

FORUM

Citizen Kane als 'filmischer' Text und als Text der amerikanischen Kultur*

Orson Welles' im Jahre 1941 erschienener Film *Citizen Kane* ist einer jener "schwierigen" fiktionalen Texte der amerikanischen Kultur, die die Kritik zu immer neuen Erklärungs- und Einschätzungsversuchen herausgefordert haben. Weil er in einigen Punkten unverkennbar den Einfluß der literarischen Moderne zeigt, die einst selbst vom Stummfilm angeregt wurde, und weil er inzwischen weite Anerkennung als besondere Leistung des amerikanischen Films gefunden hat, nimmt Welles' Film in gewisser Weise eine vermittelnde Zwischenstellung zwischen populärem Medium und literarischer Tradition ein. Die ungewöhnlich hohe filmgeschichtliche Wertschätzung, die ihn unter dem Stichwort "Beginn eines neuen Zeitalters der Kinematographie" als Abschluß und Höhepunkt der frühen Entwicklung des amerikanischen Films verbucht, hat inzwischen bis in die amerikanische Literaturwissenschaft gewirkt, für die Aufsätze in angesehenen Fachzeitschriften wie *Critical Inquiry* und vor allem *PMLA*, der offiziellen Zeitschrift der *Modern Language Association of America*, die Möglichkeiten der Integration des Mediums Film in ein kulturelles Selbstverständnis andeuten, das bisher ganz durch Texte der amerikanischen Literatur definiert war.¹

Wenn auch am diskussionsträchtigen Ausnahmefall orientiert, so kann dies doch als wichtiger Schritt in der Reihe der "neuerdings angestellten schüchternen Versuche" angesehen werden, "Spielfilme und Fernsehspiel als Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen ins Bewußtsein von Hochschule und Schule zu rücken", von denen

* Eine erweiterte Fassung dieses Beitrages wird demnächst in dem von Alfred Weber und Bettina Friedl herausgegebenen Band *Film und Amerikanische Literatur* erscheinen.

Gerhard Müller-Schwefe 1973 in einem Diskussionsbeitrag zum Problem sprach.² Sie haben bisher – auch was den Spielfilm anbetrifft – nur wenig an Boden gewonnen. Anregungen, das Interesse der Literaturwissenschaften an Fiktionen auch auf den Bereich von Film und Fernsehen auszudehnen (also auf jenen Bereich, aus dem Schüler und Studenten heute vorzugsweise ihre Fiktionen beziehen), liegen inzwischen mehrfach vor, konkrete Interpretationsbeispiele dagegen kaum. Das hat sicher etwas mit der Unsicherheit des Literaturwissenschaftlers vor dem komplexen Text "Film" zu tun. Auch dabei machen sich unterschiedliche Fachorientierungen bemerkbar: ein primär auf film-ästhetische Fragen, auf den Film als Sprache und Kunstwerk gerichteter Ansatz, dem der Film vor allem als spezifisch "filmischer" Text interessant wird einerseits, und eine kulturwissenschaftliche Orientierung andererseits, die an Fiktionen auch als Form sozialer und kultureller Selbstverständigung – als "Texten der amerikanischen Kultur" – interessiert ist. Daß beide Fragestellungen voneinander profitieren können und erst zusammengenommen der spannungsvollen Komplexität und Widersprüchlichkeit des Textes *Citizen Kane* gerecht werden, in dem sich verschiedene Textebenen ergänzen, modifizieren, aber in dem sie gelegentlich auch miteinander kollidieren, soll im folgenden Interpretationsversuch deutlich werden.

I.

Citizen Kane beginnt unvermittelt und ohne jede vorbereitende Orientierung des Zuschauers mit einer Serie von Einstellungen, die auf den ersten Blick unwirklich, rätselhaft, fast traumähnlich anmuten mag, die aber bei näherer Betrachtung für das Vorhaben des Films instruktiv ist.³ Nach dem Schild "No Trespassing" zeigt eine distanzierende Totale das in der Ferne liegende, in seiner dunklen, nicht klar konturierten Gestalt geheimnisvoll und unwirklich erscheinende Schloß – ein Schloß fast wie aus einer Sage oder einem Märchen. Die Großaufnahme "No Trespassing" schließt uns zunächst warnend von dieser geheimnisvollen Welt aus und scheint unseren Wunsch zu blockieren, dem Rätsel nachzugehen. Genau das aber unternimmt die Kamera in den nächsten Einstellungen, in denen sie sich zunächst noch am Zaun entlang in kurzen Überblendungen an mehreren Teilen des Parks vorbei immer näher ans Haus heranschiebt, bis in den Raum, in dem – wie wir später erfahren – Charles Foster Kane stirbt. Der Zaun,

der uns – um im Bild zu bleiben – in der Realität von neuen fremdartigen Erfahrungen fernhalten und ausschließen mag, kann in der Fiktion überstiegen werden; den Vorstoß in fremde Erfahrungsbereiche, vor denen in der Realität immer wieder Schilder mit der Aufschrift "No Trespassing" stehen, kann die Fiktion für uns unternehmen. In präziser Weise ist in diesen ersten Einstellungen des Films eine ökonomische Visualisierung seines Vorhabens gelungen: dem physischen Vordringen der Kamera wird der Versuch der Fiktion entsprechen, in die Erfahrungswelt Charles Foster Kanes einzudringen.

Deren Auseinanderbrechen in jenem Moment des Todes, an dem die Fiktion einsetzt, erleben wir in der kurz darauf folgenden Großaufnahme der zerspringenden Glaskugel, in deren Splitter sich die Realität für einen Moment in extrem verzerrter, stark subjektiver Perspektive spiegelt. Das in den ersten beiden Bildern veranschaulichte Vordringen in die Erfahrungswelt des Schloßherrn Kane erhält hier sein Thema. Es ist der Versuch, die sich im Symbol der zerspringenden Glaskugel andeutende Auflösung und Fragmentierung der subjektiven Realität Kanes noch einmal retrospektiv als einheitliche zusammenzufügen. Er wird sich an der Suche nach der Bedeutung des Wortes "Rosebud" entfalten – des einzigen Wortes dieses Prologs, das durch die Detailaufnahme der Lippen auch visuell schockartig herausgehoben wird.

Insgesamt erinnert die erste Szene an die Traumstruktur bestimmter europäischer, vom Expressionismus und Surrealismus beeinflusster Avantgardefilme. Das Ergebnis ist wie dort eine zunächst beunruhigende desorientierende Erfahrung: das assoziative Nebeneinander von ungewöhnlichen, rätselhaften Bildern, die auch untereinander einer subjektiv-willkürlichen Anordnung zu gehorchen scheinen, weckt unsere Neugier, aber sie läßt uns als Zuschauer zunächst auch rat- und orientierungslos. Überblendung und Einstellungsgröße intensivieren die Verunsicherung. Durch das Ineinanderübergehen beispielsweise der Großaufnahmen von Schnee, Glaskugel und Lippen wird der "logische" Zwischenraum, der bei "natürlichen" Kamerabewegungen wie Schwenks und Fahrten auftritt, hinweggerafft. Wir erhalten aus ihrem Kontext herausgehobene Bilder wie das der Lippen, denen wir kein dazugehörendes Gesicht zuordnen können. Die Kamerawinkel, die die Perspektive des Zuschauers zum Dargestellten ständig verschieben, verstärken diese Tendenz noch. Der Zuschauer hat anfangs buchstäblich keinen Standort im Film, weder räumlich, zeitlich, noch –

damit zusammenhängend – logisch. Er kann keinen sicheren Halt gewinnen, von dem aus er alles beobachten könnte.

Die unvermittelt und abrupt einsetzende Wochenschau scheint diese Sicherheit zu versprechen. Sie versetzt den Zuschauer in die vertraute Rolle des Zaungasts zeitgeschichtlicher Ereignisse. Den verunsichernden Eindrücken des Beginns, die wir noch nicht einordnen können, folgt erzählerisch der extreme Kontrast, der subjektiven Vision die vermeintlich objektive Dokumentation der Lebensgeschichte Kanes. Als Antwort auf die Fragen, die die erste Szene bei uns geweckt hat, erhalten wir dabei Daten und Fakten, die sich dennoch zu keiner überzeugenden Erklärung des widersprüchlichen Wesens Kanes zusammenfügen scheinen. Das Schlüsselwort der ersten Szene, „Rosebud“, findet gar keine Erwähnung. Wie wenig vom Leben Kanes im Grunde erfaßt ist, können all jene Bilder verdeutlichen, die in der folgenden Spielfilmhandlung noch einmal in einem umfassenderen erzählerischen Zusammenhang auftauchen werden, in dem sie erst ihren Sinn erhalten. Aus Kanes Kindheit erscheinen beispielsweise in der Wochenschau nur drei kurze Bildausschnitte: ein Familienphoto mit Mutter, die Zeichnung eines Hauses, ein Bild aus dem Prozeß der Goldgewinnung. Die wesentlichen Erfahrungen dieser Kindheit kommen damit gerade nicht zur Sprache, wie sich im folgenden Film erweisen wird. Nur einmal scheinen sie in der Dokumentaraufnahme eines *Senate-Hearings* angesprochen, in der Kanes späterer Vormund Thatcher über die Reise berichtet, auf der er den kleinen Charles F. Kane von zu Hause fortholte. Er beginnt: „My firm had been appointed . . .“ Als aber eine Frage nach jenem Vorfall gestellt wird, den wir später in der fiktionalen Version als Schlüsselerlebnis begreifen werden – als Verlust der Geborgenheit des Elternhauses, – verweigert er die weitere Aussage und verliert lediglich ein für die Öffentlichkeit bestimmtes Statement. Die Dokumentation verschließt sich vor der subjektiven Dimension, in die wir im fiktionalen Teil der Geschichte Einlaß finden werden.

In amerikanischen Spielfilmen jener Zeit ist eine derartige dokumentarische Sequenz zu Beginn des Films nicht ungewöhnlich. Auch ausgesprochene Melodramen wie etwa der gegenwärtige Kultfilm *Casablanca* weisen sie auf, um die folgende Spielfilmhandlung in einen zeitgeschichtlichen Zusammenhang einzubetten und auf diese Weise das private Schicksal mit dem allgemeinen Gang der Zeitgeschichte zu verknüpfen. In *Citizen Kane* wird die gleiche Geschichte dagegen sozusagen zweimal erzählt: als authentisch wirkende Dokumentation

und als fiktionale Spielfilmhandlung. Die beiden Teile ergänzen und illustrieren sich nicht gegenseitig, sie stehen sich eher konträr in ihrem jeweiligen Anspruch gegenüber, die Person und das Wesen des großen Amerikaners Kane adäquat zu erfassen und zu erklären.⁴ Wiederum hat dieser Kontrast einen unmittelbar filmischen Ausdruck gefunden. Nicht zufälligerweise prallen Prolog und Wochenschau durch die verunsichernde, schockartig aufrüttelnde Überleitung zur Wochenschau als zwei verschiedene Diskursebenen in offensichtlicher Dissonanz aufeinander. Der Ablauf der damals üblichen Kinovorstellung und die damit verbundenen Genreerwartungen werden hier nicht ohne Ironie in den Film selbst hineingenommen und zugunsten der Fiktion umgepolt: war dort die Wochenschau dafür zuständig, über die Realität zu informieren und galt der Spielfilm gerade als Ablenkung von ihr, so wird nun die Spielfilmhandlung notwendig, weil die Wochenschau trotz aller faktischen Information doch nichts von der eigentlichen Realität erfaßt. Diese Parallele findet in der dritten Szene des Films im Vorführraum der Nachrichtenredaktion eine weitere Fortsetzung. In Analogie zur Filmvorführung wird die Vorstellung zwischen Wochenschau und Hauptfilm gleichsam noch einmal unterbrochen, um den Aussagewert der Wochenschau zu problematisieren und um die Frage nach der Bedeutung des Wortes „Rosebud“ zu stellen. Die im Schatten verbleibenden Personen sind nicht Akteure des eigentlichen Films, sondern Beobachter wie wir. Ihre Situation im nur vom Licht der Projektoren erhellten Raum gleicht der des Zuschauers im Kinosaal, der dadurch einen ersten zeitlichen und räumlichen Orientierungspunkt im Film gewinnt. Seine bis dahin diffuse Neugier erhält nun in der Suche nach der Bedeutung des Wortes „Rosebud“ eine Handlungsrichtung und im nach „Rosebud“ suchenden Reporter Thompson einen Repräsentanten auf der Leinwand; immer nur durch seine Vermittlung und zumeist auch an ihm vorbei auf die erzählenden Personen blickend, nähert sich der Zuschauer dem Geschehen.

Dieses ‘close reading’ der ersten Szenen des Films mag zeigen, daß *Citizen Kane* mit einem sorgfältig inszenierten Anspruch auftritt, nach dessen Einlösung am Ende des Films – und auch am Ende dieses Essays – zu fragen sein wird. Es mag auch zeigen, wie außerordentlich reflektiert jede einzelne Einstellung in Szene gesetzt und mit dem Rest des Films zugleich in thematischer Funktion verbunden ist. Den gesamten filmischen Text einer ähnlich detaillierten Analyse zu unterziehen, würde daher den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen.⁵ Zum ergänzenden Verständnis der ästhetischen Struktur *Citizen Kanes* sei im folgen-

den auf jene wiederkehrenden erzählerischen Merkmale verwiesen, die für Welles' filmische Umsetzung und damit auch für die Strukturierung des "filmischen" Textes von entscheidender Bedeutung sind. Welles hat als Antwort auf die Schwierigkeiten, die seine mehrfach verschachtelte Fragmentierung der Lebensgeschichte Kanes (mitsamt ihrer an einen Roman erinnernden Stofffülle) an das Medium Film stellte, Formen der Zeitraffung und Bildkomposition gefunden, die sich für die Entwicklung der Filmsprache als ausgesprochen innovativ und einflußreich erwiesen.

Dazu gehören Überblendungen, mit denen größere Zeiträume in stark elliptischer Raffung übersprungen werden, und die durch eine Art auditiver – gelegentlich auch visueller – Kontinuität zusammengehalten werden. Als Kane beispielsweise der jungen Susan zu ihrem Gesang applaudiert, geht sein Applaus in den seiner politischen Anhänger über, die in der folgenden Einstellung einem Satz seines Freundes Leland Beifall spenden, den dann wiederum Kane als Redner auf der Abschlußkundgebung seiner eigenen Wahlkampagne zu Ende führt. Auditive Kontinuität trägt hier nicht nur dazu bei, ohne umständliche Einleitungen und ohne Zeit- und Spannungsverlust Übergänge zwischen zeitlich und räumlich weit auseinanderliegenden Bereichen zu schaffen; sie stellt dabei zugleich auch eine Bedeutungskontinuität zwischen diesen Bereichen her und erinnert uns an einen Zusammenhang zwischen Kanes privatem und politischem Leben, der sich im Fortgang der Fiktion noch folgenschwer auswirken wird.

Ein gleichartiges Strukturprinzip, Geschehensabläufe gleichsam zu Szenen zu raffen, in denen ein Bedeutungszusammenhang des Vorgangs bewahrt ist, macht sich auch immer wieder in einer der Zeitstruktur analogen Bildstruktur bemerkbar. Dazu griff Welles mit Hilfe des Kameramannes Gregg Toland zu einer für die damalige Filmsprache ungewöhnlichen Bildkomposition – Bildern mit Tiefenschärfe (sog. *deep focus shots*), in denen Vordergrund, Bildmitte und Hintergrund gleichermaßen scharf gehalten sind. Statt der sonst üblichen Montage, also des Auflösens eines Vorgangs in ein zeitliches Nacheinander, auf das Literatur und Film sonst verwiesen bleiben, erhalten wir, in André Bazins Worten, so etwas wie eine Montage innerhalb des Bildes – ein Kampffeld, auf dem die Gleichzeitigkeit und damit der emotionale Zusammenhang eines dramatischen Vorgangs bewahrt ist.⁶ Auch Welles' wohl auffälligste Stilpräferenz, die *low angle* Kameraperspektive (Froschperspektive) ist mehr als nur spektakulärer Selbstzweck. Ihre Fähigkeit, mit Hilfe des Weitwinkelobjektivs eine Person bedrohlich

vor uns aufragen zu lassen und zugleich die Proportionen des sie umgebenden Raumes zu verschieben, führt immer wieder zu dem Paradox – das gleichwohl die Person Kanes sehr gut trifft – einer uns überragenden und gleichzeitig auf schwankendem Boden stehenden Person, deren Größe durch die Dynamisierung des Raumes etwas permanent Unwirkliches, Labiles erhält.⁷

Wo sich ein Film als technisch derart innovativ und einflußreich erwiesen hat wie *Citizen Kane*, liegt allerdings auch die Gefahr nahe, solche technischen Innovationen lediglich noch einmal nachzuzeichnen. Die filmgeschichtliche Rezeption kann dafür weithin als Beispiel dienen, ihr ist der Film mit seinen technischen Innovationen auch bereits bedeutungsmäßig erschöpft. Es bleibt aber gerade die Frage offen, wozu sich diese bedeutungsmäßig summieren.

Citizen Kane folgt dem Leben seiner Hauptfigur nicht durch einen chronologischen Handlungsverlauf, sondern löst diese Chronologie in fünf Rückblenden auf, zwischen denen immer wieder in die Gegenwart des Films zurückgegangen wird. Im Film sind auf diese Weise drei Zeitebenen ineinander verschoben: Chronologisch angeordnet ist die Suche Thompsons nach der Bedeutung des Wortes "Rosebud" in der Gegenwart des Films. Thompsons Nachforschungen führen ihn zu fünf Zeugen. Den visualisierten Tagebucheinträgen des Bankiers Thatcher, Kanes Vormund, folgen Erinnerungen der beiden engsten Mitarbeiter und Freunde Kanes, Bernsteins und Lelands, von Kanes zweiter Frau Susan Alexander und seinem Butler Raymond. Ihre Berichte gehen in fünf Rückblenden in den Film ein und führen uns immer wieder in die Vergangenheit. Aber auch innerhalb dieser Vergangenheit ist nicht immer strenge Chronologie bewahrt. Der Bericht des Bankiers Thatcher endet beispielsweise mit dem alternden Kane, der ihm seine Besitzanteile am *Inquirer* übereignen muß. Die darauf folgende Rückblende von Kanes Vertrautem Bernstein setzt dagegen an dem Tag ein, an dem ein noch junger und von Idealen erfüllter Kane den *Inquirer* als Herausgeber übernimmt. Die Reihenfolge des eigentlichen Lebensverlaufs ist damit umgedreht. Bevor wir den jungen Idealisten erleben, haben wir schon sein Scheitern mitangesehen. Die Entscheidung, Kanes Leben in Rückblenden zu erzählen, bettet auf diese Weise dessen zunächst aufsteigende Lebenskurve von vornherein in das Vorwissen des Zuschauers von der schließlichen Vergeblichkeit dieser Bemühungen ein – eine Stimmung, die durch die äußeren Begleitumstände der Interviews immer von neuem verstärkt wird.⁸

Mit dieser Lesart soll allerdings das Problem "Rosebud" nicht einfach aufgelöst werden. Aus der Literaturkritik kennen wir die Tendenz, Dissonanzen und Bruchstellen eines Werkes um jeden Preis zu glätten. Dazu besteht aber meiner Meinung nach keine Notwendigkeit: im Gegenteil, mir scheint, daß eine derartige Betrachtungsweise Gefahr läuft, die für Fiktionen oft aufschlußreichen Spannungen einzu-ebnen. Wir werden hier auf die Tatsache zurückverwiesen, daß gerade in Filmen aufgrund der Produktionsweise verschiedene Einfluß- und Entscheidungszentren am Werk sind, die den Text in noch stärkerem Maße zum Schnittpunkt verschiedener ästhetischer, kultureller und anderer Einflüsse machen als das schon in der Literatur oft der Fall ist.¹⁰ In diesem Sinne kann man im Ende den Zusammenprall des Intellektualisierungsversuches eines populären Mediums mit dessen narrativen Konventionen und den darin festgeschriebenen dramaturgischen und emotionalen Erfordernissen erkennen. Es ist auch die Kollision zweier Autoren, von denen der eine, der Drehbuchautor Mankiewicz, für das alte Hollywood stand, der andere, der Mitautor und Regisseur Welles, für ein neueres, formbewußteres und intellektuelleres Kino.¹¹

Mankiewicz's Vorstellung der Geschichte spiegelt Hollywoodkonventionen – die Notwendigkeit, die Geschichte auf eine überraschende Auflösung, auf einen 'angle' hin auszurichten, die Schriftsteller wie Faulkner so verärgerte. Welles dagegen machte im Rest des Films den Versuch, gegen solche Erzählkonventionen anzugehen; der größte Teil seines Films, der einen nachhaltigen Einfluß auf europäische Regisseure der sechziger Jahre ausüben sollte, war daran interessiert, eine kausale Narrativität zu problematisieren. Dennoch konnte er sich offensichtlich der Erwartung eines spektakulären dramaturgischen Schlußpunktes noch nicht vollständig entziehen und mag sich daher trotz seiner Vorbehalte auf Mankiewicz's Lösung eingelassen haben. Was Welles damit in den Film selbst einbrachte, war die Spannung zwischen zwei Autoren und ästhetischen Konzeptionen, was er riskierte, war, daß das Erklärungsmodell des einen den Film des anderen gefährdete. Denn die detektivisch arrangierte Suche entfaltet spätestens am Ende ihre eigene Logik. Durch die Eingangsszene ist die Frage nach "Rosebud" von vornherein mit der Frage nach dem inneren Wesen von Kane verbunden worden; durch die Position der Auflösung als dramaturgischem Schlußpunkt des Films kann sich der Zuschauer zunächst spontan kaum vor dem Eindruck bewahren, den Schlüssel zu diesem Wesen erhalten zu haben. Die scheinbare Notwendigkeit, ein

einmal gestelltes Rätsel aufzulösen und die Intention, ein Leben mit einem symbolischen Fazit zu umfassen, das gerade dessen unauflösbare Ambivalenz festhalten soll, kollidieren miteinander und führen zu dem Paradox, eine Frage letztlich doch noch zu beantworten, die der Film gerade als falsch entlarven wollte. Man wird schon hier darauf verwiesen, daß wir es in *Citizen Kane* mit einem insgesamt spannungsvollen und in vielem widersprüchlichen Text zu tun haben.

II.

Meine Diskussion *Citizen Kanes* ist bisher vor allem auf die Erkenntnis dessen ausgerichtet gewesen, was einzelne erzählerische Merkmale zur Formulierung der Ausgangsfrage des Films und zur Strukturierung seiner Geschichte beizutragen vermögen – einschließlich der Frage, inwieweit diese Struktur als gelungen betrachtet werden kann und welche Widersprüche in ihr erkennbar sind. Sich nur auf diesen Aspekt zu konzentrieren, würde allerdings einen Erkenntnisverzicht gegenüber den kulturellen Implikationen *Citizen Kanes* bedeuten; es würde bedeuten, ihn nur als filmischen Text und nicht auch als Text der amerikanischen Kultur zu verstehen, in der er entstanden ist.

Die Fragen, die sich an *Citizen Kane* im Hinblick auf seine kulturelle Bedeutung zunächst ganz selbstverständlich zu stellen scheinen, ergeben sich aus seiner turbulenten Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte. Weil man den Film zur damaligen Zeit allgemein als Porträt des Zeitungstycoons Hearst verstand, sahen sich Studio und Regisseur wiederholten Versuchen gegenüber, die Aufführung des Films zu verhindern – bis hin zu dem Angebot, das Original und die Kopien des Films zu kaufen, um sie dann zu vernichten. Das stellt den bisher primär unter filmästhetischen Aspekten behandelten Film überraschend in den Mittelpunkt einer politischen Kontroverse und mußte Erwartungen beim Publikum wecken, die nach der Uraufführung schnell einer Enttäuschung wichen: Anstelle der erwarteten politischen Diskussion des umstrittenen Zeitungsmagnaten zeigte der Film vor allem dessen private Seite.¹² In dieser Enttäuschung läßt sich das – auch in philologischen Disziplinen nicht seltene – Mißverständnis erkennen, die kulturelle Bedeutung eines fiktionalen Textes sei in jedem Fall mit der expliziten Darstellung gesellschaftlicher Zusammenhänge ineins zu setzen.

Eine Geschichte chronologisch zu erzählen heißt auch, Vertrauen in einen kausal geordneten Geschehensverlauf und – in diesem Fall – Lebenslauf zum Ausdruck zu bringen. Ein Leben von einem Reporter in Interviews rekonstruieren zu lassen, lenkt dagegen die Aufmerksamkeit auch auf den Vorgang des Suchens selbst. Es kündigt die Sicherheit darüber auf, was das Leben eines Mannes eigentlich ausmacht. Die Erkenntnismöglichkeit der Realität problematisiert sich, wir kommen immer nur durch die Vermittlung anderer Personen an das Wesen Kanes heran. Deren Berichte widersprechen sich nicht eigentlich, aber sie heben doch jeweils andere Seiten von Kanes Wesen hervor und summieren sich zu einem ambivalenten Gesamtbild. In Thatchers Bericht erscheint Kane als widerspenstiger Knabe, der nie ganz erwachsen wurde. Bernstein schildert mit den glücklichen und erfolgreichen Jahren des jungen Zeitungsherausgebers Kane einen energiegelassenen Idealisten. Dagegen ist Jed Lelands Bericht über Kanes Affäre mit Susan Alexander, über das Scheitern seiner ersten Ehe und seiner politischen Ambitionen ein Dokument des Zweifels an der Integrität dieses Idealismus, hinter dem Leland einen tieferliegenden Opportunismus zu erkennen glaubt. Susans Erinnerungen an Kanes vergeblichen Versuch, nach dem Scheitern seiner eigenen Pläne einen Opernstar aus ihr zu machen, und an das Leben auf *Xanadu* ergeben die Geschichte einer monomanen Selbstherrlichkeit, in der Kane auch in der äußeren Erscheinung immer mehr dem Bild eines orientalischen Despoten gleicht. Am Ende seiner vergeblichen Suche nach der Bedeutung des Wortes "Rosebud" deutet Thompson an, daß Kanes widersprüchliches Wesen sich nicht wirklich auf einen einheitlichen und einigenden Nenner bringen läßt. Die Fiktion hat uns zwar zu Kanes subjektiver Erfahrungswelt Zugang verschafft, das Bild scheint in Analogie zum Puzzlespiel bis auf *ein* fehlendes Stück vollständig, aber es bleibt dennoch ambivalent. Auch das Wissen um "Rosebud" hätte nach Thompsons Worten daran nichts geändert.

Charles Foster Kane was a man who got everything he wanted, and then lost it. Maybe Rosebud was something he couldn't get or something he lost. Anyway, it wouldn't have explained anything. I don't think any word can explain a man's life. No, I guess Rosebud is just a piece in a jigsaw puzzle, a missing piece.

Diesem Fazit scheint nun jener oft diskutierte Schluß zu widersprechen, in dem sich die Kamera von den Personen der Handlung entfernt und das Geheimnis um "Rosebud" für den Zuschauer doch noch löst. Wir erkennen das Wort als Inschrift auf jenem gerade im Feuer

verbrennenden Schlitten, den der unbeschwert spielende sechsjährige Charles am Ort seiner Kindheit zurücklassen mußte, als er der Vormundschaft von Thatchers Bank übergeben wurde. Daß der Film damit das Versprechen des Prologs eingelöst zu haben meint, wird durch die letzten Bilder unterstrichen, in denen sich die Kamera in ähnlicher Weise vom Schloß des toten Kane entfernt wie sie es am Anfang betreten hat, vom erleuchteten Fenster zurück bis hin zum Zaun und dem Schild "No Trespassing". Die Fiktion, die es unternommen hatte, in dieses Schloß einzudringen und sein Geheimnis zu erklären, hat ihr Vorhaben verwirklicht und läßt uns am Zaun stehend mit einem letzten Blick auf das Schloß zurück.

Dieser Schluß hat nicht überraschenderweise kontroverse Meinungen hervorgerufen. Die engste Lesart ist dabei sicher jene, die die Enthüllung des Endes im Sinne eines ernsthaften psychologischen Erklärungsversuches versteht. Kanes rastloser Drang nach Erfolg, Liebe und Macht und seine Unfähigkeit, sich anderen emotional zuzuwenden, wäre dann schlicht auf eine Kindheitsversagung zurückgeführt, ein schlichtes und schlechtes Stück Amateuropsychologie. Signifikant ist allerdings, an welchem Punkt Kane das Wort ausspricht. Es ist die Glaskugel, durch die die Assoziation mit "Rosebud" bei Kane ausgelöst wird – in ihrer Form Symbol eines harmonisch in sich geschlossenen, aber auch hermetisch in sich verschlossenen und daher nie erreichbaren Zustands. Assoziiert man "Rosebud", wie vom Film selbst nahegelegt, mit der Glaskugel, dann erscheint das Ende nicht als psychologische Auflösung eines Rätsels im Sinne von Ursache und Effekt, sondern gleichsam als symbolisches Fazit eines Lebens – ein Hinweis auf all jene unerfüllt gebliebenen und retrospektiv unerfüllbaren Aspekte individueller Selbstverwirklichung, die bei der Jagd nach sozialer Anerkennung auf der Strecke bleiben und die in der amerikanischen Kultur häufig mit der Kindheit als Phase einer noch intakten Identität verbunden sind. Gerade weil es sich um ein Symbol für einen unwiederbringlichen Zustand oder einen letztlich undefinierbaren Selbstverwirklichungswunsch handelt, der deshalb auch begrifflich nicht faßbar und festlegbar ist, kann er sich an relativ beiläufigen Dingen und Bildern festmachen wie etwa jener Glaskugel, von der es im Drehbuch heißt: ". . . one of those glass balls which are sold in novelty stores all over the world". Man wird hier bereits an Scott Fitzgeralds *Great Gatsby* erinnert, für dessen illusionären, in Daisy projizierten Lebenstraum jenes grüne Licht auf der anderen Seite der Bucht zum Symbol werden konnte.

Citizen Kane zeigt in vielen Momenten offensichtliche Analogien zu Hearsts Leben, mit dem Welles und der Drehbuchautor Mankiewicz, als Freund des Hauses, wohlvertraut waren. Aber Welles erinnerte sich aus seinen Chicagoer Tagen auch an andere Millionäre wie beispielsweise jenen McCormick, der vergeblich eine untalentierte Opernsängerin protegierte. Was *Citizen Kane* mit anderen Worten zunächst kennzeichnet, ist der Versuch, in der Figur Kanes Eigenschaften mehrerer bekannter Millionäre zu versammeln. Das Resultat ist die Transformation der historischen Person Hearsts zu einer wiederkehrenden Figur der amerikanischen Kultur, zu deren möglichst wirksamer Charakterisierung aus dem Erfahrungs- und Beobachtungsbereich der am Film Beteiligten all das entlehnt wurde, was zur Herausarbeitung des Wesens des 'Newspapertycoons' als besonders geeignet erschien. Wo das angesichts einiger mutiger Parallelen zu Hearsts Leben übersehen wurde, vergaß man, daß Welles nicht mit einer historischen Biographie, sondern mit Fiktion befaßt war. Der Biographie mag es darum gehen, das Leben einer historischen Person möglichst wirklichkeitsgetreu zu rekonstruieren, die Fiktion aber gibt uns eine zweite Chance, diese Lebensgeschichte – vielleicht sogar biographisch getarnt – noch einmal so zu inszenieren, daß unsere eigenen Anschauungen, Wünsche und Ängste in sie projiziert werden können. Das Thema *Citizen Kanes* ist so gesehen nicht die Auseinandersetzung mit einer historischen Person, sondern die Organisation bestimmter Anschauungen über die Figur des *Tycoons* und die in der amerikanischen Kultur und Gesellschaft um sie zentrierten Wertkonflikte.

Schon der ursprüngliche Titel des Films – "The American" – deutet an, daß sich *Citizen Kane* hier in eine fortlaufende Reihe von Selbstdeutungsversuchen der amerikanischen Kultur einreihet, in denen es letztlich immer wieder um die Frage nach der spezifischen Identität des Amerikaners geht, d.h. um das Versprechen der amerikanischen Gesellschaft nach einer von den Zwängen und Schranken der alten Welt freien Selbstverwirklichung. Nicht zufälligerweise macht sich die fiktionale Diskussion dieses Themas im 19. und 20. Jahrhundert immer häufiger an der Figur des 'Businessman' fest, an der veranschaulicht werden kann, daß der 'American Dream' sich in zunehmendem Maße zum Streben nach Erfolg und Reichtum gewendet hatte. Bereits im 19. Jahrhundert häuft sich dabei die Skepsis gegenüber den optimistischen Versionen der 'success story'. Ihr tritt eine Inversion der Aufstiegsgeschichte gegenüber, wie sie in William Dean Howells' Roman *The Rise of Silas Lapham* gleichsam als programmatischer Vorgriff auf

die immer kritischere Wendung des Stoffes im 20. Jahrhundert zum Ausdruck kommt. Materieller Erfolg und moralische Identität stehen sich dabei in exakt umgekehrter Proportionalität gegenüber. Wird in den optimistischeren Versionen des amerikanischen Erfolgsmythos impliziert, man könne bei entsprechender Zielstrebigkeit alles erreichen, worauf es im Leben ankomme, so wird diese Annahme in der 'inverted success story' gerade umgedreht; in ihr mag zwar materiell alles erreichbar sein, aber jene Aspekte individueller Selbstverwirklichung, auf die es nach Meinung der Autoren wirklich ankommt, gehen dabei unweigerlich verloren. Daß *Citizen Kane* an diesem Typus der Inversion partizipiert, ist unverkennbar, es zeigt sich bereits in Kanes Worten: "I could have been a great man, if I hadn't been so rich" – einer formelhaften Variation des zentralen Themas "that greatness and love can't be bought".

Immer wieder lassen sich in *Citizen Kane* die in der 'inverted success story' organisierten und zentrierten Ängste erkennen. Kanes Egoismus, der immer nur Liebe und Anerkennung von anderen fordert, zerstört nacheinander seine Ehe und seine Freundschaft mit Leland; er führt zu einer demütigenden politischen Niederlage und wendet seinen ursprünglichen Idealismus zur starrköpfigen Monomanie. Die Vergeblichkeit seines Lebens summiert sich im Symbol des Schlosses. Mit ihm hat sich Kane eine eigene Welt erschaffen, die doch leer und kalt bleibt. Der Name des Schlosses *Xanadu* läßt an Coleridges "sunny pleasure-dome with caves of ice" denken. Am Ende bleibt Kane, von allen menschlichen Bindungen isoliert, im unvollendet gebliebenen Monument seines ebenfalls nie am Ende ankommenden Selbstverwirklichungsdranges zurück. Die *en gros* in Europa eingekauften Statuen, die in der Schlußszene funktions- und beziehungslos nebeneinanderstehen, zeigen an, wie der materielle Erfolg sich in abstrakte, ihrer Funktion entfremdete Kulturwerte umgesetzt hat, in kulturellen *Besitz* im wahrsten Sinne des Wortes, mit dem der Besitzer doch nichts anzufangen weiß.

In den Assoziationsmöglichkeiten, die der Name *Kane* mit *Khan*, möglicherweise auch mit *Cain* erlaubt, trägt auch der Titel des Films zum erkennbaren Bedeutungsmuster bei. Im Nebeneinander von *Citizen* und *Kane* wäre dann jene Spannung formuliert, die als zentral für den Film angesehen werden kann: kann man beides sein, Herrscher und Bürger, erfolgreich und glücklich, mächtig und dennoch geliebt; kann man mit anderen Worten "Amerikaner" im Sinne der Verhaltenserwartungen der amerikanischen Gesellschaft sein und den-

noch sich selbst verwirklichen? Der Film verneint diese Frage ganz im Sinne der 'inverted success story', sein Titel steht demnach gerade für einen Bruch in der Identität des Amerikaners. Vertritt man die These, daß in Fiktionen oft gerade das *alter ego* des Zuschauers oder Lesers agiert, dann läßt sich eine begründbare Vermutung über die Bedeutung dieser Versionen vor allem für die mittleren Schichten erkennen, die primär ihr Publikum bilden: In der probeweisen Entfaltung der Verhaltenserwartung des Strebens nach Erfolg und in dem gleichzeitigen Verlust an realer Menschlichkeit, der damit in den Fiktionen verbunden ist, wird bestätigend auf jene Werte zurückverwiesen, die in der Realität angesichts des Ideals des erfolgreichen Aufstiegers immer wieder auf die Probe gestellt werden. Was dem Helden der Fiktion verloren geht, sind offensichtlich eben jene Werte, die der Zuschauer zu bewahren sucht.

Citizen Kane im Zusammenhang mit solchen in der Kultur bereits vorhandenen Erzählmustern zu sehen, wird jedoch erst an jenem Punkt interessant, an dem auch die spezifische Art und Weise in Betracht gezogen wird, in der der Film sein zentrales Thema modifiziert und in einer für seine Zeit instruktiven Weise fortschreibt. Es kommt ja nicht darauf an, *Citizen Kane* auf ein kulturelles Denk- und Deutungsmuster zu reduzieren, sondern umgekehrt soll die Frage sein, ob er etwas – und wenn ja was – zu diesem beiträgt. Von allen Versionen des Genres scheint mir *Citizen Kane* dabei die größte Verwandtschaft zu Scott Fitzgeralds *The Great Gatsby* aufzuweisen. Das deutet sich schon in der Art und Weise an, in der das Thema erzählerisch etabliert wird. In der klassischen Inkarnation des Erfolgsmythos, auch noch in den Inversionen des frühen 20. Jahrhunderts, nimmt der Aufstiegsversuch einen breiten Raum ein. Kane hat es dagegen, ähnlich wie Fitzgeralds *Great Gatsby*, zu Beginn der Geschichte bereits geschafft. Gezeigt wird nicht sein Kampf um materiellen Erfolg, die Frage nach der Möglichkeit individueller Selbstverwirklichung tritt von vornherein in den Mittelpunkt. Dieser inhaltlichen Akzentuierung entspricht eine formale: Auffällig ist, daß die Geschichte jeweils retrospektiv erzählt wird; wir wissen von Anfang an, darauf wurde bereits hingewiesen, daß sie eine der Vergeblichkeit, des Scheiterns sein wird. Auffällig ist auch, daß sich Fitzgerald und Welles nicht mehr in direkter auktorialer Allwissenheit, sondern auf dem Umweg über andere Berichtende – Nick Carraway und Thompsons Interviewpartner – dem Geschehen nähern. Die Fiktion ist sich der Substanz der Personen nicht mehr gewiß, dem entspricht im

Aufbau der Geschichte jeweils die beobachtende Perspektive einer handlungsmäßig als Randfigur involvierten Person. Der Erzähler ist auf Ohren- und Augenzeugen verwiesen, auf Realitätsfragmente und Gerüchte, die sich zu keinem eindeutigen Bild fügen. Das Geheimnis um das Wesen der zentralen Figur und die Unsicherheit über ihre wahre Identität wird auf diese Weise erhöht.

Die Anschauung von "Größe", die bei Howells fiktional revidiert wurde, war eine des materiellen und sozialen Aufstiegs als einer Form falsch verstandener Selbstverwirklichung. Dieser Verhaltensversuch wurde das Bild der inneren Größe entgegengesetzt. Aber Kane und *Gatsby* sind in dieser Hinsicht schon durch die gewählte Erzählperspektive nur noch schwer faßbar. Das Geheimnis und die Ambivalenz, die beide umgeben, bestehen im wesentlichen in der Unsicherheit, ob etwas – und wenn ja was – hinter der äußerlichen "Größe" noch an individueller menschlicher Substanz greifbar ist. Das Vordringen zur inneren Mitte ihrer Person enthüllt diese Mitte gleichsam als banal, wenn nicht hohl. Der Einblick in ihr "innerstes" Wesen ist letztlich nicht eigentlich dadurch erschwert, daß es schwierig ist, die Realität zu rekonstruieren, sondern weil es ein solches wie selbstverständlich vorausgesetztes innerstes Wesen gar nicht zu geben scheint, oder genauer: weil die essentialistische Erwartung eines innersten Wesens selbst suspekt geworden ist. Die 'inverted success story' wendet sich hier zur impliziten Kritik jener idealistischen Definition des Ichs, von der aus das sich verselbständigende Streben nach materiellem Erfolg zuvor kritisiert wurde; sie macht dabei eine zunehmende Skepsis gegenüber jenen Werten deutlich, zu deren Bestätigung sie lange Zeit diente. Von Howells zu Fitzgerald, Welles und anderen Autoren der amerikanischen Kultur kann man eine fortlaufende Linie der Auflösung des Begriffs der Persönlichkeit bzw. der Entsubstantialisierung des idealistisch konzipierten "Amerikaners" erkennen, die gewiß nicht eine reale Auflösung der amerikanischen Identität beschreibt, wohl aber eine weithin geteilter kultureller Vorstellungen über sie.

All we saw on the screen was a big American. But how is he different from Ford? Or Hearst, for that matter? Or Rockefeller – or John Doe?

so formuliert der Redakteur der Wochenschau zu Beginn die Ausgangsfrage des Films. Hat uns der Film vermitteln können, was Kane von jenen anderen unterscheidet? Ist er, wie in der ersten Szene versprochen, dem Wesen Kanes in einer Weise nahegekommen, die der Wochenschau nicht zugänglich war? Das scheint gerade nicht der

Fall zu sein. Wir haben zwar die subjektive Erfahrungswelt Kanes kennengelernt, aber der Film hat sie letztlich zum kulturellen Erklärungsmuster des nach falscher Selbstverwirklichung strebenden Amerikaners gewendet. In mancher Hinsicht bleibt er thematisch epigonal. Diese Tendenz war offensichtlich in der ersten Drehbuchversion des Drehbuchautors Herman Mankiewicz noch deutlicher. Welles war sich ihrer Unzulänglichkeiten bewußt und versuchte, sie in ständigen Drehbuchkorrekturen zu vermeiden. Vor allem aber, so darf man vermuten, diente ihm die filmische Experimentierfreudigkeit dazu, dieser Tendenz entgegenzuwirken.

Entgegen kamen ihm dabei die dem Medium Film inhärenten Möglichkeiten, die der Fiktionserfahrung eine zusätzliche sinnliche Dimension hinzufügen und zu einer neuen Erlebnisweise führen können. Als Film sind wir geneigt, uns Fiktionen auszusetzen, die uns als Literatur obsolet oder uninteressant erscheinen mögen. Thematisch, inhaltlich lange Zeit kulturell redundant (man denke an die viktorianischen Melodramen der Stummfilmzeit) entwickelte der Film durch die bloße Gegenständlichkeit und Erlebnisintensität seiner Bilder und durch die sinnlich expansive Vermischung mehrerer Wahrnehmungsebenen zum ästhetischen Gesamterlebnis Film bald eine Kommunikationsweise, die ihn auch für die modernistische Avantgarde interessant machte:

Die Wirklichkeit wird intensiviert, indem Gegenstände zu Metaphern und Symbolen werden, zu Verkörperungen von Bedeutung ohne Worte. Dadurch, daß der Regisseur Gedanken und Gefühle in Erscheinungen hineinprojiziert, gibt er der physischen Realität eine höhere Bedeutung, indem er die Wichtigkeit und den Wert der sinnlichen Erfahrung erneut bestätigt.¹³

Auch in *Citizen Kane* ist das Spannungsverhältnis von erlebnisintensiver Filmsprache und kulturell redundantem Inhalt noch erkennbar, wenn auch in qualitativ neuer Ausprägung. Seine Wirksamkeit hängt im wesentlichen davon ab, inwieweit der Rezipient gewillt ist, sich den von Welles gewählten spezifischen Kommunikationsmöglichkeiten des Mediums auszuliefern; wo er dagegen darauf insistiert, den Film bedeutungsmäßig zu übersetzen, mag er ihm schnell zum Klischee zusammenfallen. Die Beantwortung der Frage, was das "spezifisch Filmische" am filmischen Text ausmacht, ist mit anderen Worten nicht nur im Medium selbst zu suchen, sondern auch in jenem bewußten oder unbewußten Vorverständnis über das, was als die kulturellen Möglichkeiten und Leistungen des Mediums Film angesehen wird. Von ihm wird die Bereitschaft zur Rezeption entscheidend geleitet und

beeinflußt. Eine der am häufigsten genannten und gelobten Szenen des Films ist in dieser Hinsicht aufschlußreich.

Es ist jene Montage von Frühstücksszenen, in der es Welles gelingt, in acht kurzen Einstellungen die Entfremdung und zunehmende Monotonie in Kanes erster Ehe zu veranschaulichen, ohne zu Zwischentiteln oder erklärenden Kommentaren Zuflucht nehmen zu müssen. Kaum eine andere Szene des Films ist häufiger zur Kennzeichnung seiner spezifisch "filmischen" Leistungen herangezogen worden: Eine zunehmend frostige Unterhaltung der Ehepartner, die immer länger werdende räumliche Distanz zwischen ihnen verdeutlichen die Stationen einer Ehe bis zu dem Punkt, an dem Kanes erste Ehefrau schweigend das Konkurrenzblatt des Kaneschen Zeitungsimperiums liest. Kleidung und Dekor werden zunehmend strenger und formeller, derselbe Raum, der am Anfang warm und gemütlich wirkt, ist am Ende kalt und leer. Die Kamera, zunächst in Augenhöhe des noch nebeneinander sitzenden, jungverliebten Paares, rückt allmählich immer deutlicher die Zimmerdecke ins Bild und verstärkt auf diese Weise die bedrückende Länge und Leere des Raumes. Die am Ende immer kürzer werdenden Einstellungen, typisches Beispiel einer beschleunigten Bildmontage, intensivieren dabei den Eindruck einer nicht mehr aufzuhaltenden Entwicklung. Die Wirkung und Funktion liegt hier nicht so sehr in einzelnen Bildmerkmalen, die teilweise, wie etwa der immer länger werdende Tisch, durchaus bereits Klischeecharakter tragen, sondern im Stilmittel der beschleunigten Montage selbst. Mit ihrer Hilfe gelingt es Welles, die Geschichte über beträchtliche zeitliche Zwischenräume voranzutragen, ohne die logische, aber auch emotionale Kontinuität des Vorgangs zu unterbrechen. Im Gegenteil, dieser gewinnt durch die bruchlose visuelle Beschleunigung noch an Erfahrungsintensität – eine Intensität, in der zugleich auch Kanes rastlos vorwärtstreibendes Wesen eine angemessene filmische Entsprechung und Umsetzung gefunden hat.

Durch die Art der filmischen Inszenierung läßt Welles auf diese Weise die Konventionalität des Motivs für viele Zuschauer und Kritiker vergessen. Daß die Szene in vielen Rezensionen und filmkritischen Darstellungen als besonders innovativ empfunden wurde und immer noch wird, impliziert auch: das Motiv mag vertraut sein, aber so inszeniert hat man es noch nicht gesehen bzw. erlebt. Es hat durch die Art seiner filmischen Inszenierung eine neue Wahrnehmungs- und Erlebnisqualität gewonnen. Viele der filmgeschichtlich so einflußreichen Stilmerkmale in *Citizen Kane* kann man so gesehen auch als

Versuch begreifen, die aus der amerikanischen Kultur vielfach vertraute Geschichte noch einmal so zu inszenieren, daß sie neuartig und ungewöhnlich wirken würde. Die kritische Rezeption des Films bezeugt, daß das teilweise gelang. Spätestens am Ende des Films kann der Film aber auch bei sympathisierenden Kritikern nicht dem Verdacht entgehen, der populären Figur an Einsicht nichts hinzugefügt zu haben. Man wird hier auf ein gewisses Mißverhältnis zwischen einem Übermaß an formaler Reflektiertheit und der Bedeutungsebene des Werkes verwiesen. Es gehört allerdings auch zum komplexen Wechselverhältnis von Form und Inhalt, daß durch die Art der formalen Präsentation wiederum neue Bedeutungsakzente gesetzt werden können.

Der Vergleich mit Fitzgeralds *Great Gatsby* kann sich hier ein letztes Mal als hilfreich erweisen. Fitzgerald gelingt es am Ende seines Romans noch einmal, jenen spezifisch amerikanischen Traum zu rekonstruieren, der das "Geheimnis" des großen Gatsby ausmacht. Auch wenn der 'American Dream' auf das Maß einer quasidoleszenten Illusion schrumpft, so wird durch die Vermittlung des Ich-Erzählers Nick Carraway doch auch Sympathie für die idealistische Energie in Gatsbys Illusionen geweckt. Weil Welles einerseits keine Alternative zur genregetreuen Auflösung seiner Geschichte sah, andererseits ihren Stellenwert herunterspielen wollte, ist dieser Traum in *Citizen Kane* im Bild der Glaskugel zu einer nur noch flüchtigen Andeutung geronnen. Die Disproportion zwischen enormem Selbstverwirklichungsdrang und individueller Identität ist hier durch die visuelle Präsentation noch größer geworden. Gatsbys Wesen läßt sich vom Erzähler letztlich doch noch einmal erklären, dem von den Augenzeugenberichten Dritter ganz und gar abhängigen und persönlich weithin leidenschaftslosen Thompson gelingt das nicht mehr. Welles flüchtet sich in die Ambivalenz und bringt auf diese Weise eine beträchtliche Ratlosigkeit darüber zum Ausdruck, was einem dem eigenen Verständnis nach fehlgeleiteten Idealismus noch an Substanz entgegengesetzt werden könnte. Man kann hier den Bogen zurückschlagen zur Analyse der Eingangsszene. Ihr Versprechen, dem Wesen Kanes näher zu kommen, als das – dem an der Außenseite bleibenden – Dokumentaristen möglich ist, scheint am Ende uneingelöst. Auch der Fiktion ist das letztlich nicht besser gelungen als der Wochenschau – aber nicht etwa, weil sie als Fiktion versagt hätte. Weil wir ihren kulturellen Bezugsrahmen inzwischen kennengelernt haben, können wir ihre Ambivalenz jetzt als Ausdruck der Tatsache lesen, daß es dem Film und uns als Zuschauer nicht mehr

gelingt, eine überzeugende ideelle Substanz in die Figur des Amerikaners Kane zu projizieren. Eben diesen Zustand aber, den die Wochenschau verhüllt, weil sie den Eindruck offen läßt, diese Substanz sei in dem nicht-öffentlichen, dem privaten Kane zu suchen, vermag die Fiktion zu verdeutlichen.

III.

Je mehr sich diese Interpretation den einzelnen Schichten des Textes zugewandt hat, um so komplexer und auch spannungsvoller ist er ihr geworden. Weitert man die Interpretation, wie hier versucht, von der Analyse des einzelnen Bildes und der einzelnen Szene über erzählerische Strukturmerkmale bis hin zur Analyse der kulturellen Selbstverständigungsmuster, an denen der Text partizipiert, dann zeigt sich im Falle *Citizen Kanes* nacheinander: (1) wie außerordentlich reflektiert und in vielem filmgeschichtlich innovativ er ästhetisch strukturiert ist, (2) wie flüchtig und schon fast formelhaft er sich andererseits eines kulturellen Selbstverständigungsmusters, der 'inverted success story', zur Erklärung des Wesens Kanes bedient und (3) wie in der Verschränkung dieser beiden Ebenen der Überschwang an Form doch wieder in gewisser, wenn auch begrenzter Weise auf die erzählte Geschichte zurückwirkt und sie in eine fortlaufende Reihe der Entsubstantialisierung des amerikanischen Helden stellt, die in den fünfziger Jahren in den Romanen von Bellow, Salinger und anderen noch einmal ansatzweise zurückgenommen wurde, um dann in der amerikanischen Literatur und im amerikanischen Film der sechziger und siebziger Jahre eine neue Intensität zu erreichen.

So gesehen steht *Citizen Kane* an einem kulturgeschichtlichen Schnittpunkt; er ist deutlich ein Werk des Übergangs, in gewisser Weise epigonal und im Versuch, dieses Epigonentum formal zu überwinden, auch wieder in mancher Hinsicht wegweisend. Die Unebenheit und teilweise Widersprüchlichkeit des Films muß ihn jedoch nicht notwendigerweise entwerten, sie ist ein – uns aus vielen Selbstdeutungsversuchen der amerikanischen Literatur vertrautes – Phänomen, das die Aufforderung an den Literatur- und Kulturwissenschaftler enthält, sich auf diese Widersprüchlichkeit einzulassen und ihr in der Interpretation nachzugehen. Als Schnittpunkt verschiedener ästhetischer und kultureller Einflüsse, die sich gegenseitig ergänzen, kommentieren, aber die auch in ein Spannungsverhältnis treten können, ist ein Film wie *Citizen Kane* als ästhetischer Innovationsversuch, aber

auch als kultureller Selbstverständigungsversuch bedeutsam und sollte daher in der Analyse dieser Kultur, wie sie in den Amerikastudien gedacht und gefordert ist, seinen Platz finden.

Filme und andere Formen populärer Kultur existieren nicht als Gegenbereich der Literatur, sie ergänzen sie vielmehr im Spektrum der Fiktionen eines kulturellen Kommunikationszusammenhanges. Leon Carringer ist daher zuzustimmen, wenn er im Hinblick auf die Selbstdeutungsversuche der amerikanischen Kultur schreibt:

There is a whole body of noteworthy criticism devoted to illustrating and substantiating these themes in American literary narratives but practically no consideration of the possibility that they may also extend to narratives in the new visual forms of the twentieth century.¹⁴

Eine derartige Berücksichtigung der Tatsache, daß die für die amerikanische Kultur historisch und kulturell aufschlußreichen Geschichten auch in den populären Medien des 19. und 20. Jahrhunderts erzählt werden, soll demnach kein Verdrängungsversuch sein, in der die Beschäftigung mit populärer Kultur auf Kosten anderer Texte gehen würde, sondern umgekehrt der Versuch, die Amerikastudien bzw. die Literaturwissenschaft für die Beschäftigung mit Fiktionen auch anderer Medien offen zu halten, die zum Verständnis der amerikanischen Kultur beitragen können.

Berlin

Winfried Fluck

Anmerkungen

- 1 Robert L. Carringer, "Rosebud, Dead or Alive: Narrative and Symbolic Structure in *Citizen Kane*", *Publications of the Modern Language Association*, 91:2 (1976), 185-193; ders., "Citizen Kane, *The Great Gatsby*, and Some Conventions of American Narrative", *Critical Inquiry*, 2:2 (1975), 307-325. – In ihrer ausführlichen Einleitung zum Drehbuch faßt Pauline Kael den gegenwärtigen Status des Films in angemessener Weise zusammen, wenn sie *Citizen Kane* mit der Charakterisierung versieht: ". . . what is almost universally acclaimed as the greatest American film of the sound era". Pauline Kael, Herman J. Mankiewicz und Orson Welles, *The Citizen Kane Book* (Boston: Little, Brown and Company, 1971), S. 49. Sowohl 1962 als auch 1972 wurde der Film in Umfragen der etablierten englischen Filmzeitschrift *Sight and Sound* von Filmkritikern verschiedener Nationen und filmkritischer Positionen zum besten Film aller Zeiten gewählt.
- 2 Gerhard Müller-Schwefe, "Spielfilm und Fernsehspiel in Hochschule und Schule. Ein Beitrag zur Neuorientierung des Literaturstudiums", *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, 6 (1973), 52-70. Vgl. zum Thema auch Peter C. Rollins, "Film and American Studies: Questions, Activities, Guides", *American Quarterly*, 26 (1974), 245-265 und Christine Noll Brinckmann, "Legitimation und Funktion des Spielfilms als Unterrichtsgegenstand", *Diskussion Deutsch*, 4:4 (1973), 340-358.
- 3 Vgl. das Filmprotokoll der Eingangssequenz des Films im Anhang zu diesem Aufsatz.
- 4 Man kann im jähen unverbundenen Nebeneinander der beiden Erzählebenen einen Verweis auf zwei grundsätzliche Möglichkeiten des Mediums Film sehen, die sich von Anfang an gegenüberstanden: ". . . *Kane* draws together the two main strands of cinematic tradition. As both a mechanical recorder of events and a biased interpreter of the same events, cinema oscillates between the poles of objective realism and subjective vision. This tension, implicit in every film (and, as Pasolini points out, in every image), is at the heart of *Citizen Kane*". David Bordwell, "Citizen Kane", *Film Comment*, 7:2 (1971), 39. Bordwells Artikel ist mit einem Vorwort des Autors wiederabgedruckt in Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods* (Berkeley: Univ. of California Pr., 1976), S. 273-290.
- 5 Eine detaillierte Beschreibung (nicht Analyse) des gesamten Films mit Hilfe strukturalistischer Kategorien ist unter dem Titel "Semiotics and *Citizen Kane*" im *Film Reader 1/1975* der Northwestern University/Illinois zu finden. Der Band enthält zudem detaillierte Beschreibungen einzelner Erzählebenen des Films (Zeitstruktur, Bildkomposition, Ton und Musik).
- 6 André Bazin, "Die Evolution der Filmsprache", in: Dieter Prokop (Hg.), *Materialien zur Theorie des Films* (München: Hanser, 1971), S. 95 f. – Ein Beispiel ist etwa jene Szene, in der Kanes zweite Frau Susan Alexander einen Selbstmordversuch unternimmt, und in der das Glas im Vordergrund, Susan selbst halbnahe und der zur Tür hereinstürmende Kane im Hintergrund in einer Einstellung gleich klar und scharf zu sehen sind. Das emotionale Drama des Vorgangs – der erste Akt des Widerstands Susans – wird auf diese Weise nicht nur höchst ökonomisch ohne weitere Schnitte in einer Einstellung übermittelt, die drei Bedeutungsebenen des Vorgangs bleiben auch gleichermaßen im Blickfeld und damit aufeinander bezogen.
- 7 Diese Wirkung wird im übrigen durch einen, dem expressionistischen Theater entlehnten Beleuchtungsstil noch verstärkt, der die Egozentrik des Kanischen Universums weiter heraushebt.
- 8 Die Tagebucheintragungen Thatchers, die die erste Rückblende im Film ergeben, liest Thompson in einem gefängnisartigen Raum des Thatcher-Memorials; den alt und senil gewordenen Leland interviewt er in einem Krankenhaus; die inzwischen dem Alkohol verfallene Susan in einem heruntergekommenen Nachtclub, den sinnstren Butler Raymond auf einer im Halbdunkel liegenden Teppe. Von allen Inter-

vieworten ist nur das Büro Bernsteins "neutral", aber auch Bernstein ist alt und müde geworden.

- 9 In ihrem Aufsatz "Symbolism and the Novel", *Partisan Review*, 25 (1958), 329–342 verweist Ursula Brumm darauf, daß diese Art des "symbolischen Denkens" in der amerikanischen Kultur der vierziger und fünfziger Jahre unter dem Einfluß des literarkritischen Symbolismus eine wichtige Rolle spielte. Im Gegensatz zum "realistischen" Denken wird dabei die Kausalität zwischen dem als Symbol dienenden Gegenstand und dem Symbolisierten aufgehoben und durch eine beliebige und willkürliche Beziehung ersetzt. Was am Beispiel eines wichtigen Vorbildes, Henry James' Roman *The Golden Bowl*, verdeutlicht wird, beschreibt auch die Funktion der Glaskugel in *Citizen Kane* außerordentlich treffend: "And between symbol and meaning, between the bowl and the relationship of the two lovers, there is no causal nexus at all but only a mysterious parallel . . . It is a parallel, with magic as connecting link" (335 f.). Eine derartige Charakterisierung vermag zugleich eine rezeptionspsychologische Anregung zur Erklärung des Gefühls der Unangemessenheit geben, das viele Interpreten im Hinblick auf das Symbol der Glaskugel empfunden haben. Den Bezugsrahmen für die "geheimnisvolle", mehr oder minder evidente Parallele zwischen Symbol und Symbolisiertem bezieht der literarische Symbolismus aus der Verwendung religiöser und mythischer Motive, aus Legenden- oder Märchenmaterial. Mit dem Gebrauch der zerspringenden Glaskugel lehnt sich Welles vage an das Motivrepertoire dieser Tradition an, weil diesem Symbol jedoch in der sonstigen Fiktion kein erkennbarer analoger Bezugsrahmen zugeordnet ist, tritt seine Künstlichkeit und Beliebigkeit besonders kraß bis zur möglicherweise störenden Verärgerung hervor. So mag schließlich das auf diese Weise versuchte symbolische Fazit als "feeble result of private symbol-making" (336) erscheinen.
- 10 Vgl. Thomas Elsaesser/Winfried Fluck, "Zur Problematik der Interpretation populärer Kultur: Raoul Walshs Film *The Roaring Twenties*", in: Martin Christadler/Günter H. Lenz (Hgg.), *Amerikastudien – Theorie, Geschichte, interpretatorische Praxis*, Sonderheft 1977 der Zeitschrift *Amerikastudien/American Studies* (Stuttgart: Metzler, 1977), S. 161–178; insb. S. 172 ff.
- 11 In ihrer Einleitung zum *Citizen Kane Book* hat Pauline Kael die These vertreten, Mankiewicz sei als der eigentliche Kopf hinter *Citizen Kane* zu betrachten und hat damit energischen Widerspruch gefunden. Eine gute Zusammenfassung der weitaus überzeugenderen Gegenargumente bietet Peter Bogdanovichs Aufsatz "The Kane Mutiny", *Esquire*, 78 (Oct. 1972), 99–105, 180–190; wiederabgedruckt in Ronald Gottesmann (ed.), *Focus on Orson Welles* (Englewood Cliffs/N.J.: Prentice Hall, 1976), S. 29–53. Beide Positionen teilen einen grundsätzlichen Mangel: Im langanhaltenden Streit, wem nun eigentlich das größere Verdienst am Film zukomme, dem Drehbuchautor Herman Mankiewicz oder dem Mitautor und Regisseur Orson Welles, hat man gleichermaßen darauf bestanden, den Film einem Autor zuzuordnen, anstatt ihn als Schnittpunkt verschiedener Einflußzentren zu begreifen.
- 12 Beispiele früher Rezensionen enthalten die Bände von Ronald Gottesmann (ed.), *Focus on 'Citizen Kane'* (Englewood Cliffs/N.J.: Prentice Hall, 1971) und Stanley Kaufmann und Bruce Henstell (eds.), *American Film Criticism. From the Beginnings to Citizen Kane: Reviews of Significant Films at the Time They First Appeared* (New York, 1972).
- 13 E.D. Lowry, "Dos Passos' *Manhattan Transfer* und die Technik des Films", *Der amerikanische Roman im 19. und 20. Jahrhundert*, Edgar Lohner (Hg.), (Berlin: Erich Schmidt, 1974), S. 246. – Der Aufsatz enthält eine anregende Diskussion des Einflusses des Films auf die literarische Moderne.
- 14 Carringer, "*Citizen Kane, The Great Gatsby, and Some Conventions of American Narrative*", 325.

Anhang

CITIZEN KANE

RKO Radio Pictures, 1940–41, A Mercury Production

Screenplay

Herman J. Mankiewicz and Orson Welles
(with the assistance of Joseph Cotten and John Houseman)

Direction

Orson Welles

Photography

Gregg Toland

Editing

Robert Wise (and Mark Robson)

Art Direction

Van Nest Polglase and Perry Ferguson

Costumes

Edward Stevenson

Decors

Darrell Silvera

Music

Bernard Herrmann

Time: 119 Minutes

Filmed from 30 July to 23 October, 1940 in RKO Studios, Hollywood. Press showing 9 April 1941 in New York and Los Angeles. Premieres: 1 May 1941, Palace Theatre, New York; 8 May 1941, El Capitan Theatre in Hollywood.

CAST

Charles Foster Kane
Jedediah Leland
Susan Alexander Kane
Kane's mother
Emily Norton Kane
James W. Gettys
Mr. Carter
Mr. Bernstein
Thompson, the reporter
(and Newsreel Narrator)
Raymond, the butler
Walter Parks Thatcher
Signor Matisti
Headwaiter
Rawlston
Miss Anderson
Kane, Sr.
Kane's son
Kane at age of eight
Hillman
Georgia

Orson Welles
Joseph Cotten
Dorothy Comingore
Agnes Moorehead
Ruth Warrick
Ray Collins
Erskine Sanford
Everett Sloane
William Alland

Paul Stewart
George Coulouris
Fortunio Bonanova
Gus Schilling
Philip van Sandt
Georgia Backus
Harry Shannon
Sonny Bupp
Buddy Swan
Richard Baer
Joan Blair

Handlung

In drei Eingangssequenzen wird die Ausgangsfrage des Films formuliert: Der einflussreiche Pressemagnat Charles Foster Kane ist gestorben. Sein letztes Wort war "Rosebud". Der Redakteur der Wochenschau "News on the March" schickt seinen Reporter Thompson aus, um die Bedeutung dieses letzten Wortes zu ermitteln. Seine Hoffnung ist, daß sich auf diese Weise das widersprüchliche, schwer zu fassende Wesen Kanes enträtseln läßt.

Thompson studiert die Aufzeichnungen von Kanes einstigem gesetzlichen Vormund Thatcher und interviewt Kanes engste Mitarbeiter und Freunde Bernstein und Leland, Kanes zweite Frau Susan Alexander und den Butler des alten Kane, Raymond. Ihre Erinnerungen gehen in fünf Rückblenden in den Film ein, in denen die wichtigsten Stationen von Kanes Leben noch einmal rekonstruiert werden:

Als Erbe eines der größten Vermögen der USA wird Kane als kleiner Junge vom Elternhaus getrennt und in die Obhut des Bankiers Thatcher gegeben; als junger idealistischer Mann übernimmt er den "Inquirer" und macht ihn in einer Mischung aus Sensationsjournalismus und "Muckraking" – von einer selbstverfaßten "Declaration of Principles" geleitet – zur auflagenstärksten Zeitung der Stadt. Nach Jahren des Erfolges und unaufhaltsamen Aufstiegs deckt ein von ihm gedemütigter Konkurrent kurz vor einem schon fast sicher geglaubten Erfolg bei den Gouverneurswahlen seines Staates ein Verhältnis mit der Sängerin Susan Alexander auf. Seine erste Frau Emily verläßt ihn, Kane verliert die Wahl. Enttäuscht zieht er sich ins Privatleben zurück. Die öffentliche Anerkennung, die ihm verwehrt blieb, versucht er seiner zweiten Frau Susan Alexander als Opernsängerin zu verschaffen. Doch die talentlose Susan findet trotz aller Protektion keine Anerkennung. Als Kanes ältester und engster Freund, der Theaterkritiker Leland in einer Rezension eine beißende Kritik über Susans Operndébut schreibt, zerbricht auch diese letzte Freundschaft. Susan begeht nach Monaten frustrierender Mißerfolge einen Selbstmordversuch. Kanes Versuche, Anerkennung in der Öffentlichkeit zu finden, sind damit endgültig gescheitert. Er zieht sich mit Susan auf sein selbsterbautes Schloß Xanadu zurück, in dem die Beziehungen zwischen Susan und Kane zunehmend versteinern. Als sie ihn schließlich verläßt, zerstört er in rasender, unkontrollierter Wut ihr Zimmer. Die letzten Jahre seines Lebens bis zu seinem Tode verbringt er in völliger Einsamkeit und Isolation.

In der letzten Szene des Films – als sich der Reporter Thompson, dem es trotz aller Recherchen nicht gelungen ist, die Bedeutung des Wortes "Rosebud" zu klären, gerade entmutigt aufmacht, um Xanadu zu verlassen – entfernt sich die Kamera von den im Film handelnden Personen und gibt dem Zuschauer doch noch eine Auflösung des Rätsels: "Rosebud" war der Name jenes Schlittens des kleinen Kane, der im Schnee zurückblieb, als Kane von Thatcher aus seinem Elternhaus fortgeholt wurde.

| Filmprotokoll Sequenz | Videoband Zählwerk | E (Einstellung) | Einstel- lungs- größe | Kommentartext | Ton |
|--------------------------|-----------------------|---|-----------------------------|------------------------------|-----|
| 1. Prolog | | | | | |
| 001 – | | 1. An R.K.O. Radio Picture | | | |
| 007 | | 2. A. Mercury Production by Orson Welles | | | |
| 008 – | | 3. CITIZEN KANE | | | |
| 017 | | 4. Tor. Schild: "No Trespassing". Kamera schwenkt am Zaun empor | Nah (CS) | Überblendung | |
| 017 – 020 | | 5. Kamerateil am Zaun entlang | Nah (CS) | Überblendung | |
| 020 – | | 6. Kamerateil über figuren- reiches Fenstermuster | Nah (CS) | Überblendung | |
| 022 | | | | | |
| 022 – | | 7. Eingangstor mit dem Buchstaben 'K' im Vordergrund. | Halb- nah (MS) | Überblendung | |
| 027 | | Schloß im Vordergrund | | Überblendung | |
| 027 – | | 8. Schloß im Hintergrund, Affenkäfig vorn links | Totale (LS) | | |
| 031 – 031 – 035 | | 9. Zwei Gondeln | Halb- nah (MS) | Überblendung Überblendung | |
| 035 – | | 10. Schloß im Hintergrund, Statue eines Tieres im Vorder- grund, Pagode | Halb- totale (MLS) | Überblendung | |
| 038 | | | | | |
| 038 – 042 | | 11. Schloß im Hintergrund, Golfkurs im Vordergrund | Totale (LS) | Überblendung | |
| 042 – 045 | | 12. Schloß im Hintergrund, Wasser und Steinhaus im Vordergrund | Halb- totale (MLS) | Überblendung | |

Erstes musika-
lisches Leit-
motiv
(= Kane's power)

(Variationen)

| | | | |
|--------------|---|--------------|--------------------------|
| 045 – 048 | 13. Erleuchtetes Fenster im Schloß von unten aufgenommen | Überblendung | Halb- totale (MLS) |
| 048 – 052 | 14. Erleuchtetes Fenster. Licht geht aus | Überblendung | Halb- totale (MLS) |
| 052 – 055 | 15. Licht geht an. Auf einem Bett ein bedeckter Körper | Überblendung | Halb- nah (MS) |
| 055 – 057 | 16. Fallender Schnee | Überblendung | Detail |
| 057 – 059 | 17. Glaskugel mit schneebedecktem Haus | Überblendung | Groß (CU) |
| 059 – 060 | 18. Lippen | | Groß (CU) |
| 060 – 061 | 19. Eine Hand läßt die Glaskugel fallen | | Groß (CU) |
| 061 – 062 | 20. Glaskugel rollt Stufen herunter, zerbricht | | Groß (CU) |
| 062 – 064 | 21. Verzerrte Spiegelung in Glas- splitter. Tür öffnet sich, Krankenschwester | | Halb- nah (MS) |
| 064 – 065 | 22. Verzerrte Spiegelung in Glas- splitter, Krankenschwester be- tritt das Zimmer | | Totale (LS) |
| 065 – 069 | 23. Liegender Körper im Vorder- grund. Krankenschwester beugt sich über ihn | | Nah (CS) |
| 069 – 074 | 24. Körper liegt im Schatten auf einem Bett. Licht im Fenster im Hintergrund | | Halb- nah (MS) |

Rosebud!

II. Wochenschau

074 25. Zeichnung mehrerer Flaggen

Sprecher (im off)
News on the MarchPlötzliche,
laute
Marschmusik