

Knut Hickethier

Vom Tellerwäscher zum Millionär. Amerikanische Karrieren

1992

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2740>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hickethier, Knut: Vom Tellerwäscher zum Millionär. Amerikanische Karrieren. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 12: Amerika! Amerika? Bilder der neuen Welt. Bilder aus der neuen Welt (1992), S. 18–34. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2740>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Knut Hickethier

Vom Tellerwäscher zum Millionär. Amerikanische Karrieren

Die nationale Biografie - der nationale Mythos

"Unsere nationale Persönlichkeit wächst und festigt sich. Es gibt eine amerikanische Lebensauffassung, eine amerikanische Lebensart, eine amerikanische Mode und Haltung, amerikanische Manieren, amerikanische Geschäftsmethoden, amerikanische gesellige Gebräuche und Glaubensartikel, amerikanische Architektur."¹

So urteilte Mitte der zwanziger Jahre der Amerikaner Edgar Ansel Mowrer in seinem Buch "Amerika. Vorbild und Warnung", das 1928 in deutscher Übersetzung im Berliner Ernst-Rowohlt-Verlag erschienen war. "Amerikanisches Geld und Prestige, amerikanische Reisende, Films, [in der Übersetzung wird noch die damals schon eher ungebräuchliche Pluralform verwendet], gedruckte Bücher und Zeitschriften verbreiten überall mit sichtbarem Erfolg amerikanisches Leben".²

Mowrer beschäftigte sich wie viele seiner europäischen Zeitgenossen mit einem Phänomen, das gleichlautend als "Amerikanismus" und als "Amerikanisierung" bezeichnet und zustimmend, bejahend, enthusiastisch fast von ihm, aber auch von anderen begrüßt wurde. Mowrer sah darin eine Erneuerung des ermatteten alten Kontinents. Kritisch anklagend sahen es andere, Autoren wie beispielsweise Oswald Spengler, der darin den Niedergang und Kulturverfall Europas erblickte.

Die Bilder sind bekannt, die Metaphern vielfach benutzt. Die Topoi der Argumentation haben sich bis heute gehalten, selbst in der Phänomenologie der Argumente hat sich vieles erhalten. Auf die "Films" berief sich Mowrer, später auch noch auf den Gebrauch des amerikanischen Kau-

1 Mowrer, Edgar Ansel: Amerika. Vorbild und Warnung. Berlin 1928, S.57f.

2 Ebd.

gummis, er freute sich über den Konsum amerikanischer Säfte, der auch in Europa im Vormarsch sei, obwohl er von Coca Cola noch nicht sprach.

Interessant ist, daß er seine Aufzählung der amerikanischen Fortschrittsgüter mit dem Satz verband, daß damit die "nationale Persönlichkeit" wachse und sich festige". Der Nationalcharakter wird als Summe von Eigenschaften verstanden, die sich zu einer Individualität zusammenschließen, als Persönlichkeit, die einen Lebenslauf, eine Kurve von der Geburt und Kindheit zum Erwachsenwerden, besitzt sowie ein Altern und den Tod erfährt, wie Spengler dann düster orakelt. Auch wenn sich die Kulturpublizisten damals in der Wertschätzung Amerikas unterschieden, das Modell, die organistische, biografische Sicht der Kulturen, findet sich bei vielen. Von Amerika zu sprechen, hieß zugleich von unterschiedlichen Charakteren, von unterschiedlichen Lebensmodellen der Nationen wie der Menschen zu reden. Denn woher kamen diese Zuweisungen vom alten und verbrauchten Europa, vom jungen, die Welt erobernden Amerika? Nicht nur das Alter der Nationen spielte eine Rolle, sondern auch das, was in den Kulturen an Lebensperspektiven, an biografischen Mustern eingeschrieben war.

Amerikanische Karrieren und Biografien im Film - es geht hier nicht darum, motivgeschichtlich die filmische Darstellung von Biografien und einzelnen amerikanischen Karrieren im Film zu verfolgen, auch wenn davon noch die Rede sein wird. Jeder Film, der von Ereignissen erzählt, die im Leben der im Film dargestellten Figuren eine Rolle spielen, zeigt letztlich ein Stück Biografie dieser Figuren, erzählt von ihrem Werdegang. Und stellt er das Leben berühmter Zeitgenossen dar, so ist es in besonderer Weise die Geschichte vom Aufstieg und Untergang, vom Erfolg und vom Scheitern. In jedem Film steckt auch, so könnte man fortfahren, ein Stück Biografie des Filmautors, des Filmemachers, dieser ist ein Moment der Autobiografie. Die Frage der Biografik ließe sich weiterentwickeln als Problem des filmischen Erzählens überhaupt, doch soll es hier weniger um das allgemeine Problem von Lebensgeschichte und Narrativik gehen, sondern um das Konstrukt der amerikanischen Karriere - hier verstanden als amerikanischer Mythos, als eine Form des amerikanischen Traums.

Als typisch für die amerikanische Persönlichkeit beschreibt Mowrer Mitte der zwanziger Jahre die Suche nach Grenzerfahrungen. Die Suche nach einer besseren Zukunft, nach einem besseren Leben, das sich deutlich von der jeweiligen armseligen Gegenwart abhob, hatte die Siedler und ständig neu hinzukommenden Einwanderer beflügelt, die das alte Europa hinter sich ließen, um in die "Neue Welt" zu kommen. Amerika steht für

diese erhoffte neue Welt mit allen utopiegesättigten Konnotationen (wie sie schon die Arbeiterbewegung, die Sozialdemokratie, im alten Europa verwendet hatte), Amerika für den Traum von einer besseren Welt. Doch diese "Neue Welt" (die englischen Kolonien an der Ostküste Nordamerikas) ist bald von den ersten Generationen von Einwanderern besetzt, und so geht der Zug immer wieder weiter westwärts. "Go West" ist der mythische Ruf. Die Grenzen der Zivilisation werden ständig neu im Westen gesucht und abgesteckt - und wieder überwunden.

"Von der atlantischen Küste kommend, stießen sie langsam westwärts vor", schrieb Mowrer in seiner euphorisierten Sprache, "dem anderen Ozean zu, nicht ein Zoll unseres Bodens, der nicht zu irgendeiner Zeit Grenzmark gewesen wäre. Unter den Schritten der ersten Siedler wurde das Land fruchtbar. Wo sie lebten und gegen die widerspenstige Natur und noch widerspenstigere Eingeborene zu kämpfen hatten, wurden künftige Generationen bereits mit verändertem neuen Sinn und Fühlen geboren. Das Ergebnis war der amerikanische Geist."³

Der amerikanische Geist sieht in der Grenzlanderfahrung die puritanisch, genauer: calvinistisch, unterfütterte Selbstbestätigung, er zieht aus der Überwindung dieser Grenzen den Erfolg, den *success*. Ich verweise hier auf die protestantische Ethik Max Webers, der diese religiöse Ideologie des Kapitalismus beschrieben hat - und der damit zugleich diesen amerikanischen Traum als einen zutiefst europäisch fundierten ausgewiesen hat.

In der Grenzlanderfahrung bewährt sich der Einzelne, hier zeigen sich seine Fähigkeiten, hier lassen sich seine Leistungen erkennen. Der robuste, ja brutale Durchsetzungscharakter bildet sich hier heraus, streift die überkommene europäische Kultur ab, wo sie mit ihren Zwängen und Konventionen am Erfolg hinderlich ist. Hier bildet sich der neue Typus heraus, der die Chance hat und sie auch nutzt, um den Aufstieg vom Tellerwäscher zum Millionär zu schaffen. "Das neue Leben", so wieder Mowrer, "schenkte den unerschrockensten Pionieren und ihren Kindern Geld und Macht. Nicht reifes Denken, sondern jugendliche Stärke, Mut, körperliche Vitalität, Optimismus mit einem Schuß Skrupellosigkeit führen zum Erfolg."⁴

Mowrer formuliert populärwissenschaftlich direkt, was in den Köpfen vieler war. Es ist der amerikanische Traum vom Weg nach oben, den viele Amerikaner träumten und träumen, dem auch viele Europäer als amerikanischem Traum anhängen. Er wird von den Generationen nur unwesentlich

3 Ebd., S.31f.

4 Ebd., S.33.

variiert und modifiziert. Als Kalifornien erreicht ist, die amerikanischen Lande besiedelt und keine neuen Grenzlanderfahrungen zu machen sind, werden zunächst die Grenzen selbst ausgedehnt, werden Expeditionen in andere Länder unternommen, Stützpunkte gesammelt, wird die Grenze innerhalb der Gesellschaft selbst und durch ihre Überwindung der Aufstieg gesucht. "Vom Tellerwäscher zum Millionär" meint ja schon diese zweite Stufe des Erfolgs, nach den Büffeljagden, dem Goldrausch und dem Eisenbahnbau intendiert die Überwindung der Klassengrenzen die Karriere von ganz unten nach ganz oben.

Filmmythos und biografiebezogenes Erzählen

Mythen haben die Eigenschaft, daß ihre Kenntnis allgemein vorausgesetzt wird und daß sie selbst nicht ausführlich erzählt, sondern nur angesprochen werden. Sie entfalten ihre Wirksamkeit dadurch, daß sie nicht en detail rezipiert werden müssen, sondern zutiefst im kulturellen Leben verankert sind. Georg Seeßlen und Claudius Weil haben in ihrem Buch über den Western den Mythos des Western als den der Landnahme und der Durchsetzung des Rechts beschrieben, der mit dem *closing of the frontier* ins Fiktionale gewendet wurde und die Genregeschichte des Westerns begründete. Dieser Mythos ist auch in anderen Genregeschichten eingeschrieben, vielleicht nicht so deutlich, doch deshalb nicht weniger wirksam.

In den amerikanischen Filmgeschichten vom großen Erfolg findet sich der Western-Mythos immer wieder, zum einen als Basisstruktur der ganzen Karrieregeschichte, ohne die diese nicht zu verstehen ist, und häufig auch als fast schon ironisches Selbstzitat. Die Karrieregeschichte wird als Mythos zitiert, und im neueren Film geschieht dies häufig nicht ohne Brechung und Ironie. Denn die Lebenserfahrung hat längst allen klargemacht, daß dieser Aufstieg nur den wenigsten gelingt. Und wo er gelungen ist, so wie es ein Stereotyp des Kinofilms will, hat er das Glück nicht gebracht. In dem Film *The Last Tycoon* (USA 1975, Regie: Elia Kazan, Buch: Harold Pinter), findet sich ein solches Zitat. Als der Schauspieler, der Star, zum Studioboß mit dem sprechenden Namen Monroe Stahr kommt, vergewissern sie sich beide im Gespräch des Aufstiegs, um desto leichter im Selbstmitleid zu ertrinken. Es geschieht dies nur kurz, die Chiffren werden ausgetauscht als eine Form der Basisverständigung.

Die Karriere im Film zu erzählen, ist heute nicht mehr wirklich interessant. Sie wird in diesen Film schon als vollzogen vorausgesetzt. Der Film handelt denn auch stattdessen vom Niedergang, von der Zerstörung der Karriere. Und sie erfolgt letztlich, so erzählt es der Film, durch die Realität. Monroe Stahr, der erfolgreiche Studioboß, der ganz in der Welt der Filmythen lebt, der genau weiß, was Kino ist, wie es funktioniert, weil er selbst wie das Kino funktioniert: Er gerät aus dem Tritt durch eine Liebe, die sich ganz anders entwickelt als im Kino. Dabei wissen wir als Zuschauer natürlich, daß diese Liebesgeschichte nicht wirklich grundsätzlich anders als das Kino, sondern nur eine andere Kinoliebesgeschichte ist - eine der siebziger Jahre, die den Kinoliebesgeschichten der dreißiger Jahre gegenübergestellt und als Realität verkauft wird.

Das Beispiel zeigt den anderen Blick auf die Erfolgsgeschichte, auf die Karriere. Der Traum vom Weg von ganz unten nach ganz oben wird - auch wenn er heute immer noch geträumt wird - nicht mehr im Film formuliert. Hier dominieren die Geschichten vom Zweifel daran, ob Erfolg, Reichtum und Macht tatsächlich zum Glück des Menschen beitragen, es dominiert das Bild vom glückfressenden Reichtum, der nur die Menschen hinterhältig, intrigant, bösartig werden läßt. Auch darin steckt ein Faszinosum. Nichts hat die Menschen mehr fasziniert als die Erfolgsgeschichte des böartigen J. R. in "Dallas", der eine Gemeinheit nach der anderen begeht, deshalb aber nicht glücklicher wird und damit auch eine Niederlage nach der anderen austeilt und einsteckt. Die Karrieregeschichte in ihrer Spätform also.

Das Beispiel "Citizen Kane"

Ein Film des amerikanischen Kinos, der diesen Umbruch in der Thematisierung der Karriere ein Jahrzehnt nach den Äußerungen Mowrers wohl am deutlichsten formuliert hat und der in der Geschichte der filmischen Karrieren eine Schlüsselstellung einnimmt, hat in dreifacher Weise Karriere gemacht und Karriere bedeutet: *Citizen Kane* von Orson Welles.⁵

⁵ Teile des Textes sind erschienen in: Hickethier, Knut: *Filmkunst und Filmklassik: "Citizen Kane"*. In: Werner Faulstich/Helmut Korte (Hrsg): *Fischer Filmgeschichte*, Bd.2, Frankfurt/M. 1991, S.293ff.

Zum einen gehört der Film seit Jahrzehnten unangefochten zum Kanon der Filmklassiker, und die regelmäßig in "Sight and Sound" und anderen Filmzeitschriften aufgestellten Hitlisten der besten Filme der Welt zementieren seit Beginn der sechziger Jahre diese Position.

Zum zweiten ist er das Werk eines Mannes, der selbst Karriere gemacht hat, der, als er nach Hollywood kam und den Film drehte, schon auf dem Höhepunkt seines Ruhmes stand, und der als Berühmtheit mit diesem Film debütierte. Als Welles im Jahr 1939, im Alter von 24 Jahren, nach Hollywood ging, hatte er sich bereits mit seinem Mercury Theatre als Regisseur am Broadway einen Namen gemacht und zudem zahlreiche Radio Plays für die CBS produziert; darunter, am 30. Oktober 1938, *The War of the Worlds* (Der Krieg der Welten), ein Hörspiel nach der Erzählung von H.G. Wells, das wegen der Benutzung semidokumentarischer Mittel von Tausenden von Hörern für einen Tatsachenbericht von der Invasion der Marsmenschen auf die Erde gehalten wurde und zu einer beispiellosen Panik unter den Hörern geführt hatte.⁶ Das Hörspiel machte Welles schlagartig auch über die USA hinaus berühmt und Hollywood interessierte sich für dieses Wunderkind.

Schließlich drittens: In diesem Film wird eine "amerikanische Karriere" dargestellt, das Leben des Citizen Kane, eines Zeitungstycoons, in mehrfachen Brechungen, in mehrfachen Varianten.

Als Beispiel einer bemerkenswerten Karriere und als filmästhetisches Initiationswerk, das den Eingang des Urhebers in die Filmgeschichte sicherte, faszinierte der Film dann später die europäischen Kritiker und Filmautoren der *Cahiers du cinema*, die *Citizen Kane* als Film aller Filme herausstellten. Daß hier ein Erstlingsfilm von einem bereits berühmten Mann inszeniert wurde und daß dieser Film wiederum als Debütfilm "die Berühmtheit selbst zum Thema hat", war Teil des Faszinosums von *Citizen Kane* für Truffaut und andere in den fünfziger Jahren.⁷

⁶ Vgl dazu Faulstich, Werner: Radiotheorie. Eine Studie zum Hörspiel "The War of the Worlds" (1938) von Orson Welles. Tübingen 1981.

⁷ Truffaut, François: Les films de ma vie, Paris 1975, S.215

Die Geschichte des Bürgers Kane

Der Film beginnt seine Geschichte in mehreren Anläufen, er legt damit verschiedene Einstiegsmöglichkeiten fest, die sich ineinander verzahnen. Der filmische Traum, der dokumentarische Bericht und der lebensgeschichtliche Rekonstruktionsversuch - nicht eine dieser Erzählweisen wird sich allein behaupten, sondern das Lebensbild ergibt sich aus der Verbindung dessen, was sie zusammen erbringen.

Die ersten durch Überblendungen miteinander verwobenen Einstellungen zeigen Ansichten eines märchenhaften Schlosses, durch Architektur und Dekor einer fernen Zeit zugewiesen - "Xanadu", ein von Kane realisiertes Phantasieschloß des Kublai Khan. Dessen Beschwörung nach einem Gedicht von Coleridge soll etwas von der Größe dieses historischen Despoten auf die zu Beginn des Films dem Zuschauer noch unbekanntes Figur des Charles Foster Kane übertragen. Schon die Namensverwandtschaft von Khan und Kane ist augenfällig. In eine wie verzaubert wirkende Vision führt der Film ein, bestärkt durch den Gebrauch visueller Versatzstücke aus der Trivialkunst des 19. Jahrhunderts und des Films der zwanziger Jahre. Hinter den gotischen Fenstern ein einsames Licht, im Innenraum ein Mann einsam auf einem Bett, seine Lippen formulieren mühsam ein letztes Wort: "Rosebud". Eine Glaskugel, ein paperweight, mit einer Hütte im Schneesturm darin, fällt aus seiner Hand und zerbricht. In den gewölbten Scherben der Kugel ist zu sehen, wie sich eine Tür öffnet und vom Ende des großen Raums her eine Schwester näherkommt, die dann das Laken über den Toten zieht. Kindheit und Tod ziehen sich hier bereits zusammen, nur als Zuschauer wissen wir es noch nicht.

Danach wird dem Zuschauer eine Art Wochenschau als Film im Film gezeigt, "News on the March", der Form nach ein Prominenten-Nachruf, wie ihn die Aktualitätendienste aus den vorhandenen Archivmaterialien zusammenzustellen pflegen: Einzelne Stationen des Lebens dieses Mannes werden gezeigt, Aufstieg und Fall bis zu seinem Tod auf dem riesigen, nie fertiggestellten Landsitz Xanadu in Florida beschrieben. Nach dem Ende dieser Wochenschau eröffnet der Film einen Kontext: Die Wochenschau wurde zur Abnahme vorgeführt. Der Zuschauer darf einen Blick hinter die Kulissen der Kulturindustrie werfen. Der Produzent der Wochenschau ist unzufrieden, er erwartete mehr. Die Stationen von Kanes Karriere sind längst bekannt, er will wissen, wer dieser Kane wirklich gewesen war, bis er nach dem letzten Wort fragt, das Kane auf dem Totenbett gesprochen hat. Einem Reporter wird der Auftrag erteilt, die Bedeutung dieses letzten

Wortes zu ermitteln. Dieses Wort ist, so die Erwartung, der Schlüssel zu Kanes Leben.

Damit ist die Ausgangskonstellation geschaffen. Der weitere Film wird diese Recherche vorführen, dabei zugleich die Geschichte dieses Charles Foster Kane im Spiegel der wechselnden Erinnerungen der Befragten darstellen.

Daß das Geheimnis der Person sich tatsächlich in diesem einen Wort begründet, ist die Gewißheit, von der der Zuschauer im weiteren ausgehen kann. Sie wird auch am Ende des Films bestätigt: "Rosebud" ist der auf dem Schlitten aufgemalte Name, der Schlitten selbst steht als Zeichen für die frühkindliche Trennung des Jungen von seiner Mutter, als diese ihn in die Erziehungsgewalt des Bankiers Thatcher übergibt. Er soll den Jungen auf das gewaltige Erbe vorbereiten, das ihn aufgrund der mehr zufällig in den Besitz der Mutter geratenen Goldmine eines Tages erwarten wird. "Rosebud", dieses Symbol für den Verlust der mütterlichen Liebe wird, ebenso wie das Bild vom Schnee und das beschneite Haus in der Glaskugel, das, wie zur Verstärkung des Gemeinten, auf die gleiche Szene der Trennung von der Mutter verweist, zum offenkundig gemachten Erklärungshinweis für Kanes Geschichte.

Das Schlüsselwort "Rosebud" verweist auf eine mythische Begründung dieser Lebensgeschichte, auf eine tiefere, geheimnisvoll angelegte Grundstruktur. Es ist bezeichnend, daß zum damaligen Zeitpunkt Ende der dreißiger Jahre, nach Depression und New Deal, nicht mehr von einem Karriere-ertraum des emsig schaffenden Erfolgsmenschen erzählt wird. Die Karriere ist keine, es gibt nicht mehr den Glauben an den sozialen Aufstieg. Im Film ist er zerstört.

Kane hat seine Macht nur durch den Zufall einer Schenkung an seine Mutter und durch deren glücklich bewahrende Hand erhalten. Die Mutter setzte einen geschickten Vermögensverwalter ein. Kane mißbraucht, verschleudert Macht und Besitz. Die Hybris bringt ihn am Ende zu Fall. Die Karriere wird genial kurz erzählt. Innerhalb weniger Bilder ist alles gesagt. Es geht mehr darum, was macht ein Mensch, wenn er den Gipfel von Reichtum und Macht erreicht hat.

Nun liegt nahe, die Rekonstruktion der Hauptfigur aus diesem frühkindlichen Erlebnis heraus zu bestimmen. Das narzistische Verhalten des Charles Foster Kane, das Omnipotenzgehebe dieses Zeitungsmagnaten, seine Gier nach Zuneigung und Liebe, ohne selbst Liebe geben zu können, läßt sich in diese Struktur der Persönlichkeitsbildung aus Liebesverlust und Zerstörung der Mutterbindung einfügen. In den einzelnen Episoden wird

dieses Bild immer wieder bestätigt: Kanes Spiel mit dem "Inquirer" und der öffentlichen Meinung, sein Versuch, als Politiker die Zuneigung der Massen zu gewinnen und das trotziges Bemühen, aus der unbegabten Susan einen Opernstar zu machen, sind Beispiele dafür. Auch hier geht es um immer neue Anläufe einer Karriere. Die Objekte wechseln, sie sind Kane letztlich gleichgültig, weil er nur auf Selbstbestätigung aus ist. Jetzt ist er es, der Karrieren in der Hand hat.

Das Deutungsmuster der frühkindlichen Prägung liegt so offenkundig zu Tage und wird von den Filmfiguren wie zum Beispiel Leland oder Bernstein auch formuliert, daß zu fragen ist, ob hier tatsächlich ein Modell der Persönlichkeitsrekonstruktion aus psychoanalytischer Erinnerungsarbeit vorgeführt wird, oder ob es sich nicht nur um eine popularisierte Version, quasi die mediengerechte, besser die spielfilmgemäße Variante für ein psychologieversessenes Publikum handelt. Es spricht vieles dafür, daß hier nur ein gängiges Erzählmuster aufgegriffen wird, das sich psychologisierender Erklärungsformen bedient, wie sie in dieser Zeit auch durch die Medien verbreitet wurden und die an traditionelle Muster trivialer Erzählstoffe anknüpfen, die vom Verlust der menschlichen Wärme und Liebesfähigkeit als dem Preis der Macht und von der Zerstörung des Menschen durch seine Hybris handeln. Gerade Film und Fernsehen haben sich dieser Muster immer wieder auch als Gratifikationsformen bedient, um so letztlich die von den Zuschauern real erfahrene Ungerechtigkeit zumindest für die Dauer eines Films zu kompensieren: Die Fiktion vom Scheitern der Mächtigen als Trost für die tatsächliche Ausweglosigkeit der Ohnmächtigen.

Zu glatt fügt sich das, was hier als psychoanalytische Rekonstruktion angelegt scheint, auch in eine Erzählweise ein, in der alles einem insgeheimen Plan folgt, der dem des allwissenden literarischen Erzählers gleicht. Die Rekonstruktion des Lebens von Kane wird durch den Reporter Thompson nicht so betrieben, daß rückwärtsgehend wir die Lebensgeschichte bis zu ihren Anfängen aufarbeiten, sondern sie beginnt wie jede populäre Erzählform am Anfang: mit der Trennung von der Mutter und der enttäuscht-wütenden Reaktion des Jungen. Die Episoden folgen im weiteren Filmverlauf letztlich dem gleichen Prinzip, nach dem die "Wochenschau" arbeitet, nur daß jetzt die einzelnen Lebensstationen weniger von ihrer öffentlichen, sondern stärker von ihrer privaten Seite her gezeigt werden - wie aus einer Sicht "hinter die Kulissen".

Im Genre der Biografien

Das Motiv vom Aufstieg und Fall eines Mächtigen hat auch in der engeren Mediengeschichte seine Vorbilder. In William K. Howards *The Power and the Glory* (1933) spielt Spencer Tracy in einer ähnlichen Geschichte einen Eisenbahnmagnaten. Die Zeitungswelt ist bereits durch einige Screwball-Komödien ein im Kino dieser Zeit beliebtes Milieu. Und die amerikanische Realität bot für derartige Geschichten zudem zahlreiche Vorbilder. Welles hat in einem Interview mit Peter Bogdanovich den Chicagoer Zeitungsverleger Robert McCormick genannt, der - auch in seinem Verhältnis zu einem Opernstar - ein Vorbild für Kane gewesen sei.⁸

Zahlreiche Details der Geschichte von *Citizen Kane* verweisen auf den Zeitungstycoon William Randolph Hearst. Selbst wenn Welles diesen Vergleich eher ironisch abgewehrt hat, gibt es z.B. in der Deklaration Kanes über seine Prinzipien als Zeitungsverleger, in der Darstellung, wie Kane zu dieser Zeitung kam und sie übernahm, Parallelen zur Zeitungsgeschichte Hearsts.⁹ Der Drehbuchautor Herman J. Mankiewicz kannte Hearst und dessen riesigen Landsitz San Simeon selbst zu gut, als daß es sich in bezug auf Kanes Anwesen Xanadu um zufällige Ähnlichkeiten handeln könnte. Hearst hatte deshalb im Vorfeld der Premiere von *Citizen Kane* (1.5.1941 in New York) gegen den Film und die R.K.O. gekämpft, weil er sich in der Filmgestalt wiedererkannt hatte. Der Mythos vom Erfolg des großen Amerikaners - der erste Drehbuchentwurf trug noch die Überschrift "American" - gehört inzwischen zum gängigen Stoffrepertoire des zeitgenössischen medialen Unterhaltungsbetriebs.¹⁰

"Citizen" Kane - die Kennzeichnung dieses Machtbesessenen, der, wie die Wochenschau zu berichten wußte, Kriege vom Zaun gebrochen hat, verweist noch auf den kritischen Impetus: Was ist das für eine Demokratie, die einem einzelnen Bürger einen solchen Einfluß, wie ihn Kane gehabt hat, ermöglicht, und welche Bedeutung haben hier eigentlich die Medien? Pervertieren nicht gerade sie die demokratische Gesellschaftsform? Doch der Film stellt diese Fragen nicht offensiv, sie sind eher versteckt im Stoff

8 Bogdanovich, Peter: *The Kane Mutiny*. In: Gottesman, Ronald (Ed.): *Focus on Orson Welles*. Eaglewood Cliffs 1976, S.33ff.

9 Vgl. Carringer, Robert L.: *The Making of Citizen Kane*. S.16ff.

10 Die Frage, wer am Drehbuch den entscheidenden Anteil gehabt hat, führte zu einem langen, in seiner Konsequenz müßigen Streit, bei dem die generell kollektive Produktion eines Films völlig außer acht gelassen wurde. Vgl. Kael, Pauline: *The Citizen Kane Book*, Boston 1971 und Bogdanovich, a.a.O.

angelegt, werden überlagert durch die psychologisierende Konstruktion, die die Ursache für Kanes "Fehlverhalten" im kindlichen Erlebnis beschreibt. Folgt man den Darstellungen von Carringer und Kael, so ist diese Abschwächung der medienkritischen Momente und die Betonung der psychologisierenden Erklärungsstruktur ein Ergebnis von Drehbuchbearbeitungen und -veränderungen, die es bis zum Drehbeginn gab. Zu vermuten ist, daß vor dem Hintergrund des Weltkrieges, aus dem sich die USA zwar noch herauszuhalten versuchten, aber in sie bereits verstrickt waren, eine solche systemkritische Geschichte nicht mehr opportun erschien. Der amerikanische Erfolg, der amerikanische Geist waren in dieser Phase des Zweiten Weltkrieges, kurz vor dem Eintritt der USA in das Kriegsgeschehen, neu gefragt, und Kritik war verpönt.

Das Leben aus vielen Perspektiven erzählt

Die filmische Erzählweise hebt *Citizen Kane* von Filmen mit einer vergleichbaren Geschichte ab. Neben Kurosawas im Jahr 1950 gedrehten Film *Rashomon* gilt *Citizen Kane* als besonders gelungenes Beispiel für die ästhetischen Möglichkeiten der Multiperspektivität in der filmischen Erzählstruktur. Die Recherche des Reporters führt dazu, daß die fünf Befragten Episoden aus Kanes Leben erzählen. Doch anders als bei *Rashomon*, bei dem drei Beteiligte und ein Zeuge ganz unterschiedliche Versionen ein und desselben Vorfalles darstellen, werden bei *Citizen Kane* von den Befragten unterschiedliche, sich zeitlich ergänzende Episoden erzählt. Sie überschneiden sich nur geringfügig, teilweise ist die Überlappung so, daß sie in ihrer Darstellung einer lebensgeschichtlichen Begebenheit direkt aneinander schließen.

Der Film erzählt nicht wirklich multiperspektivisch. Die einzelnen Episoden werden nur durch die verschiedenen Erzähler eingeleitet, und es wird zum Teil durch längere Überblendungen eine perspektivische Erzählweise suggeriert. Das Leben Kanes setzt sich aus diesen Episoden zusammen wie die Puzzles, die Susan später in Xanadu legt. Die Zuschauer werden damit durch wirklich unterschiedliche subjektive Sichtweisen nicht irritiert. Die Identität der Figur und das gleich zu Beginn angebotene Erklärungsmuster ihrer Geschichte bleiben unangefochten.

Um den Eindruck einer von den Erzählenden bestimmten Sicht zu erhalten, wird zumindest am Anfang die Chronologie der Lebensgeschichte in der Abfolge der Rückblenden nicht genau eingehalten. So zeigt die erste

Rückblende bereits die Abtretung der Zeitungen an Thatchers Bank, obwohl auch später noch Episoden aus dem Zeitungsmilieu vorgeführt werden. In den weiteren Rückblenden wird jedoch diese Fokussierung durch die Person des Erzählenden aufgegeben, die Erzählenden berichten zum Teil auch von Ereignissen, bei denen sie selbst gar nicht dabei waren. So erzählt Leland, wie sich Kane und Emily auseinandergeliebt haben und Kane Susan kennenlernte. Auch Raymond erzählt weniger von seiner eigenen Beziehung zu Kane, sondern führt die Geschichte von Kanes Streit mit Susan fort. Die einzelnen Rahmen der Rückblenden verlieren damit ihre, die jeweilige Rückblende konstituierende Funktion: Während das in den Rückblenden Erzählte zur eigentlichen Gegenwart des Films wird, werden diese Rahmen zu einer zweiten Ebene, in denen das Geschehen wie aus einer anderen Welt reflektiert wird.

Die Geschichte Kanes stellt sich als eine Abfolge von Erfolgen und immer schmerzhafter empfundenen Niederlagen dar: Kane scheitert als Zeitungsverleger und in seinem Versuch, über Thatcher, seinen Ersatzvater, zu triumphieren; als Politiker und in seiner Ehe mit Emily; als Protektor eines Opernstars und in seiner Ehe mit Susan; als Erbauer eines eigenen Reiches, das nach Susans Weggang unvollendet bleibt. Immer ist die Ursache des Scheiterns die Maßlosigkeit, seine Ansprüche wachsen weiter: von dem geschäftlichen zum politischen Erfolg, von der Durchsetzung einer künstlerischen Leistung zur gottähnlichen Schaffung einer eigenen Welt. Der Fall ist jedesmal um so tiefer, der Verlust um so größer.

Die Verknappung der Zeit im biografischen Erzählen

In den Rückblenden sind einige Zeitraffungen enthalten, die auf visuell eindrucksvolle Weise den Erzählvorgang dynamisieren und zum Teil große Zeiträume überspringen. In den Erinnerungen Thatchers wird die Jugend Kanes in vier Einstellungen zusammengezogen: Thatcher wird mit dem Schlitten bedroht, und mit zwei weiteren Einstellungen, zwischen denen der Schlitten und die briefliche Korrespondenz zwischen Thatcher und Kane die Verbindungen herstellen, ist der Weg Kanes von seiner Trennung vom Elternhaus zum selbständig handelnden Zeitungsverleger skizziert. Die beiden Endpunkte werden hier in einen engen kausalen Zusammenhang gebracht.

Faszinierender noch gelingt die Darstellung des Auseinanderlebens von Kane und Emily. Eine scheinbar traute Familienszene zeigt Kane und

Emily am Tisch, sie beschwert sich darüber, daß sie offenbar mit dem "Inquirer" verheiratet sei, weil er wieder einmal die ganze Nacht in der Redaktion gewesen war. Dieser im Schuß-Gegenschuß-Verfahren aufgenommene Dialog zwischen Emily und Kane erscheint fast als ein Kontinuum. Doch die Wischblenden und die geringen Veränderungen der Figuren lassen erkennen, daß Jahre zusammengezogen werden, daß dieses Gespräch sich über lange Zeit stetig wiederholt hat. Die einzelnen Dialogteile zeigen von Bild zu Bild das Altern der Personen. Das Zusammenleben der beiden, das macht diese Bilderfolge auf visuell eindrucksvolle Weise sichtbar, kühlt zu einem Nebeneinander ab. Am Ende liest auch Emily morgens wie Kane Zeitung, nur liest sie den "Chronicle".

Eine ähnliche Form der Zeitraffung findet sich in der Darstellung des Alltags von Susan auf Xanadu, den sie mit Puzzles verbringt und dessen ermüdende Langeweile dadurch gezeigt wird, daß sie in durch Überblendungen miteinander verbundenen Bildern in immer der gleichen Haltung die verschiedensten Puzzlebilder zusammensetzt.

Dadurch entsteht ein eigentümlicher Rhythmus des Films: Gerade in den schnellen Bildfolgen, wie in diesen Überblendungssequenzen, werden Zeiträume übersprungen und zusammengezogen. Die Wahrheit über Kane ist hier nicht zu erfahren. Dagegen stehen Sequenzen mit wenigen Einstellungen, teilweise nur mit einer einzigen, in denen sich das Geschehen zu schicksalhaften Momenten im Leben von Kane verdichtet. Indem die zentralen Handlungsvorgänge in Plansequenzen (bzw. in sehr langen Einstellungen) dargestellt werden, wird eine noch dem Theater verpflichtete Vorstellung vom dramatischen Geschehen erkennbar. Diesen Sequenzen kommen in diesem Film zentrale Funktionen für die Geschichte zu. So wie "Rosebud" als Schlüsselwort für Kanes ganzes Leben steht, gibt es innerhalb dieses Lebens Situationen, in denen eine Entscheidung alles Weitere beeinflusst hat.

Identität durch den Kamerablick

Es war nicht allein die Erzähltechnik, die Art und Weise, wie hier in Rückblenden ein Leben erzählt wird, sondern auch die Kameraarbeit, die in den späteren Jahren Filmemacher wie Kritiker fasziniert hat. Es sind nicht wirklich neue Erfindungen, die Welles hier präsentiert, sondern es ist der überzeugende Versuch, die vorhandenen Möglichkeiten der Kamera auch ästhetisch intensiv zu nutzen. Damit durchbrach Welles die ästhetischen

Normen des gängigen Hollywoodfilms, die zwar nie ausschließlich galten, die jedoch in ihrer Fixierung darauf, die Materialität des Films hinter der Illusion einer unvermittelt erlebten Welt verschwinden zu lassen, den Hollywoodfilm entscheidend geprägt haben.

Vor allem die sonst übliche Praxis, die Kamera in Augenhöhe (bzw. geringfügig darunter) zu halten, wird in *Citizen Kane* vermieden. Die meisten Einstellungen wählen andere Positionen, häufig extreme Aufsichten oder Untersichten, gelegentlich auch in ironischer Form, wie z.B. im Blick Thompsons auf die Statue des Bankiers Thatcher. Kane selbst ist in der Mehrzahl der Einstellungen in einer Untersicht zu sehen. Der dadurch erzeugte Eindruck einer Monumentalisierung entsteht jedoch nicht unterschwellig, sondern wird so massiv angestrebt, daß er sich selbst bereits als eine Verzerrung des normal Geschehen in Frage stellt. Gerade dort, wo die Erhöhung durch die Kamera besonders dramatisch ins Bild gesetzt wird, in Kanes Auseinandersetzung mit Leland, der Kane verlassen will, wird das Monumentale als Halsstarrigkeit decouviert. Der Karriereerfolg wird so zum Ausdruck des Scheiterns.

Das Spiel der Figuren wird vor allem durch den vom Interieur geschaffenen Umräum geprägt. Dabei ergibt sich bei *Citizen Kane* eine erstaunliche Verkehrung. Gerade die Schaffung großer und weiter Räume macht die Figuren häufig handlungsarm, betont eher ihre Einsamkeit und den Eindruck des Eingesperrtseins. Dies wird in den Sequenzen mit Kane und Susan in dem riesigen Schloß Xanadu sichtbar. Susan zeigt ihre Isolierung und Einsamkeit im endlosen Legen von Puzzles vor einem überdimensionierten Kamin, der sie zur Zwergin macht. Aber auch die Zerstörung von Susans Schlafraum durch Kane, bei der die gezeigte Decke des Zimmers die Enge des Raums betont, ist kein wirkliches Handeln des einst mächtigen Mannes. Sie endet bezeichnenderweise in dem Augenblick, als Kane in Susans Zimmer die Glaskugel findet, deren beschneites Haus ihn an das Boardinghouse seiner Mutter erinnert. Er erstarrt und dieses Erstarren steht für den inneren Kampf, den Kane mit sich zu führen hat.

Die Karriere eines Films?

David Bordwell hat die Bedeutung von *Citizen Kane* darin gesehen, daß in diesem Film das Erbe einer ganzen filmischen Entwicklung aufgegriffen

und weiterentwickelt wurde.¹¹ In der Tat lassen sich zahlreiche Zitate aus der Filmgeschichte finden, die Welles in einzelnen Einstellungen, Arrangements und in der Lichtführung eingefügt hat. In der Rezeptionsgeschichte von *Citizen Kane* ist der Bezug auf die europäische Filmtradition ein nicht unwichtiges Moment gewesen. Als *Citizen Kane* nach einem nicht übermäßig großen Erfolg in den USA 1946 nach Europa in die Kinos kam, wurde von einigen Filmenthusiasten vor allem der artifizielle Umgang mit den filmsprachlichen Mitteln als eine Offenbarung verstanden, schien doch hier der europäische Film in seinen historischen Leistungen aufgehoben und bewahrt zu sein. François Truffaut hat auf dieses Motiv abgehoben, als er den Film gegen das andere Hollywood, das "unerreichbar" schien, absetzte und ihn einen "Hollywood- und Anti-Hollywoodfilm zugleich" nannte.¹² Es fragt sich, ob Hollywood sich hier tatsächlich den Luxus eines Anti-Hollywood-Films leisten wollte. Plausibler ist es, in Welles Arbeit für Hollywood eine der vielen Adaptionsbemühungen der amerikanischen Kinoindustrie zu sehen, möglichst viele Potenzen an sich zu binden und auszubehuten. So gesehen ist *Citizen Kane* - nach der Einbindung des nach Hollywood exilierten europäischen Films - nichts anderes als ein, wenn auch extremes, Beispiel der Aneignung europäischer Filmkunst.

Die Vielfalt der eingesetzten filmischen Mittel, der kulturellen Anspielungen und Assoziationen, die schon André Bazin als "überbordendes Barock" erschienen war, läßt den Film heute etwas schwerfällig erscheinen, überladen durch ein Zuviel an Anspruch und Kunstwollen. So wie in Kanes Xanadu am Ende ein riesiges Sortiment europäischer Kunstschätze aufgehäuft ist, wirkt der Film eher wie ein Katalog der filmischen Mittel, die es alle einmal zu benutzen galt: Als sollte nun endlich einmal gezeigt werden, wie man die vielen ästhetischen Möglichkeiten "konsequent" zu nutzen habe.

Mir scheint auch darin das Erfolgsstreben, das Sich-Aneignen und Besitzen-Wollen, die Karriere als Macht, wenn nicht über die Menschen, so doch zumindest über die Dinge, formuliert. Ein Seitenverweis vom riesigen Arsenal der zusammengekauften Kunst in Kanes Xanadu soll dies unterstreichen. In der von David Bourdon geschriebenen Biografie des Pop-Artisten Andy Warhol - der als maßlos ehrgeizig und erfolgversessen dargestellt wird: karrieregeil würden wir heute sagen - findet sich am Schluß der Hinweis, daß man im Haus Warhols nach dessen überraschendem Tod

11 Bordwell, David: *Citizen Kane*. In: Bill Nichols (Ed.): *Movies and Methods*. Berkeley e.a. 1976; auch in: Gottesman (Ed.): a.a.O.

12 Truffaut: a.a.O., S.214.

Berge von Kunst- und Kitschgegenständen gefunden habe. Mehr als 10.000 Positionen umfaßte der Versteigerungskatalog, darunter allein 175 Keksdosen aus den vierziger und fünfziger Jahren, die Warhol neben Art-deco-Stücken, Popkunst, Warenhauskitsch und anderem gesammelt hatte. Später entdeckte man noch in einem Abstellraum einen Aktenschrank mit einem doppeltem Boden und einem Schatz aus ungefaßten Edelsteinen, allein 72 einzelne Diamanten, Dutzende von Saphiren und anderem mehr, Schmuck im Wert von 1,6 Millionen Dollar. Der Besitz der Welt als amerikanischer Traum - auch Warhol war als Sohn eines slowakischen Einwanderers von ihm gefangen.

Der filmgeschichtliche Ruhm von *Citizen Kane* ist vor allem durch die emphatische Stilisierung durch Bazin und die Autoren der Nouvelle Vague entstanden, mit ihr haben auch sie Karriere gemacht. Diese Verklärung ist die Basis für den herausgehobenen Platz des Films in den "Top Ten" und seine erstaunliche "Karriere" seit 1962. Schien doch hier in der Phase der Blütezeit des Hollywoodkinos der Autorengedanke durch diesen Film über das ganze andere, arbeitsteilige Verfahren der Kulturindustrie zu triumphieren. Es ist die europäische Sicht, in der Bewunderung für den amerikanischen Mythos vom Erfolg mitschwang, in dem man zugleich viel Europäisches wiedererkannte.

Der amerikanische Traum - zerstört und dennoch vorhanden

Im Film *The Last Tycoon* bleibt der gestürzte Studioboß in seinem Büro zurück, als der Vorstand das Studiogelände verläßt. Die Hallen sind auf merkwürdige Weise leer, das alte Hollywood ist tot. Doch es täuscht, wollte man glauben, daß die Mythenproduktion damit zu Ende ist. Auch das leere Studio ist nur eine Filmidee, in Wirklichkeit wird anderswo weitergedreht, formuliert sich der Mythos von Erfolg und Karriere audiovisuell immer wieder neu.

In Sergio Leones Film *Es war einmal Amerika* von 1983 werden Lebensläufe erzählt, Lebensläufe des sehnsüchtig verklärten Amerika der Prohibition und der kleinen und großen Gangs, und die Geschichte einer großen Freundschaft wird zur Apotheose Amerikas. Die entscheidende Handlung in diesem Film, der Verrat der Freundschaft, findet im Jahre 1928 statt, in jenem Jahr, in dem Mowrer seine Begeisterung für Amerika veröffentlichte. Das ist natürlich nur ein Zufall. Die Lebenswege in Leones Film führen den einen fernab in die Provinz und den anderen aus den Nie-

derungen des jüdischen Viertels New Yorks zu Macht und Reichtum auf Long Island. Der Mythos vom Aufstieg und Erfolg wird hier mehrfach umspielt und das Erzählte und Gezeigte scheinbar widerlegt, wenn der aus der Provinz zurückgekehrte Noodles (Robert de Niro) auf der Suche nach dieser Lebensgeschichte ist.

Der amerikanische Traum formuliert sich für den Europäer Leone anders: der Erfolg ist einem eingeschrieben, aber er zerstört auch den Menschen. Wer erfolgreich ist - das für sich zu entscheiden, steht nicht mehr allen offen, es ist vorentschieden. Am Start kann man bereits den Sieger erkennen und den Verlierer. Amerika hat sich immer von vornherein als der Sieger verstanden. Der Tellerwäscher sah sich am Waschbecken in der Küche nie als Tellerwäscher, sondern immer schon als zukünftiger Millionär.