

Das Faustische im „Citizen Kane“

Das zwanzig Jahre alte Werk von Orson Welles spielt heute noch hundert Filme an die Wand

Jedesmal, wenn man einen guten Film zum zweitenmal sieht, geht man mit einem gewissen Zagen ins Kino. Die unausgesprochene Frage ist: wird der erste starke Eindruck sich wiederholen, wird er verblassen? Ich gestehe, daß beim „Citizen Kane“ von Orson Welles meine Befürchtungen nicht groß waren; nun, nachdem ich den Film zum zweitenmal gesehen habe, gestehe ich gern: der zweite Eindruck ist stark wie der erste. Außerdem hat die zweite Sicht einiges geklärt.

Man hat dieses Werk den „größten Film der Welt“ genannt. Das ist vielleicht etwas hoch gegriffen, aber er gehört zu den wichtigsten, denn er sagt etwas aus. Er ist nicht nur formal gelungen, er hat auch ein Ethos. Und ohne aufdringlich zu belehren, gibt er eine unvergeßliche Lektion! Er ist die Geschichte eines Mannes, der sich viel vornahm, vieles erreichte, und es dadurch verriet, daß er zuletzt nur noch die Macht wollte.

Man hat von einem Orson Welleschen „Faust“ gesprochen. Nun, so umfassend wie der Goethesche ist er nicht, er spielt auch nicht auf so vielen Gebieten, aber man spürt den Griff nach der Gestalt des Menschen, wie er sich in der Arbeit fürs Ganze hingibt, so wie der Bürger Kane es sich vornahm, indem er nach Art der „Erklärung der Menschenrechte“ eine „declaration of principles“ niederlegte, bevor er sich ans Werk begab. Dieses Werk ist eine Zeitung, die er mit seinem Bekenntnis zur Wahrheit, zur Unbestechlichkeit und zum Eintreten für die Rechte des Volkes aus unbedeutenden Anfängen zu einem Massenblatt macht. Und an dem er geistig scheitert, als er seinen eigenen Theaterkritiker (und Freund) zwingen will, günstig über eine drittklassige Sängerin zu schreiben, nur weil sie seine Frau ist... der er in seinem Macht- und Größenwahn ein eigenes Opernhaus gebaut hat. Der Kritiker, mit einem Scheck über 25 000 Dollar bedacht, zerreißt diesen Scheck. Hier beginnt, von materiellen Sorgen allerdings nie beschattet, die Katastrophe seiner Ehe und eines nur eingebildeten Glücks. Als die Frau aus ihrem elfenbeinernen Turm, einem Schloß mit wahllos zusammengewackelten Kunstschätzen und Statuen ausbricht, zerstört er ihr spiegelstarrendes Zimmer und findet nur ein einziges Ding, eine Glaskugel mit einem Häuschen darin, wieder. Mit ihr hat er als Knabe gespielt, als man ihn dem elterlichen Haus entriß, weil er Millionenerbe geworden war.

Damit sind wir bei der Rahmenhandlung angelangt. Vor wahrhaft phantasmagorischen Hintergründen sieht man zuerst die Silhouette des Toten (in diesem Film des Re-

gisseurs Welles spielte er selbstverständlich selbst den Citizen Kane). Der Reporter einer Zeitung wird auf die Spuren seiner Vergangenheit angesetzt. Vor allem hat er den Auftrag, zu ergründen, was das letzte Wort des Sterbenden „Rosebud“ zu bedeuten habe, das wörtlich „Rosenknospe“ heißt. Niemand der mit Kane im Leben Verbundenen kann Auskunft geben, doch öffnet der Reporter durch seine Fragen Kapitel auf Kapitel des bewegten Lebens. Nur ganz zum Schluß, als die Schätze des Traumschlösses katalogisiert werden und der unnütze Kram in den Kamin fliegt, scheint die Lösung des Rätsels Rosebud in den Flammen auf, von keinem beachtet (wenn nicht vom Kinopublikum). Mit einem Schlitten, den der Knabe einst wütend gegen seinen Entführer erhob, verbrennt das Tuch mit einer gestickten Rosenknospe.

*

Welles hat den Bogen weit gespannt. Er hat auch den Atem dazu. Der Stil des Films? Eigentlich blättert er die ganze Geschichte des Films in einem auf. Mancher wird staunend wahrnehmen, daß Welles bereits die „dolce vita“ vorwegnahm, aber nicht so, wie man das heute tut: in aller Ausführlichkeit, sondern als ein Nebenprodukt, wie überhaupt der Film von Nebenprodukten, und was für welchen, wimmelt. Als Kane seine Ehefrau mit Hilfe eines italienischen Maestro zur großen Sängerin machen will, greift der Regisseur zu den krassesten Mitteln. Er demütigt die Widerstrebende, da sein Wille, sie berühmt zu sehen, alles übersteigt. Als der Reporter einen alten Herrn im Nervensanatorium ausfragt, enthüllt dieser in drei Nebensätzen den Charakter seines „Gefängnisses“. Welles hat es nicht nötig, wie minder bedeutende Kollegen, einen ganzen Film auf diese Analyse anzusetzen. In der Raffung der Auftritte zeigt sich, welche ungeheure Gedankenfracht Orson Welles in Händen hält, und wie er sie bewältigt. Schauspielerisch schafft er es natürlich auch, denn die Visionen sind ja seinem eigenen Hirn entsprungen. Man „nimmt sie ihm ab“. So ist der Film wirklich ein faustisches Werk geworden. Welles hat sich auch auf andere Weise mit dem „Faust“ herumgeschlagen — man denke nur an das Bühnenexperiment mit seinem eigenen Kurz-Faust!

Max Ophüls sagte einmal, Welles sehe alle Personen seiner Filme so, wie sie sich im Leben nie verhalten würden. Das stimmt. Aber das ist sein Stilmittel. Insofern ist Welles ein Surrealist. Er ist aber auch Expressionist. Und dazu ein Maler der Kamera, ein Magier und zuweilen ein Kraftprotz. Das muß man ihm erlauben, denn er hat überschüssige Kraft. Daß er daneben auch schüchtern sein kann, hat er soeben

auf dem Filmfest von Venedig bewiesen. Ihm gefiel plötzlich irgend etwas an seinem neuen Film „Der Prozeß“ nach Kafka nicht, man sagt, die Musik, und da zog er ihn im letzten Augenblick zurück. Man erfuhr von einem Herrn der Produktionsgesellschaft, daß Welles die letzte Spule des Films an sich genommen habe, um die Aufführung unter allen Umständen zu verhindern, und mit der Spule sei er verschwunden. Als Jurymitglied der Filmfestspiele habe ich den Vorschlag gemacht, den Film ohne die letzte Spule zu zeigen und statt dessen folgenden Text anzuhängen: „Der letzte Teil des Films befindet sich in den Händen des Autors und Regisseurs Orson Welles. Er selbst ist unauffindbar.“ Der Vorschlag wurde nicht aufgenommen. Das bedeutete den Verzicht auf ein weltweites Gelächter und auf eine zusätzliche Pointe, denn der Schluß hätte Kafka nicht schlecht entsprochen. Hans Scharwächter