

Filmdramaturgie

Charlies Reise: Die Dramaturgie des Spielfilms *Citizen Kane*

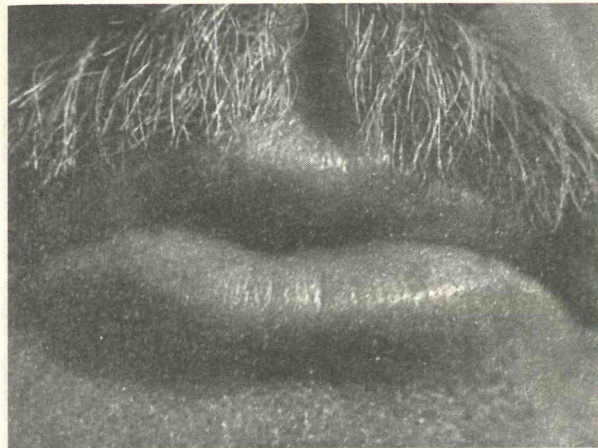
Von Michaela Krützen

Einstellungen 14 bis 20. Bildfüllend ist ein Mund zu sehen, den ein grauer Schnurrbart ziert. Offenbar gehören diese Lippen einem alten Mann. Er flüstert das erste Wort des Films: »Rosebud.« Kaum sind diese beiden Silben ausgesprochen, da gleitet dem Sprecher eine Schneekugel aus der Hand. Die Glaskugel, in der sich eine schneebedeckte Hütte befindet, zerschellt klirrend neben dem Bett des Greises. Die Scherben der Kugel zeigen spiegelnd, wie eine Krankenschwester den Saal betritt (s. Abb. S. 85). Sie zieht das Laken über den Kopf des Mannes: Charles Foster Kane ist tot.

Kein Buch über *Citizen Kane* kommt ohne einen Verweis auf diese Szene aus: »Rosebud« dürfte wohl das berühmteste Wort der Filmgeschichte sein.¹ Gerade weil die Einstellungen 14 bis 20 in nahezu jeder Auseinandersetzung mit dem Film erwähnt werden, sind sie in besonderer Weise geeignet, um von ihnen ausgehend zunächst einige Fragestellungen zu entwickeln, mit der sich die folgende Analyse ausdrücklich *nicht* befasst, um darauf aufbauend zu formulieren, was ihr Gegenstand ist: die Dramaturgie des Films.

Abgrenzung und Fragestellung

Dass der Drehbuchautor Herman Mankiewicz und nicht etwa Orson Welles das letzte Wort des Sterbenden niedergeschrieben hat, wird in den folgenden Überlegungen keine Rolle spie-



len. Die von Pauline Kael initiierte Debatte über den »wahren« Urheber des Textes, die in der Sekundärliteratur eine so große Rolle spielt, ist bei einer dramaturgischen Analyse irrelevant, da die Frage der Autorenschaft ausgeklammert wird.² Es geht nicht darum, wer das Drehbuch geschrieben hat, sondern vielmehr darum, wie die Geschichte erzählt wird.

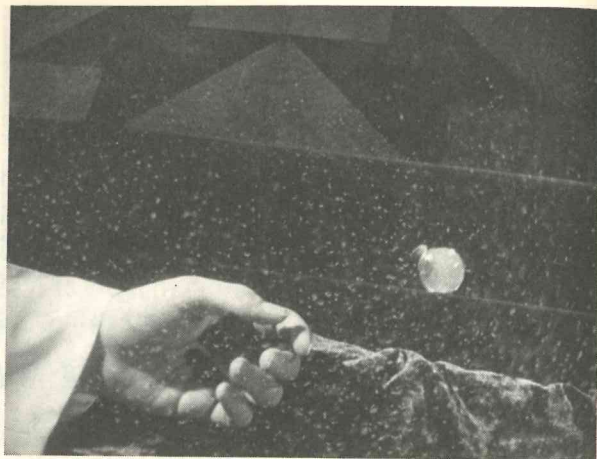
Ebenso ausgespart bleibt daher die Darstellung der Dreharbeiten.³ Diskutiert werden wird weder der Gestaltungsspielraum des Regie-Debütanten Welles, noch die Rolle, die *Citizen Kane* in den Bilanzen des Studios RKO spielte, oder die Funktion, die der Film in der Strategie des Studiochefs Georg Schaefer einnehmen sollte.⁴ Dramaturgische Analysen befas-

2 Vgl. Kael (1971) und Carringer (1996).

3 Vgl. Schatz (1997), S. 90.

4 Vgl. Jewell (1996).

1 Vgl. etwa Ebert (2002) S. 113.



sen sich nicht mit Produktionsbedingungen; eine filmhistorische Einordnung leisten sie nur im Hinblick auf die Entwicklung von Erzählformen.

Untersucht werden daher auch nicht die Schnittgeschwindigkeit oder die Special Effects dieser Szene.⁵ Inwiefern die auch in diesen Bildern zu entdeckende Schärfentiefe, die André Bazin in seiner berühmten Studie preist, tatsächlich den Realismus des Geschehens steigert, ist kein Thema.⁶ Das gilt auch für Überlegungen zur Wirkung der Bilder auf den Zuschauer.⁷ Ohne Bedeutung für die folgenden Überlegungen ist

5 Carringer (1996), S. 87–100 und <http://www.cinemetrics.lv/database.php> (Aufruf am 2. 7. 2017).

6 Vgl. Bazin (2004), S. 309–311.

7 Vgl. Bates/Bates (1996).

auch, mit welcher Absicht die Autoren das Wort »Rosebud« niederschrieben: Eine dramaturgische Analyse spekuliert ausdrücklich nicht über Intentionen der Macher. Wenn Welles erklärt, es handle sich um einen »dollar-book Freud«⁸, so kann das nicht als »Erklärung« der Szene gelten. Seine Aussage mag lediglich als Anstoß dienen, die dramaturgische Funktion des Wortes genauer zu untersuchen.

Daher ist auch irrelevant, ob sich das Autorenduo hier einen geschmacklosen Scherz erlaubt hat. Mehrere Texte verzeichnen, es handele sich um die Anspielung auf einen Kosenamen, den das lebensweltliche Vorbild für Kane – William Randolph Hearst – der Klitoris seiner Lebensgefährtin gegeben habe.⁹ Diese vielzitierte Behauptung wird im Folgenden weder bestätigt, noch in Abrede gestellt. Denn die unzweifelhaft bestehende Verbindung der Geschichte zur Vita von Hearst, mit der sich zahlreiche Untersuchungen befassen, ist für die Dramaturgie des Films nicht von Belang:¹⁰ Es interessiert allein die tatsächlich präsentierte Erzählung und nicht deren Vorlage, sei sie nun lebensweltlich oder literarisch.

Unbeantwortet bleibt auch die Frage, was das Pendant zu »Rosebud« im Leben von Welles gewesen sein könnte. Parallelen zu Kane aufzuspüren kann denjenigen Biografen überlassen werden, die Vermutungen über das Seelenleben des Regisseurs anstellen.¹¹ Auch der politische Kontext, in dem der Film entstand, ist nicht Gegenstand der Untersuchung, etwa die Darstellung des Spanisch-Amerikanischen Krieges.¹² Da es ausschließlich um den Aufbau der Narration gehen wird,

8 Brady (1989), S. 85.

9 Vgl. Anger (1985), S. 159–160.

10 Vgl. Higham (1971), S. 18–24.

11 Vgl. Thomson (1997), S. 123–228.

12 Campbell (2010).

bleibt auch jegliche psychoanalytische Auslegung außen vor: Der Schmerz, den der kleine Charles durch die Trennung von seiner Mutter erfahren hat, wird nur im Hinblick auf seine Funktion für die Erzählung thematisiert, nicht aber im Hinblick auf die »Verluste im ödipalen Dreieck«¹³. Und so wird es im folgenden Text in keiner Weise um die Interpretation des Wortes »Rosebud« gehen, denn dramaturgische Analysen deuten nicht, *was* ein Film erzählt, sondern sie zeigen auf, *wie* die Geschichte erzählt wird.

Der hier verfolgte Ansatz ist also kein hermeneutischer, sondern ein strukturaler. Die zentralen Fragen lauten: Wie ist die Narration von *Citizen Kane* aufgebaut? Inwieweit folgt der als so außergewöhnlich gefeierte Film nicht doch einem klassischen Erzählmuster? Diese Fragen lassen sich 1. sehr einfach in das Forschungsfeld der Filmwissenschaft einordnen, deren Gegenstand man als Dreieck mit den Eckpunkten Theorie, Geschichte und Analyse darstellen kann. Überlegungen zur Dramaturgie sind eindeutig dem Bereich »Analyse« zuzuordnen. Darüber hinaus zeigen die Fragen 2., dass die Anschlussfähigkeit dramaturgischer Untersuchungen an all jene Forschungsrichtungen gewährleistet ist, die sich systematisch mit der Beschreibung von narrativen Strukturen befassen; hier besteht ein gemeinsames Erkenntnisinteresse.¹⁴ Ein Rückgriff auf die Erzählforschung ermöglicht zum Beispiel eine Analyse der Handlungsstränge und des zeitlichen Ablaufs von *Citizen Kane*.

Handlungsstränge und Zeitverlauf

Schon in den 1950er Jahren hat der Germanist Eberhard Lämmert vorgeschlagen, Erzählungen in Handlungsstränge zu gliedern.¹⁵ Das ist auch bei der Analyse von Filmen hilfreich: Hier ist zumeist von Plotlines die Rede. So besteht *Citizen Kane* aus zwei Plotlines: Thompsons Ermittlungen und Kanes Vita.¹⁶ Der Vergleich dieser beiden Geschichten zeigt nun erstens, dass die erzählte Zeit des ersten Strangs unmittelbar an die des zweiten Strangs anschließt. Dabei entspricht die »erzählte Zeit« der Dauer der im Film erzählten Geschichte, die »Erzählzeit« der Zeit, die das Anschauen eines Films in Anspruch nimmt.¹⁷ Somit steht im vorliegenden Fall einer Erzählzeit von gut 115 Minuten eine erzählte Zeit von rund 70 Jahren gegenüber. *Citizen Kane* arbeitet also mit einer Zeitraffung. Dabei umfasst die erzählte Zeit von Thompsons Recherche nur wenige Tage, während die Geschichte Kanes 70 Jahre einnimmt. Entsprechend zeigt der Vergleich der Plotlines zweitens, dass das Erzähltempo des zweiten Stranges deutlich höher ist.

Drittens lässt sich festhalten, dass die einzelnen Stränge innerhalb der Erzählzeit unterschiedlich gewichtet sind. Die einführende Wochenschau, die etwas weniger als zehn Minuten dauert, bedient noch beide Handlungsstränge. Auf den dann startenden Strang 1 (Thompson) entfallen bis zum Ende knapp 40 Minuten, auf Strang 2 (Kane) rund 65 Minuten. Die Erzählung der Lebensgeschichte dominiert demzufolge die Handlung. Das ist ein unerwartetes Ergebnis, wie Wollen ausführt:

15 Vgl. Lämmert (2004), S. 44–48.

16 Vgl. Wollen (1982), S. 56.

17 Vgl. Müller (1978), S. 67–73.

13 Vgl. Mulvey (2000), S. 69.

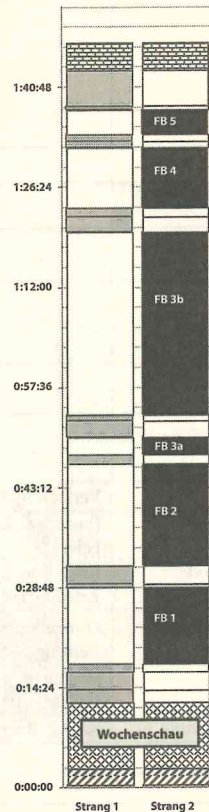
14 Vgl. Martínez/Scheffel (2012) sowie Kindt/Köppe (2014).

The structure of *Kane* is that of a biographical portrait, from different points of view, set within an investigation story. This is the opposite of the type of investigation story in which the personality of the detective becomes more important than the solution of the crime.¹⁸

Citizen Kane variiert also ein durchaus bekanntes Muster des zweisträngigen Erzählens durch eine unübliche Gewichtung der beiden Plotlines.

Viertens ergibt sich aus dem Vergleich der Plotlines, dass die erste in der innerfilmischen Gegenwart angesiedelt ist, die zweite in der Vergangenheit. Bei *Citizen Kane* liegt also eine Anachronie vor, eine nicht-chronologische Erzählung, wie es der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette nennen würde.¹⁹ Auf dessen in den 1970er Jahren einflussreich gewordenen System aufbauend lässt sich das zeitliche Gefüge des Films darstellen. Die Tabelle verdeutlicht, dass im zweiten Handlungsstrang fünf Flashbacks voneinander zu unterscheiden sind, nämlich die Erinnerungen von Thatcher (FB 1), Bernstein (FB 2), Leland (FB 3a, 3b), Susan (FB 4) und Raymond (FB 5).

Bei diesen Rückblicken kommt es zu zeitlichen Überschneidungen. In FB 1 wird zum Beispiel die Übernahme der Zeitung thematisiert und ihr Verkauf gezeigt. Wie Kane diese Zeitung aber zum Erfolg geführt hat, das macht erst FB 2 deutlich; Bernsteins Aussage füllt sozusagen eine Lücke. Dass die Berichte der Augenzeugen nicht einfach in Abfolge zu sehen sind, unterscheidet *Citizen Kane* von Produktionen wie *All about Eve* (1950) oder *The Bad and the Beautiful* (1952), in denen die Karrieren der Schauspielerin Eve und des Produzenten



Shields chronologisch von drei Figuren nachgezeichnet werden. Zehn Jahre vor dem Entstehen dieser beiden Produktionen wird für *Citizen Kane* also eine komplexere Erzählform im Hinblick auf die temporale Ordnung gewählt.

Diese Komplexität kann der Zuschauer nur auflösen, wenn er aus dem Plot des Films dessen Story ableitet. Auf diese Tatsache haben David Bordwell und Kristin Thompson schon 1979 in ihrer Analyse von *Citizen Kane* hingewiesen.²⁰ Der Plot ist »die Kette aller kausal wirksamen Ereignisse, wie wir sie im Film selbst zu sehen und zu hören bekommen«²¹. Der Plot von *Citizen Kane* beginnt demzufolge mit Kanes Tod; die Story hingegen, die eine »geistige Anordnung«²² des Materials in seiner Chronologie darstellt, fängt an mit der Abreise des Kindes aus Colorado. Da der Verlauf des Plots von *Citizen Kane* nicht dem der Story entspricht, muss sich der Zuschauer die Abfolge erschließen.

Mit dem Verweis auf die Ordnungsleistung, die beim Ansehen eines nicht-chronologischen Films erbracht

18 Wollen (2004), S. 257.

19 Vgl. Genette (1994), S. 22.

20 Bordwell/Thompson (1986), S. 100.

21 Thompson (1995), S. 55.

22 Ebd.

		Recherche Thompson					
	Tod 1941						
1940							
1935						Auszug Susan	Auszug Susan
1930			Verkauf Zeitung, 1929				
1925						Xanadu	
						Suizidversuch	
1920						Tournee, 1919	
					Entlassung Opernhaus	Opernhaus	
1915					Wahl/ Scheidung, 1916	Proben Susan	
1910					Bekanntschaft Susan		
					Verlauf Ehe		
1905				Verlobung			
1900				(Europareise) Feier			
			Krieg und Zeitung, 1898	Krieg und Zeitung, 1898			
			Umstellung Zeitung	Umstellung Zeitung			
				Einzug in Redaktion			
1895			Kauf Zeitung	Kauf Zeitung			
1890							
1885							
1880							
1875							
1870	Colorado, 1871		Colorado, 1871				
	Wochen- schau	Strang 1	FB 1 Thatcher Strang 2	FB 2 Bernstein	FB 3 Leland	FB 4 Susan	FB 5 Raymond

werden muss, wird die wichtigste Querverbindung dramaturgischer Analysen innerhalb filmwissenschaftlicher Methoden angesprochen, nämlich der Neoformalismus.²³ Die Anschlussfähigkeit dieses in den 1980er Jahren formulierten Ansatzes geht über die Untersuchung des Zeitgefüges hinaus. Die Art und Weise, wie die Neoformalisten den Aktaufbau und die Figurenführung klassischer Erzählungen beschreiben, kann für dramaturgische Untersuchungen genutzt werden. So führen Bordwell, Staiger und Thompson zum Beispiel aus, dass der klassische Hollywoodfilm Figuren zeigt, die ein bestimmbares Problem lösen müssen und ein genau definiertes Ziel verfolgen. Sie stellen außerdem fest, wie dieser Typ von Erzählung endet: »with a decisive victory or defeat, a resolution of the problem and a clear achievement or nonachievement of the goals.«²⁴ Auch diese Erkenntnis ist für die dramaturgische Analyse eines klassisch erzählten Films gültig.

Im Unterschied zu neoformalistischen Forschungsarbeiten greifen dramaturgische Analysen allerdings auf Modelle zurück, die in der Filmpraxis eingesetzt werden. Die dort verwandten Ratgeber, die eigentlich beim Verfassen von Drehbüchern helfen sollen, lassen sich nämlich zum Teil auch für die Analyse von Filmen nutzen.²⁵ Innerhalb der Ratgeberliteratur können (vereinfacht gesagt) zwei Modelle ausgemacht werden. Eine Gruppe von Autoren unterteilt die Erzählung in Akte und baut damit auf einer Grundannahme der aristotelischen *Poetik* auf. Eine zweite Gruppe beruft sich auf die Schriften des Mythenforschers Joseph Campbell (1904–1987) und versteht den

Ablauf eines Films als »Reise des Helden«. Welche Erkenntnis lässt sich gewinnen, wenn man diese beiden Modelle an *Citizen Kane* anlegt?

Akte und Wendepunkte

In seiner *Poetik* definiert der griechische Philosoph Aristoteles, die dramatische Handlung umfasse drei Stadien des Erzählens:

Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. Ein Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht. Ein Ende ist umgekehrt, was selbst natürlicherweise auf etwas anderes folgt, und zwar notwendigerweise oder in der Regel, während nach ihm nichts anderes mehr eintritt. Eine Mitte ist, was sowohl selbst auf etwas anderes folgt als auch etwas anderes nach sich zieht. Demzufolge dürfen Handlungen, wenn sie gut zusammengefügt sein sollen, nicht an beliebiger Stelle einsetzen noch an beliebiger Stelle enden, sondern müssen sich an die genannten Grundsätze halten.²⁶

Diese Grundsätze finden sich auch in einem der bekanntesten Ratgeber für Drehbuchautoren: Syd Field unterscheidet Exposition, Konfrontation und Auflösung.²⁷ In der Exposition werden Figuren, Ort, Zeit und Problem eingeführt, in der aus dieser resultierenden Konfrontation werden die Komplikationen durchgespielt, die im dritten Akt vollständig aufzulösen sind.²⁸

23 Vgl. hierzu Prokić, »Neoformalismus«, in diesem Band, S. 41–64.

24 Bordwell/Staiger/Thompson (1985), S. 157.

25 Vgl. etwa Cunningham (2008); Field (1991); Howard/Mabley (1998); Schütte (1999); Seger (2005); Snyder (2005); Truby (2007); Vogler (1997).

26 Aristoteles (1982), S. 25.

27 Vgl. Field (1991), S. 39–41.

28 Bordwell (1985) S. 35.

Das Ende des ersten und zweiten Akts markiert jeweils einen Wendepunkt. Field zufolge handelt es sich bei einem solchen Plot Point um ein »Ereignis, das in die Handlung eingreift und sie in eine andere Richtung dreht. Richtung meint *Entwicklungslinie*«²⁹, oder genauer: die Entwicklungslinie der Hauptfigur. Laut Field entspricht das erste Viertel in der Regel der Erzählzeit der Exposition, das letzte Viertel der Auflösung.³⁰ Zwischen diesen beiden Teilen liegt die Konfrontation, die die Hälfte der Erzählzeit einnimmt. Somit ergibt sich eine zeitliche Relation der Akte von 1:2:1. Der lange, zweite Akt kann durch die Bestimmung eines Midpoints noch in zwei Hälften gegliedert werden.³¹ Nach Erreichen dieses zentralen Wendepunkts ändert sich nämlich schrittweise die Ausrichtung der Hauptfigur: Wenn sie sich zum Beispiel in der ersten Hälfte des ersten Akts in ihre Umwelt integriert, dann wird sie sich in der zweiten Hälfte langsam von dieser lösen. Ihre Bewegungsrichtung hat sich also umgekehrt. Zusammengefasst besteht ein klassisch erzählter Film also aus vier ungefähr gleich langen Teilen.³²

Legt man dieses Paradigma nun an *Citizen Kane* an, so zeigt sich, dass die Exposition Kanes Tod als Prolog sowie die Wochenschau und den Auftrag an Thompson, die Bedeutung von »Rosebud« zu klären, umfasst. Der Reporter liest Thatchers Memoiren, in denen die Trennung Kanes von seiner Mutter und der Erwerb einer Zeitung, die später veräußert werden muss, geschildert werden. Auch wenn dieser Vorgriff auf das Ende der Verlegerkarriere und die Zusammenfassung der Vita

durch die Wochenschau ungewöhnlich sind, haben all diese Sequenzen grundsätzlich eine einführende Funktion, klassischen Prinzipien entsprechend.

Die erste Hälfte des zweiten Akts erzählt von einem Aufstieg: Kane gestaltet den vormals seriösen *Inquirer* um, unterstützt von seinem Freund Leland und seinem Berater Bernstein. Zunehmend gewinnt Kane mit seinem Blatt an politischem Einfluss. Er heiratet die Nichte des amtierenden Präsidenten, und er ist auf dem besten Weg, Gouverneur zu werden. In einer Rede in Filmminute 60 verkündet Kane seinen baldigen Triumph; er steht dabei vor seinem eigenen, gigantischen Konterfei. Auf diesen Höhepunkt folgt unmittelbar der Midpoint: Kanes Konkurrent droht dessen außereheliches Verhältnis publik zu machen. Da Kane nicht aufgeben will, wird seine Affäre publik: Er verliert die Wahl und wird geschieden. Es gelingt ihm auch nicht, seine zweite Frau Susan zum Opernstar zu machen. Somit erzählt die zweite Hälfte des zweiten Akts von seinem Niedergang. Diese Gegengleichheit in der Bewegungsrichtung der Hauptfigur ist typisch für einen zweiten Akt des *classical cinema*.

Im dritten Akt führt Kane seinen letzten Kampf: Er ringt mit Susan, die das Leben auf Xanadu nicht ertragen kann. Auch opulente Feiern können sie nicht glücklich machen; schließlich verlässt sie ihren Mann. Der Butler berichtet von Kanes einsamem Tod, kann aber das Geheimnis um »Rosebud« nicht lüften. Doch dann zeigt der Film, was Kane mit »Rosebud« gemeint haben könnte: Das Wort steht auf dem Schlitten, den Kane als Kind besessen hat, und der nun nach seinem Tod verbrannt wird. Die Schneekugel in seiner Hand mag ihn an das Elternhaus in Colorado erinnern haben, das er im Winter verlassen musste. So gesehen bietet der dritte Akt durchaus eine Auflösung, dem klassischen Paradigma entsprechend; inwiefern diese Antwort befriedigend ist, spielt im Zusammenhang

29 Field (1991), S. 42.

30 Ebd. S. 40; vgl. Schütte (1999), S. 59–63.

31 Field (1991), S. XVIII; vgl. Vogler (1997), S. 257; Cunningham (2008), S. 26.7

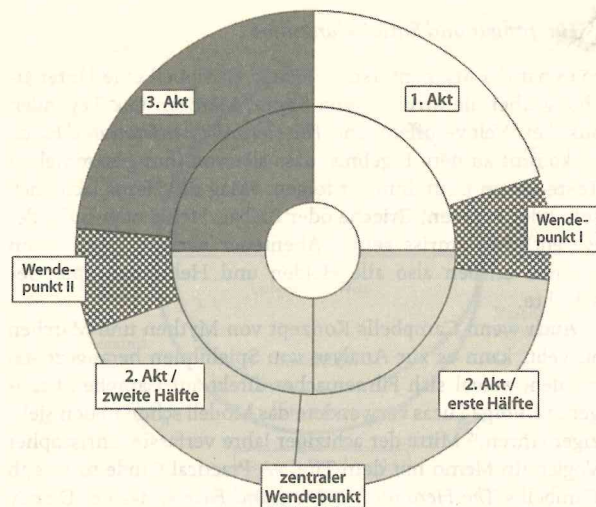
32 Vgl. auch Thompson (1999), S. 127.

mit diesem ersten Erzählmodell noch keine Rolle. Für dieses Modell ist vielmehr von Bedeutung, dass *Citizen Kane* eindeutig eine aus Exposition, Konfrontation und Auflösung bestehende Struktur mit einem auch tatsächlich mittig positionierten Midpoint aufweist.

Nicht so eindeutig zu bestimmen wie die Akte und der Midpoint sind allerdings die eigentlich zu erwartenden Wendepunkte, die den Übergang von einem Akt in den nächsten markieren. Als Plot Point I bietet sich zunächst die Ankündigung in Filmminute 23 an, Kane plane den Kauf des *Inquirer*: »I think it would be fun to run a newspaper.« Ähnlich signifikant ist aber auch der Einzug Kanes in seine Redaktion in Filmminute 31, da er hier die eigentliche Arbeit aufnimmt. Dass der Wendepunkt in den zweiten Akt an zwei Stellen verortet werden kann, hängt mit dessen temporaler Struktur zusammen. Der Zeitungskauf wird nämlich im ersten und dann noch einmal im zweiten Flashback gezeigt. Der zweite Akt, der in seiner ersten Hälfte den Aufstieg Kanes zeigt, beginnt auf diese Weise sozusagen zweifach.

Ähnliches lässt sich auch im dritten Akt beobachten. Als Plot Point II kann die Entlassung von Leland in Filmminute 80 verstanden werden, der keine positive Besprechung von Susans desaströsem Auftritt verfassen kann. Diese Vorkommnisse werden zunächst von Leland geschildert, im Flashback 3. Beide Ereignisse werden in Filmminute 88 aber noch einmal aufgegriffen, als Susan sie im Flashback 4 aus ihrer Sicht erzählt. Erneut werden also zwei Wendepunkte, die in den nächsten Akt führen könnten, mit einem zeitlichen Abstand von acht Minuten gesetzt. Die Grafik zeigt im Innenring Syds Fields Paradigma und im Außenring den Aktaufbau von *Citizen Kane*.

Bedingt durch die komplexe zeitliche Struktur der Flashbacks setzt *Citizen Kane* die Wendepunkte also nicht dem klas-



sischen Schema entsprechend. Die beiden Plot Points werden in einem Flashback zunächst formuliert und erst dann mit kleiner Verzögerung im folgenden Rückblick durchgeführt.

Dennoch sind die drei Akte des Films als solche klar definiert und konventionell proportioniert. Auch folgt die Bewegungsrichtung der Hauptfigur im zweiten Akt mit ihrer Gegengleichheit – Aufstieg und Niedergang – dem Paradigma. Diese Bewegungsrichtung lässt sich mithilfe eines zweiten Modells genauer beschreiben, das die Dramaturgie eines klassischen Films als »Reise des Helden« beschreibt. Syd Fields Paradigma wird von diesem ebenfalls dreigliedrigen Modell nicht in Frage gestellt; es wird vielmehr präzisiert.

Hauptfigur und Entwicklungslinie

1948 hat der Mythenforscher Joseph Campbell eine Untersuchung über die Struktur von Sagen, Märchen und Legenden aus aller Welt veröffentlicht: *The Hero With a Thousand Faces*. Er kommt zu dem Ergebnis, dass alle von ihm gesammelten Texte einem Grundmuster folgen: »Mag der Heros lächerlich sein oder erhaben, Grieche oder Barbar, Heide oder Jude, der wesentliche Umriss seiner Abenteuer variiert kaum.«³³ Im Grunde erleben also alle Helden und Heldinnen eine Geschichte.

Auch wenn Campbells Konzept von Mythen und Märchen ausgeht, kann es zur Analyse von Spielfilmen herangezogen werden, zumal sich Filmemacher direkt auf Campbell bezogen.³⁴ George Lucas verwendete das Modell schon in den siebziger Jahren.³⁵ Mitte der achtziger Jahre verfasste Christopher Vogler ein Memo mit dem Titel »A Practical Guide to Joseph Campbell's *The Hero with a Thousand Faces*«, das bei Disney Pictures als Anleitung kursierte.³⁶ Die Grundannahme dieses Papiers lässt sich in wenigen Worten zusammenfassen: In einer klassischen Erzählung trennt sich der Held von der ihm vertrauten Welt und begibt sich in eine unbekannte Welt, die er verändert verlässt.³⁷

Bei der Analyse von Filmen hat es sich bewährt, die drei Phasen des Wegs mit den Begriffen Trennung, Prüfungen und Ankunft zu bezeichnen.³⁸ Der Abgleich dieses Musters mit Ci-

33 Campbell (1978), S. 43.

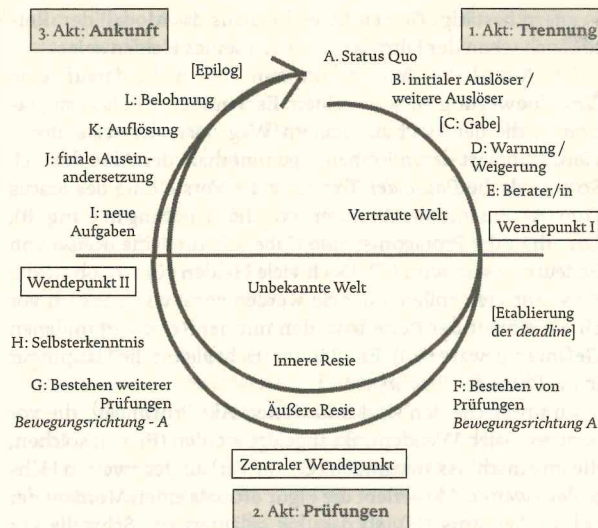
34 Vgl. Vogler (1997), Krützen (2004) und Cunningham (2008).

35 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=bSyyqctan2c> (Aufruf am 2. 7. 2017).

36 Vogler (1997).

37 Vgl. Vogler (1997), S. 33.

38 Vgl. Krützen (2004).



tizen Kane zeigt, dass die Hauptfigur die Bewegung des klassischen Helden aufnimmt, sie aber nicht erfolgreich bewältigen kann: Kane geht nicht gestärkt aus einer Krise hervor.³⁹ Für ihn birgt das Ende des Films nicht etwa den »Beginn einer wunderbaren Freundschaft«, wie für den gewandelten Rick Blaine in *Casablanca*. Anders als Blaine verweigert Kane die »innere Reise« und endet einsam. Damit befindet er sich aber durchaus in guter Gesellschaft, denn zum Beispiel auch Scarlett O'Hara, die Hauptfigur aus *Gone with the Wind* (1939), vermag es nicht, sich zu verändern. Ähnlich wie sie lernt auch Kane nicht dazu.

39 Vgl. Cunningham (2008), S. 39.

Insofern bestätigt *Citizen Kane* durchaus das Modell der ›Reise‹, auch wenn der Film das Scheitern seines Helden zeigt.

Das Modell beschränkt sich nun aber nicht darauf, eine Grundbewegung zu beschreiben. Es nennt eine Fülle von Stationen, die der Held auf seinem Weg normalerweise absolviert. Dabei ist deren Reihenfolge innerhalb der Akte flexibel. So enthält die *Phase der Trennung* die Vorstellung des Status Quo (A). Ein initialer Auslöser setzt die Handlung in Gang (B). Oft erhält der Protagonist eine Gabe, die für seine ›Reise‹ von Bedeutung sein wird (C). Doch viele Helden zögern, ob sie die Reise antreten sollen, oder sie werden sogar ausdrücklich vor einem Antritt der Reise bzw. den mit der Reise verbundenen Gefahren gewarnt (D). Ein Berater (E) begleitet die Hauptfigur in die *Phase der Prüfungen*.

Zu unterscheiden sind im zweiten Akt Prüfungen, die vor dem zentralen Wendepunkt abgelegt werden (F), von solchen, die im Anschluss stattfinden (G). Im Verlauf der zweiten Hälfte des zweiten Akts erlebt die Figur oftmals einen Moment der Selbsterkenntnis (H), so dass sie geläutert die Schwelle zur *Phase der Ankunft* überschreiten kann.

In diesem dritten Akt erledigt der Held zunächst eine neue Aufgabe (I). Es folgt die finale Auseinandersetzung (J), die alle im Verlauf des Films aufgeworfenen Fragen beantwortet (K). Besteht der Held die Auseinandersetzung, so wird er belohnt; versagt er, so wird er bestraft (L). In einem Epilog, der sich häufig anschließt, wird dieser Ausgang noch einmal bekräftigt (M).

In dieser kurzen Einführung können nicht alle Stationen der Reise erläutert werden. Am Beispiel des Status Quo (A) lässt sich aber zeigen, wie *Citizen Kane* mit der ›Reise‹ seines Helden verfährt. Im ersten Akt präsentiert der Film alle notwendigen Informationen über Kane; in Bezug auf die Fakten ist hier fast schon ein Überfluss zu beobachten. Doch in Bezug auf die Charakterzeichnung der Hauptfigur weicht *Citizen Kane* vom Mo-

dell der ›Reise‹ deutlich ab. So ist bei der Darstellung des Status Quo in der Regel eine Differenz von *need* und *mode* zu erkennen.⁴⁰ Der *mode* ist die Art und Weise, wie eine Figur ihren Alltag bewältigt. Im Verlauf des Films werden ihre wahren Bedürfnisse formuliert, ihr *need*. Daraus resultiert ein Spannungsverhältnis, denn *need* und *mode* sind nicht deckungsgleich. Klassische Filme erzählen, inwiefern es der Hauptfigur gelingt, ihren *mode* zu ändern. Nun ändert Kane zwar seine Lebensweise radikal, schafft es jedoch nicht, seinen *need* zu ergründen. Wenn David Howards These zutrifft, es ginge Kane darum, »seinen Reichtum und seine Macht einzusetzen, um geliebt zu werden«⁴¹, dann wäre sein wahres Bedürfnis also ›Liebe‹. Kane versucht, diese Liebe zu erzwingen, geht dabei aber nie auf die Bedürfnisse seiner Umwelt ein. Daher muss er scheitern. Doch diese Erklärung des *need* überzeugt nicht ganz. Wenn Kane nach Liebe strebt, dann hätte er seine Energie und sein Geld geschickter einsetzen können. Die Zeitung bringt ihm ja auch eine Vielzahl von Gegnern ein. Weshalb wird er nicht zum Philanthropen? Was will er in der Politik? Viele Fragen bleiben offen: Warum will er Susans Erfolg erzwingen? Weshalb sammelt er Kunstwerke? Und warum verprellt er seinen einzigen Freund, wenn es ihm doch in Wahrheit um Zuneigung geht? Es ist also nicht eindeutig, dass Kane nach Liebe strebt, denn seine Ziele sind gar nicht eindeutig zu greifen. Das unterscheidet den Multimillionär von fast allen Figuren des klassischen Kinos, wie Bordwell und Thompson ausführen: »the fact that Kane's goal remains so vague makes this an unusual narrative«⁴².

Auch kann der *mode* der Figur nicht ganz so einfach bestimmt werden, wie es auf den ersten Blick scheint. Denn es

40 Vgl. Cunningham (2008), S. 101–143.

41 Vgl. Howard/Mabley (1998), S. 186.

42 Bordwell/Thompson, (1986), S. 103.

bleibt unklar, was genau die Ursache seines großspurigen und verschwenderischen Auftretens in der ersten Hälfte des Films ist. »*Citizen Kane* departs somewhat from the usual practice of the classical Hollywood narrative by leaving some motivations ambiguous.«⁴³

Klassisch erzählte Filme greifen häufig auf eine sogenannte *backstory wound* zurück, um das Verhalten ihres Protagonisten zu motivieren. Dabei handelt es sich um eine schmerzliche Erinnerung, an ein Erlebnis aus der Vergangenheit, das die Figur nie verwunden hat. Rick Blaine wurde in *Casablanca* von Ilsa verlassen; darum ist er ein zynischer Einzelgänger. Kane wurde von seiner Mutter weggegeben. Ist »Rosebud« also nicht einfach seine *backstory wound*?

Mit dieser Frage kehren wir am Ende dieses Textes noch einmal zu seinem Anfang zurück, den Verlauf des Films spiegelnd. Was »Rosebud« für Kane bedeuten könnte, erfahren die Zuschauer erst in den letzten Einstellungen. Dieses Wissen hilft aber nicht weiter bei der Erklärung von Kanes Charakter. Bordwell und Thompson fragen, ob nicht vielmehr die Aussage des Reporters Thompson stimme, dass kein Wort eine Person »erklären« könne. »It is tempting to declare that all of Kane's problems arose from his loss of his sled and his childhood home life, but the film also suggests that this is too easy a solution.«⁴⁴ Die Art und Weise, wie der Millionär handelt, lässt sich nicht auf die Trennung von seiner Mutter zurückführen. Sein Verhalten ist zu komplex und widersprüchlich, um allein dadurch motiviert zu sein. Offenbar besteht keine klare Kausalität zwischen der (vermeintlichen) *backstory wound* und dem Charakter der Hauptfigur, wie sie sonst im klassischen Kino oft zu beobachten ist.

Zudem bleiben mehrere Fragen offen: Warum hat die ihren Sohn offenbar liebende Mutter den Jungen fortgegeben, anstatt einfach mit ihm abzureisen? Weshalb berührt Kane der Tod seines eigenen Sohnes nicht? Auch Details in der Inszenierung scheinen nicht schlüssig: Wo soll der Butler gestanden haben, als Kane sein letztes Wort sprach? Der Raum scheint ja menschenleer zu sein. Und warum sind Spuren von Schnee im Bild zu erkennen, als Kane »Rosebud« murmelt? Eine klassische Erzählung, die ja vor allem auf Geschlossenheit abzielt, müsste vermeiden, dass solche Fragen aufkommen können. Kurz: Der Film nutzt mit der Andeutung einer *backstory wound* ein typisches Verfahren der Klassik, um es dann doch nicht in Gänze zu bedienen.

Dieses Detail verdeutlicht, wo *Citizen Kane* in der Entwicklungsgeschichte der Erzählformen einzuordnen ist. Der Film greift durchaus auf die Prinzipien des klassischen Kinos zurück: Er zeigt eindeutig erkennbare Handlungsstränge mit deutlich markierten Flashbacks, erzählt seine Geschichte in drei Akten und schickt seinen Helden auf eine »Reise«. Doch werden die Konventionen nie vollständig erfüllt. Das Verhältnis der Plotlines zueinander und ihre zeitliche Verknüpfung sind komplexer als sonst im *classical cinema* üblich. Eine Grobeinteilung in drei Akte oder Teile ist zwar erkennbar, doch die Wendepunkte sind nicht eindeutig auszumachen. Die Stationen der »Reise des Helden« werden aufgegriffen, aber nicht vollständig im Sinne des Modells bedient. Somit folgt *Citizen Kane* zwar im Prinzip den Grundregeln klassischen Erzählens, setzt sich aber zum Teil auch gegen diese ab. In diesem Sinne ist *Citizen Kane* tatsächlich ein Vorbote kommender Umwälzungen in der Dramaturgie von Filmen, ein Vorbote der Moderne: »the first modern American film«⁴⁵.

45 Bordwell (1976), S. 275.

43 Ebd., S. 108.

44 Ebd., S. 109.

- Anger, Kenneth: Hollywood Babylon. Berlin 1985.
- Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982. (Reclams Universalbibliothek. 7828.)
- Bates, Robin / Scott Bates: Fiery Speech in a World of Shadows: Rosebud's Impact on Early Audiences. In: Gottesman, Ronald (Hrsg.): Perspectives on *Citizen Kane*. New York 1996. S. 295–320.
- Bazin, André: Was ist Film? Berlin 2004.
- Bordwell, David: *Citizen Kane*. In: Bill Nichols (Hrsg.): Movies and Methods: An Anthology. Berkeley 1976. S. 273–290.
- / Janet Staiger / Kristin Thompson: The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960. New York 1985.
- / Kristin Thompson: Narrative Form in *Citizen Kane*. In: D. B. / K. T.: Film Art. An Introduction. New York 1986. S. 100–116. [1979.]
- Narration in the Fiction Film. London / New York 1985.
- Brady, Frank: Citizen Welles: A Biography of Orson Welles. New York 1989.
- Campbell, Joseph: Der Heros in tausend Gestalten. Frankfurt a. M. 1978.
- Campbell, Joseph: »I'll furnish the war«: The Making of a Media Myth. In: J. C.: Getting It Wrong: Ten of the Greatest Misreported Stories in American Journalism. Berkeley 2010. S. 9–25.
- Carringer, Robert: The Scripts of *Citizen Kane*. In: Gottesman, Ronald (Hrsg.): Perspectives on *Citizen Kane*. New York 1996. [1978.] S. 141–171.
- The Making of *Citizen Kane*. London 1985.
- Cunningham, Keith: The Soul of Screenwriting. On Writing, Dramatic Truth, and Knowing Yourself. New York 2008.
- Ebert, Roger: The Great Movies. New York 2002.
- Field, Syd: Das Handbuch zum Drehbuch: Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch. Frankfurt a. M. 1991.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. München 1994.
- Higham, Charles: The Films of Orson Welles. Berkeley 1971.
- Howard, David / Edward Mabley: Drehbuchhandwerk. Techniken und Grundlagen mit Analysen erfolgreicher Filme. Köln 1998.

- Jewell, Richard B.: Orson Welles and the Studio System. In: Gottesman, Ronald (Hrsg.): Perspectives on *Citizen Kane*. New York 1996. S. 122–131.
- Kael, Pauline: Raising Kane. In: P. K. / Herman J. Mankiewicz / Orson Welles: The *Citizen Kane* Book. Boston 1971. S. 1–80.
- Kindt, Tom / Tilman Köppe: Erzähltheorie. Einführung. Stuttgart 2015. (Reclams Universalbibliothek. 17683.)
- Krützen, Michaela: Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt. Frankfurt a. M. 2004.
- Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens. [1955.] Stuttgart 2004.
- Martínez, Matias / Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München 2012.
- McKee, Robert: Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens. Berlin 2011.
- Müller, Günther: Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst. In: Bruno Hillebrand (Hrsg.): Zur Struktur des Romans. Darmstadt 1978. S. 64–82.
- Mulvey, Laura: *Citizen Kane*: Der Filmklassiker von Orson Welles. Hamburg 2000.
- Naremore, James: Orson Welles's *Citizen Kane*: A Casebook. Oxford 2004.
- Schatz, Thomas: Boom and Bust: American Cinema in the 1940s. Berkeley 1997.
- Schütte, Oliver: Die Kunst des Drehbuchlesens. Bergisch Gladbach 1999.
- Seeger, Linda: Das Geheimnis guter Drehbücher: Drehbuch schreiben. Berlin 2005.
- Snyder, Blake: Save the Cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need. Studio City, CA 2005.
- Thompson, Kristin: Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz – viele Methoden. In: montage/av 1 (1995). S. 23–62.
- Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique. Cambridge/London 1999.
- Thomson, David: Rosebud: The Story of Orson Welles. New York 1997.
- Truby, John: The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller. New York 2007.

Vogler, Christopher: Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Frankfurt a. M. 1997.

Wollen, Peter: Introduction to *Citizen Kane*. In: P.W.: Readings and Writings: Semiotic counter-strategies. London 1982 [1975]. S. 49–61.

– *Citizen Kane*. In: Naremore (2004). S. 249–262.

Raumtheorie

Schneekugel/Lustschloss: Der Filmraum in *Citizen Kane*

Von Ulrich Meurer

Kane stirbt: Konstruktion eines Raums in Scherben

»No trespassing« warnt das Schild, angebracht am Geflecht eines Drahtzauns, an dem der Kamerablick emporzugleiten beginnt; dahinter eine nebelhaft melierte Fläche, die den Raum jenseits des Zauns kaum erahnen lässt – Überblendung zu einem nächsten Segment aus Maschendraht, dann zu geschmiedetem Ziergitter, bis die Initiale »K« als eisernes Ornament über dem Eingangstor erscheint und im dunstigen Hintergrund ein Berg, umgeben von tropischer Vegetation und auf seiner Spitze eine zerklüftete Schlossanlage, in deren Mitte ein einzelnes Fenster leuchtet – eine weitere Überblendung zum nächtlichen Tiergarten des Anwesens, wo zwischen den Gitterstäben eines leeren Tigerkäfigs zwei Kapuzineräffchen hocken und in der Ferne derselbe Palasthügel aufragt – dann eine Lagune mit morschen Stegbauten, den Bugspitzen zweier venezianischer Gondeln und, wiederum, dem Schloss als sanft bewegter Spiegelung im Wasser (s. Abb. S. 169) – dann die massiven Pfeiler einer asiatisch anmutenden Zugbrücke, in deren Ruinenschatten ein Leopardendstandbild wacht – dann der Abschlag zum 16. Loch eines Golfplatzes; Sandbunker und Stangen mit zerschlissenen Wimpeln am Fuß des immer gleichen Berges – ein mit Laub bestreutes Schwimmbecken, umgeben von barocken Parkbrüstungen, einem Portalbau und exotischem Baumwuchs – dann, da wir uns von einer Überblendung zur nächsten stetig dem Palastkomplex