai* from being just another whodunit [...]«<sup>7</sup>

Abrupte Perspektivwechsel, der Einsatz ungewöhnlicher Brennweiten und die daraus sich ergebenden Verunsicherungen, Unschärfen, Verkantungen im Kino, wie ich sie exemplarisch anhand einer formalästhetischen Lesart von »The Lady from Shanghai« dargestellt habe, können als emblematisch gelten für den Verlust von Kontrolle über die Handlung – sowohl filmimmanent, als auch außerfilmisch – und für die Suche nach dem roten Faden. Unschärfen sind damit nicht bloß Folge mangelhafter technischer Voraussetzungen bei der Aufnahme, sie sind auch Stilelemente eines Films. Und ihnen kommt noch eine weitere Funktion hinzu – als Wahrnehmungsbilder. In Momenten, in denen die Verfassung des Filmprotagonisten ins Schwanken gerät, durch Trunkenheit etwa, durch Vergiftungen oder Ohnmachtsanfälle, visualisieren nicht selten Unschärfen den gestörten Wahrnehmungszustand. Dieser Effekt kommt sonst fast nur beim Einsatz der subjektiven Kamera zur Geltung, dann also, wenn der Blick des Protagonisten kongruent ist mit dem Blick des Kinozuschauers. Das heißt: Die Wahrnehmungsstörung innerhalb der filmischen Diegese – und damit verbunden der Verlust der Handlungskontrolle – überträgt sich in den Kinosaal.

1 Besonders erhellend ist in diesem Zusammenhang die Untersuchung von Burkhard Röwekamp: Vom film noir zur méthode noire. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei. Marburg 2002.

2 Die *film noirs* »The Lady in the Lake« (1947) und »Dark Passage« (1947) zeigen diese Wirkung der subjektiven Kamera deutlich.

3 Grundlegend für das Thema sind die Ausführungen von Fred van de Kooij: Nicht aufräumen, Platz schaffen. Der filmische Raum bei Orson Welles – eine Ortsbegehung. In: Hans Beller u.a. (Hg.): Onscreen/Offscreen. Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes. Stuttgart 2000, S. 51–91.

4 Jonathan Rosenbaum (Hg.): This is Orson Welles. Orson Welles and Peter Bogdanovich. New York 1998 (1992), S. 191.

5 Joseph McBride: Orson Welles. London 1992, S. 97.

6 André Bazin: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Köln 1975, S. 40.

7 Rosenbaum 1998 (wie Anm. 4), S. 195.