

Korrupter Cop : Touch of Evil von Orson Welles

Autor(en): **Keller, Florian**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **41 (1999)**

Heft 223

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-866705>

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.

Korrupter Cop

TOUCH OF EVIL von Orson Welles

1

KINO IN AUGENHÖHE



In der schäbigen Kleinstadt Los Robles herrscht das obszöne Gesetz in der Person des verfetteten alten Police Detective Hank Quinlan.

Führt man sich das von William Shakespeare reich inspirierte Schaffen von Orson Welles vor Augen, braucht die These nicht zu verwundern: TOUCH OF EVIL beschreibt ein gesondertes Stadium aus *Macbeth*, stellt gleichsam eine zerdehnte Repräsentation der letzten Tage der Regentschaft des schottischen Königsmörders dar. Wenn bei Shakespeare in der Person Macbeths die obszöne Unterseite des Gesetzes kurzweilig an der Oberfläche aufbricht als eine Fratze, die von der Gemeinschaft schleunigst wieder aus dem Angesicht verbannt wird, hat sich dieses Interregnum des Bösen bei Orson Welles und dessen TOUCH OF EVIL unterm zeitlichen Vergrößerungsglas ausgedehnt in einen Zustand ohne festgeschriebenen Anfang oder absehbares Ende.

In Shakespeares Drama lässt sich der Scheitelpunkt des Bösen dort festschreiben, wo Macbeth von den Hexen prophetisch als künftiger König Schottlands angerufen wird. Doch die Hexen deswegen zum Ursprung des Bösen zu erklären hiesse, das essentiell Schemenhafte mit rigiden Formeln abzustecken. Es hiesse, die Hexen festzubinden an einem beschreibbaren Ort innerhalb der irdischen Ordnungen – was diesen Kreaturen des Paranormalen mit ihrem «fair is foul, and foul is fair» im wesentlichen zuwiderläuft. Sie sind vielmehr gerade eben dadurch markiert, dass sie sich einer aus- und abschliessenden Verortung widersetzen. Die Hexen sind demnach nicht eigentlich Kreaturen des Bösen, sondern unmöglich beschreibbaren Zwischenwelten zugehörig – und

Wenn die Bordellmutter Tanya im Bild erscheint mit ihrem Zigarillo und unentwegt Rauchwolken in die Kamera bläst, zitiert oder parodiert sie die nebulöse Topographie der Hexen in «Macbeth».

1
Orson Welles als Hank Quinlan und Charlton Heston als Ramon Vargas in TOUCH OF EVIL
Regie: Orson Welles (1958)

2
Die Hexen in MACBETH
Regie: Orson Welles (1947)

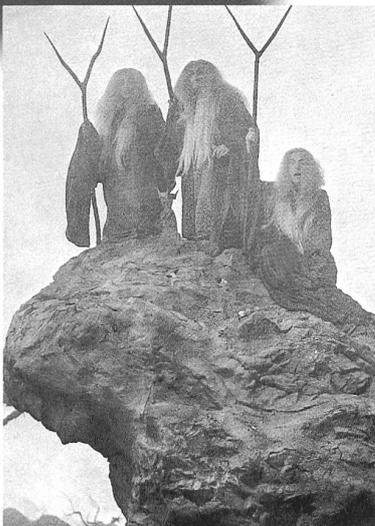
3
Marlene Dietrich als Tanya in TOUCH OF EVIL
Regie: Orson Welles (1958)

lassen sich aus exakt dem Grunde nirgends wirklich ansiedeln, weil ihre Topographie nebulös im Wortsinn ist. Mithin ist auch ihre Weissagung weder als absolut gut noch als absolut böse zu werten. Denn diese Hexen sind durchaus nicht als verführerische Teufelinnen am Werk, die über ihre Einflüsterungen Macbeth gegen das göttliche Prinzip aufzubringen trachten. Ihr okkultes Wissen ist stets ursprünglich und grundlegend neutral und wirkt auf seine Empfänger lediglich als eine Art moralischer Stimulus – als ein Stimulus überdies, der in seiner Wirkung auf das menschliche Bewusstsein noch nicht zwingend ins Böse ausschlagen muss, denn diese Wirkung ist einzig und allein von den Trägern des okkulten Wissens abhängig. Wenn also dieses paranormale Wissen entweicht in die Domäne des Irdischen und sich in Macbeth absetzt, haben die Prophezeiungen ihren primär neutralen Status durchaus nicht eingebüsst. Aber für Macbeth ist das okkulte Wissen um die eigene Zukunft zum Anstoss geworden, sich seine moralische Polung zu wählen. Erst unter dem Zureden seiner Lady wählt Macbeth den Königsmord.

Wenn nun der Impuls zur bösen Tat bei Macbeth massgeblich von den Einflüsterungen seiner Gattin Lady Macbeth herrührt, so finden wir im Falle von TOUCH OF EVIL eine analoge Konstellation. Hier, in der schäbigen Kleinstadt Los Robles an der Grenze zwischen Mexiko und den USA, herrscht das obszöne Gesetz in der Person des verfetteten alten Police Detective Hank Quinlan. Oberste Instanz in diesem Rechtssystem ist Quinlans sagenhafte "Intuition" zur Ermittlung "schuldiger" Subjekte – nichts als ein Zwicken in seinem lahmen Bein, eine erbärmliche Parodie auf den Pferdefuss des Leibhaftigen. Aber auch für Quinlan nimmt eine Frau die Position einer Souffleuse des Bösen ein, indem er den ungestraften Mord an seiner Gattin als legitimierende Instanz für seine unsauberen Fahndungsmethoden anführt: «That was the last killer that ever got out of my hands.»

Die Differenz zu den Einflüsterungen der Lady Macbeth liegt freilich darin, dass Hanks Ehefrau schon geraume Zeit tot ist, ihre Anstiftung zum Bösen also quasi ein Impuls *post mortem* darstellt. An der vordergründigen körperlichen Abwesenheit von Hanks verblichener Ehefrau brauchen wir uns keineswegs zu stören, wenn wir hier eine strukturelle Analogie zwischen TOUCH OF EVIL und *Macbeth* festmachen. Denn die Gegenwart von Mrs. Quinlan in der Topographie von Los Robles geht sehr wohl über die lediglich symbolische Repräsentation in Quinlans Erinnerungsreden hinaus. Auch abgesehen vom blossen Herbeireden ihrer Präsenz verfügt die im Wortsinn sagenhafte Gattin sehr wohl über eine physische Gestalt, wenngleich diese nicht in einem gesonderten Leib in Erscheinung tritt. Der Schlüssel hierfür liegt in Quinlans grotesk verfetteten Körpermassen, die sich durchaus dahingehend lesen lassen, dass er eben zwei Positionen zugleich einnimmt: Quinlan ist ein Macbeth, der seine tote Gattin leibhaftig verinnerlicht, sie sich buchstäblich einverleibt hat. Quinlan ist also immer auch Lady Macbeth, und dies wird nirgends deutlicher, als wenn er verdächtigen Subjekten eigenhändig falsches Beweismaterial unterschiebt. Damit schafft sich Quinlan selbst seine Schuldigen und übernimmt unverkennbar ein Prinzip aus der Strategieküche der Lady Macbeth. Deren Bemühungen, den Kammerdienern den Mord am König anzuhängen, stellen gleichsam den Prototyp für Quinlans Treiben als Police Detective dar.

Die Domäne des Paranormalen wiederum findet im Milieu von TOUCH OF EVIL ihr strukturelles Äquivalent in der Bordellmutter Tanya. Wenn sie im Bild erscheint mit ihrem Zigarillo und, ihre eigene Gestalt verwischend, unentwegt Rauchwolken in die Kamera bläst, zitiert oder parodiert diese Tanya die nebulöse Topographie der Hexen in *Macbeth*. Terry Comito hat darauf hingewiesen, dass Tanya und Hank Quinlan niemals in einem klassischen *two shot* auftreten, weil der Ort ihrer



3

2



**Tanyas Orakel-
sprüche beschrei-
ben nurmehr
allzu offenkundige
gegenwärtige
Verhältnisse, sind
lediglich nichtige
Feststellungen
des längst allseits
Bekanntes.**

Zusammenkunft kein körperlicher, kein wirklicher Ort sei. Quinlans Rendezvous mit Tanya erfolgen also an einem unmöglichen Ort und sind folglich strukturell gleichzusetzen mit den Zusammenkünften zwischen Macbeth und den Hexen. Wo indes die Hexen in *Macbeth* ihren Auserwählten namentlich aufrufen, vollzieht sich die Anrufung für Hank Quinlan indirekt über das wiederkehrende musikalische Motiv des Pianolas. Mit welchen Worten aber besetzt nun Tanya diesen merkwürdigen automatischen Musikapparat? Sie sagt vom Pianola: «It's so old, it's new.» Hiermit sind wir definitiv zurückgekehrt in den Schoss von *Macbeths* Hexen und deren durchweg äquivoken Nebelkosmos – *old is new, and new is old*. Mehr noch: Wenn Macbeth die Hexen an einer Stelle nach der Natur ihres obskuren Treibens fragt, erwidern diese «a deed without a name» – und kennzeichnen sich damit mit Worten, die sich unbedingt auch auf das “namenlose” Gewerbe Tanyas übertragen lassen. Diese Tanya ist somit nichts als eine zur Bordellmutter degenerierte Hexe, die sich nurmehr quasi im Nebenberuf als Wahrsagerin betätigt.

Ohnehin stellt der vorhin zitierte Ausspruch von der Verdrehung des Alten mit dem Neuen nicht mehr als eine erbärmliche Parodie auf die “hexische” Rede dar; im übrigen nämlich schert sich Tanya nicht im geringsten um verschlüsselte Orakelien, haucht stattdessen ihrem alten Kunden Quinlan in ganz und gar unverstellter Rhetorik entgegen: «You're a mess, honey.» Dies besagt wiederum nichts anderes, als dass auch von unserer Prophetin nicht mehr viel zu wollen ist: «We're closed» sind Tanyas allererste Worte überhaupt, die paranormale Dienststelle ist geschlossen. Tanya als deren Geschäftsführerin, zunächst bloss mit «cleanin' up» beschäftigt, erledigt die Buchhaltung: «I've been doing the accounts.» In dieser Wahrsagerstube also werden nur noch Rechnungen geschrieben und die Bücher in Ordnung gebracht; prophetische Auskünfte aber werden keine

mehr erteilt, Wissen aus übernatürlichen Quellen wird keines mehr vermittelt. Wenn denn Tanya trotzdem den einen oder anderen weisen Spruch von sich gibt, sind dies keineswegs in kryptische Rhetorik gehüllte Prophezeiungen über eine nahe oder ferne Zukunft; ihre Orakelsprüche beschreiben nurmehr allzu offenkundige gegenwärtige Verhältnisse, sind lediglich nichtige Feststellungen des längst allseits Bekannten. Namentlich als sie von Quinlan um eine Voraussage seiner Zukunft gebeten wird, erwidert Tanya ohne jede hexenhafte Ambivalenz: «Your future's all used up.» Wenn aber alle Zukunft verbraucht ist, geht auch das Gewerbe der Prophetie in Feierabend.

Was Tanyas Topographie im Unterschied zur Region der Hexen in *Macbeth* überdies zusätzlich markiert, ist die Aura des Verlorenen, die ihr Bordell umschwebt. Terry Comito beschreibt Tanyas Domizil denn auch im wesentlichen als eine Stätte der Nostalgie, als «place of memory». Comito zufolge ist Tanyas Ort eine Repräsentation dessen, wohin Quinlan eine Rückkehr ultimativ versagt bleibt. Hier stellt sich die Frage: Was bedeutet die für Quinlan versperrte Vorzeit im Kontext von Weissagung und Umkehr zum Bösen, wie dies in *Macbeth* durchgespielt wird?

Lesen wir Hank Quinlan weiter im Sinne einer Refiguration von (Lady) Macbeth, und Tanya entsprechend als eine solche der Hexen, dann registrieren wir in *TOUCH OF EVIL* eine Absenz dessen, was ich vorhin als den primären moralischen Stimulus etabliert habe. Konkret: Für die verschlüsselte Prophezeiung, wie sie einem Macbeth erteilt wird, fehlt in Quinlans Los Robles das strukturelle Analogon. Denn im Unterschied zu *Macbeth* ist Quinlans Entscheid für sein böses Gesetz in unbeschriebener Vorzeit geschehen und folglich weggeschlossen im unzugänglichen Revier des Extradiegetischen. In gleicher Weise ausgeblendet und ausser Reichweite erscheint uns der Anstoss für Quinlans Wahl seiner moralischen Richtung: Es bleiben uns bloss fruchtlose Spekula-



2

1

1

Mit der Abhörmaschine in den Händen des pflichttreuen Vargas hat sich das Böse auf den Repräsentanten des lauterer Gesetzes übertragen.

tionen darüber, ob dieser Anstoss nun tatsächlich der ungesühnten Ermordung der Frau Gemahlin entsprungen sei oder in welchen unausgesprochenen Regionen auch immer er zu verorten wäre. Wir wissen es nicht. Was wir wissen: Jene der Prophezeiung in *Macbeth* analoge Grösse, die Quinlan einst zu der Wahl seiner moralischen Wege gedrängt hat, wird niemals präsent, ist verbannt aus der filmischen Diegesis und auf immer blockiert im Früher.

Aus dieser Blockade ergeben sich nun Konsequenzen für die Bewältigung des Bösen bei Welles im Gegensatz zu *Macbeth*. Dort ermöglicht die aktuell ausgesprochene Weissagung als Ursprung aller dramatischen Aktion einen fest umrissenen Widerstreit zwischen Gut & Böse, der letztlich von kathartischer Wirkung sein kann und in der feierlichen Restauration der alten Ordnung enden darf. Demgegenüber wird uns in *TOUCH OF EVIL* die Möglichkeit solch einfacher Kräftebewegung entzogen, weil hier die Polarisierung zum Bösen auf der Darstellungsebene keine aktuelle Realisation erfährt. Anders als in *Macbeth* ist also in *TOUCH OF EVIL* der Scheitelpunkt des Bösen unwiederbringlich verschüttet – anders als in *Macbeth* lässt sich bei Welles denn auch das Böse exakt darum durch nichts und niemanden wirklich, will heissen: endgültig transzendieren, weil dieses Böse *always already* war und ist.

Zuletzt mag zwar Quinlan als Repräsentant der obszönen Unterseite des Gesetzes gestürzt und ausgemerzt sein; diese Beseitigung des Bösen aber vollzieht sich ihrerseits nur über eine Aufgabe moralisch guter Maximen. Quinlans Opponent Vargas behilft sich für die Bewältigung des fehlbaren Police Captains mit Methoden, die seinem eigenen lauterer Moralempfinden zuwider laufen, indem er Quinlan bespitzelt mittels eines Abhörapparats, von dem er sagt: «I hate this machine.» Nicht zufällig wird dieses Instrument zum Lauschangriff auf das Böse in seiner filmischen Repräsentation mit der Nahaufnahme der

“bösen” Bombe gleich zu Beginn der vielgerühmten Eingangssequenz des Films gleichgesetzt. Wohl ist also Quinlan zuletzt wie Macbeth wenigstens symbolisch enthauptet – mit der Abhörmaschine in den Händen des pflichttreuen Vargas aber hat sich das Böse auf den Repräsentanten des lauterer Gesetzes übertragen.

Florian Keller

Comito, Terry (Hrsg.): *Touch of Evil*. Orson Welles, Director. New Brunswick: Rutgers University Press 1985 (Rutgers Films in Print, Vol. 3)

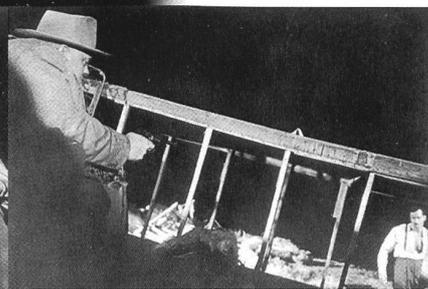
Die wichtigsten Daten zu *TOUCH OF EVIL*: Regie: Orson Welles; Buch: Orson Welles nach dem Roman «*Badge of Evil*» von Whit Masterson; Kamera: Russell Metty; Kamera-Assistenz: John Russell; Schnitt: Virgil W. Vogel, Aaron Stell, Edward Curtiss; Ausstattung: Russell A. Gausman, John P. Austin; Kostüme: Bill Thomas; Musik: Henry Mancini; Ton: Leslie I. Carey, Frank Wilkinson. Darsteller (Rolle): Orson Welles (Hank Quinlan), Charlton Heston (Ramon Miguel "Mike" Vargas), Janet Leigh (Susan Vargas), Joseph Calleia (Pete Menzies), Akim Tamiroff ("Uncle Joe" Grande), Valentin de Vargas (Pancho), Ray Collins (Bezirksstaatsanwalt Adair), Dennis Weaver (Nachtportier im Motel), Joanna Moore (Marcia Linnekar), Mort Mills (Schwartz), Marlene Dietrich (Tanya), Victor Millan (Manuelo Sanchez), Lalo Rios (Risto), Michael Sargent (hübscher Junge), Mercedes McCambridge (Bandenführer), Joseph Cotton (Leichenbeschauer), Zsa Zsa Gabor (Besitzerin einer Nachtbar), Phil Harvey (Blaine), Joi Lansing (Blonde), Harry Shannon (Gould), Rusty Wescoatt (Casey), Wayne Taylor, Ken Miller, Raymond Rodriguez (Mitglieder der Bande), Arlene McQuade (Ginnie), Domenick Delgarde (Lackey), Joe Basulto (junger Angeklagter), Jennie Dias (Jackie), Yolanda Bojorquez (Bobbie), Eleanor Dorado (Lia). Produktion: Universal International; Produzent: Albert Zugsmith. USA 1958. 35mm; Schwarzweiss; Dauer Originalversion: 95 Min./108 Min. Dauer Re-Edit-Fassung: 111 Min. CH-Verleih: Columbus Film, Zürich.

TOUCH OF EVIL bezeichnet das Ende der amerikanischen Regie-Karriere von Orson Welles. Universal schloss Welles von der Post-Produktion des Films aus – er war bereits mit den Dreharbeiten zum *Don-Quixote*-Projekt beschäftigt. Nach dem Ausschluss schrieb Welles ein 58seitiges Memo mit präzisen, ins Detail gehenden Vorschlägen zu Film- und vor allem Ton-Schnitt, die aber nur sehr beschränkt berücksichtigt wurden. Auf Grund dieses Memos und weiterer Recherchen haben Rick Schmidlin, Walter Murch, die Ton-Ingenieure Bill Varney und Peter Reale und Filmrestaurator Bob O'Neil unter der Beratung von Jonathan Rosenbaum nun eine Fassung erarbeitet, die möglichst genau den Absichten von Orson Welles entsprechen soll.

Die markanteste Änderung betrifft die berühmte Eingangssequenz: Keine Titel lenken von der virtuoseren Kamerabewegung ab, das jazzige Eröffnungsthema von Henri Mancini wurde ersetzt durch einen Geräuschteppich, der von den umhergehenden Leuten, den Läden und Clubs, den Autos dieser Sequenz stammt.

1
Orson Welles in
TOUCH OF EVIL
Regie: Orson
Welles (1958)

2
Orson Welles in
MACBETH Regie:
Orson Welles
(1947)



1

1