

Einführung in die Medienwissenschaft

WS 2000/2001

Leitung: Privatdozent Dr. Achim Barsch

# Die Rückblendetechnik in Orson Welles Filmdebüt „Citizen Kane“

Eine Hausarbeit von Thorsten Radermacher

1. Semester

Medien-Planung, -Entwicklung und Beratung

Glückaufstr. 54, WG 4.3

Tel.: 0271/74 11 516 o. 0201/710 18 33

thorsten.radermacher@student.uni-siegen.de

## **Inhaltsverzeichnis**

<b>1. EINLEITUNG</b>	<b>3</b>
<b>2. DIE ALLGEMEINE BEDEUTUNG DER RÜCKBLENDETECHNIK</b>	<b>5</b>
2.1 DEFINITION DER RÜCKBLENDETECHNIK	5
2.2 DIE ENTWICKLUNG DER RÜCKBLENDETECHNIK	6
2.3 FORMEN DER RÜCKBLENDETECHNIK	8
2.4 FUNKTIONEN DER RÜCKBLENDETECHNIK	9
<b>3. INHALT UND FORMALER AUFBAU</b>	<b>11</b>
<b>4. ANALYSE DER RÜCKBLENDETECHNIK IN <i>CITIZEN KANE</i></b>	<b>14</b>
4.1 DIE STRUKTUR UND ÄUßERE FORM DER RÜCKBLENDEN	14
4.2 DIE FUNKTION DER RÜCKBLENDEN	22
<b>5. SCHLUSSBEMERKUNG</b>	<b>25</b>
<b>ANHANG: SEQUENZGRAFIK</b>	<b>26</b>
<b>LITERATURVERZEICHNIS</b>	<b>28</b>

## **1. Einleitung**

In seinem Vorwort zu André Bazins Buch über Orson Welles schreibt François Truffaut:

„Ich glaube, man kann ohne Übertreibung sagen, daß alles, was seit 1940 im Film Bedeutung hat, entweder von CITIZEN KANE oder von Jean Renoirs LA RÈGLE DU JEU beeinflusst ist, [...]“<sup>1</sup>

Auch André Bazin selbst hebt in zahlreichen Essays und Kritiken die herausragende Stellung hervor, die Orson Welles Filmdebüt in der Filmhistorie einnimmt. In seiner filmtheoretischen Auseinandersetzung „Die Entwicklung der kinematographischen Sprache“ stellt er *Citizen Kane* als einen filmhistorischen Meilenstein dar, der den Beginn einer neuen Filmepoche anzeigt.<sup>2</sup> Und fragt man Cineasten nach den besten Filmen aller Zeiten, so wird *Citizen Kane* gemeinsam mit *Birth Of A Nation* (1914) von David Wark Griffith stets an erster Stelle genannt.

Doch was dieser Film für einen tiefgreifenden Einfluss auf die Verwendung der filmischen Darstellungs- und Ausdrucksmittel hatte und welche Veränderungen er auch in der Rezeption von Filmen verursachte, ist aus heutiger Betrachtung gar nicht so leicht nachzuvollziehen. Der Grund hierfür liegt in der Tatsache, dass heutige Kinobesucher den Film mit ganz anderen filmischen Vorkenntnissen betrachten als die Zuschauer, die 1941 die Premiere von *Citizen Kane* miterlebten. Eine Vielzahl der technischen Raffinessen, die hier zum Einsatz kamen, wurden vom damaligen Publikum als revolutionär erfunden, sind für den heutigen Zuschauer aber zur Normalität geworden.

Orson Welles Leistung besteht in diesem Zusammenhang darin, dass er als erster Regisseur die filmischen Ausdrucksmittel konsequent einsetzte, die dank einer verbesserten Kameratechnik möglich geworden sind. Die wichtigsten unter ihnen sind zweifellos die erweiterte Tiefenschärfe und die Plansequenz.

Durch die erweiterte Tiefenschärfe ist es erstmals möglich, die gesamte Bildtiefe im Schärfenbereich darzustellen. Dadurch ergibt sich für Welles die Möglichkeit, sorgfältig arrangierte Szenen zu drehen, in denen Figuren im Vorder- und im Hintergrund gleichermaßen scharf abgebildet werden. André Bazin ist von diesem Mittel der inneren

---

<sup>1</sup> Bazin, „Orson Welles“, S. 28

<sup>2</sup> Vgl. Bazin, „Die Entwicklung der kinematographischen Sprache“, S. 271

Montage begeistert. Er sieht den Zuschauer von der Unmündigkeit, die ihm der Montagestil der russischen Avantgardisten auferlegt hat, befreit. Eine „positive Mitwirkung des Zuschauers an der Regie“ sei erforderlich, um den Bedeutungsgehalt des Filmbildes zu entschlüsseln. Auf diese Weise verleihe Welles dem Film eine neue „Vielseitigkeit“, die die äußere Montage ihm genommen habe.<sup>3</sup>

Dieser neue Realitätseindruck wird durch den Einsatz der Plansequenz noch gesteigert. Durch sie wird praktisch eine gesamte Szene in einer einzigen Einstellung ohne Schnitt abgedreht. In einer Reihe von Kamerafahrten vereinigt sie dabei alle Einstellungsgrößen.

Sicherlich überschätzt Bazin in seiner Begeisterung die Auswirkungen der inneren Montage auf die Freiheit des Zuschauers. Auch Welles gibt dem Publikum vor, wie es die Bilder zu entschlüsseln hat. Und er macht darüber hinaus auch Gebrauch von herkömmlichen Mitteln der äußeren Montage.

Um die Bedeutung von *Citizen Kane* nachzuvollziehen, muss man sich bewusst machen, dass sich in den 30er Jahren der klassische Hollywoodstil der Montage, die „découpage classique“, durchgesetzt hatte. In der découpage classique wurden viele Regeln aufgestellt, wie Filme zu drehen seien. Die Filmproduktionen wurden zu dieser Zeit ökonomischer und den Regisseuren wurde wenig Spielraum für Experimente eingeräumt. Filmische Ausdrucksmittel sollten unauffällig eingesetzt werden, die Erzählung sollte sich auf das Wesentliche beschränken, Unwesentliches wurde weggeschnitten. Oberstes Ziel der découpage classique war der „unsichtbare Schnitt“. Ausgestattet mit einem legendären und in der Filmgeschichte einmaligen Vertrag, der ihm alle Freiheiten einräumte, hat Orson Welles dieses enge Regelkorsett in seinem Filmdebüt durch den kunstvollen Umgang mit neuen Techniken und Erzählstrategien durchbrochen. Andererseits sehe ich hierin auch den ausschlaggebenden Grund dafür, dass der Film ein kommerzieller Misserfolg wurde. Denn im gleichen Maße wie der Film von den Kritikern begeistert gefeiert wurde, fiel er beim Publikum durch. Das amerikanische Kinopublikum war den intellektuellen Anforderungen vielleicht noch nicht gewachsen, die *Citizen Kane* ihm abverlangte.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Vgl. Bazin, „Die Entwicklung der kinematographischen Sprache“, S. 270

<sup>4</sup> Außerdem führte der Einfluss des Zeitungszaren William Randolph Hearst, der sich in der Figur des Kane wiedererkannte, dazu, dass viele Kinos es nicht wagten, den Film vorzuführen.

Als ich 1996 – also 55 Jahre nach seiner Entstehung – *Citizen Kane* zum ersten Mal sah, waren es nicht so sehr die technischen Aspekte, die mich beeindruckten, sondern vielmehr die Intensität seiner Bilder sowie die ungewöhnliche Art der Erzählung. Das mit Sicherheit auffälligste Merkmal ist hierbei der Einsatz einer komplex strukturierten Rückblendetechnik. Aufgrund der engen zeitlichen Vorgaben sowie des vorgegebenen Umfangs der Hausarbeit möchte ich sie zum zentralen Aspekt meiner Hausarbeit machen. Diese Untersuchung soll der konkreten Fragestellung nachgehen, welche Funktion die Rückblendetechnik in *Citizen Kane* einnimmt. Im nun folgenden Abschnitt befaße ich mich zunächst mit der allgemeinen Bedeutung der Rückblende. Hierbei geht es zunächst um die Definition des Rückblendenbegriffes. Außerdem werde ich verschiedene Einsatzformen von Rückblenden beispielhaft vorstellen. Darüber hinaus soll nachvollzogen werden, wann die Rückblendetechnik in die Filmsprache eingeführt wurde und welchen Zweck sie erfüllen sollte. Im weiteren Verlauf der Hausarbeit wird dann die Verwendung der Rückblende in *Citizen Kane* anhand verschiedener Sequenzen einer genaueren Analyse unterzogen.

## **2. Die allgemeine Bedeutung der Rückblendetechnik**

### **2.1 Definition der Rückblendetechnik**

Unter einer Rückblende versteht man eine Szene oder eine Anzahl autonomer Einstellungen, in denen Ereignisse dargestellt werden, die vor der eigentlichen Handlung der erzählten Gegenwart liegen. Im Gegensatz zu verbal wiedergegebenen Ereignissen aus der Vergangenheit durch einen Erzähler oder eine Figur handelt es sich bei der Rückblende um eine visuelle Form des zeitlichen Rückgriffs. Der Begriff „Rückblende“ entstand ursprünglich durch die filmische Praxis, dem Zuschauer den Wechsel in der Zeit durch fließende Überblendungen zu verdeutlichen. In den Anfängen der Rückblendetechnik wurden die visuellen Anzeichen der zeitlichen Rückwendung durch Zwischentitel wie beispielsweise „Dreißig Jahre vorher“ und Sprecher aus dem Off zusätzlich verstärkt. Durch das verbesserte Verständnis des Kinopublikums für die filmischen Darstellungs- und Ausdrucksmittel, wurden in der späteren Filmgeschichte zunehmend Rückblendeverfahren eingesetzt, die weniger offensichtlich gekennzeichnet waren.

Aus der Verwendung von Rückblenden ergeben sich zwangsläufig Probleme bezüglich des Verständnisses der Filmhandlung. Verpasst der Zuschauer nämlich die oben beschriebenen Signale des zeitlichen Rückschritts durch eine Unaufmerksamkeit, oder sind die Signale vom Regisseur nicht eindeutig gewählt, so ist es unmöglich, die Handlung als Vergangenheit wahrzunehmen. Natürlich gibt es bei Rückwendungen über lange Zeiträume die Möglichkeit, diese durch Kostüme und Kulisse zu verdeutlichen. Schwierigkeiten entstehen jedoch bei Rückgriffen, die einen kurzen Zeitraum umfassen. Deshalb sind dem Film häufige Zeitsprünge zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht möglich, da dadurch die Aufnahmefähigkeit des Zuschauers über die Maßen strapaziert würde. Eine Ausnahme bilden hierbei Filme, die diese Zeitsprünge ausdrücklich zum Thema haben wie zum Beispiel *Zurück in die Zukunft* (1985) von Robert Zemeckis.

## **2.2 Die Entwicklung der Rückblendetechnik**

Es ist äußerst schwierig nachzuvollziehen, wann und von wem die Rückblendetechnik ursprünglich „erfunden“ wurde. Viele Filmhistoriker nehmen an, dass David Wark Griffith derjenige war, der in seinen Filmen die Rückblende erstmals einsetzte. Maureen Turim führt das in ihrem Buch *Flashbacks In Film* allerdings auf die Tatsache zurück, dass nur sehr wenige Arbeiten anderer Regisseure aus den Anfängen des Stummfilms erhalten sind:

„There are simply not enough surviving prints from much of the silent period to perform a very convincing assessment of the flashback technique in a quantitative manner.“<sup>5</sup>

Sie würdigt Griffith in einem späteren Abschnitt jedoch als äußerst innovativen Regisseur, der einen großen Einfluss auf die Entwicklung der Rückblende hatte:

„So even though earlier cautionary statements in this chapter were meant to avoid taking D. W. Griffith as the 'inventor' of the flashback or any of its various uses, we can still look at his works as significant contributions to the inscription of the flashback.“<sup>6</sup>

Anhand verschiedener Veröffentlichungen führt Turim den Beweis, dass Rückblenden bereits vor Griffith eine Rolle gespielt haben müssen. Epes Winthrops Sargents scharfe Kritik an der Rückblende in seinem Buch *Technique Of The Photoplay* aus dem Jahr

---

<sup>5</sup> Turim, S. 26

<sup>6</sup> Turim, S.40

1911<sup>7</sup> zeigt beispielsweise, dass bereits zu dieser Zeit über die Funktion der Rückblende diskutiert wurde.<sup>8</sup> Hugo Münsterberg ist in seinem grundlegenden Werk *The Photoplay, A Psychological Study* (1916) der erste, der die Rückblende (er benutzt den heute ungebräuchlichen Begriff „cut-back“) einer wissenschaftlichen Untersuchung unterzieht. Münsterberg war Philosophieprofessor in Harvard und einer der Mitbegründer der modernen Psychologie. In seiner Studie entwickelt er eine detaillierte Theorie der Filmpsychologie. In der deutschen Übersetzung seiner Arbeit heißt es:

„Erinnert sich eine Person innerhalb der Szene an die Vergangenheit, an eine Vergangenheit, die dem Zuschauer völlig unbekannt sein mag, die aber im Gedächtnis des Helden oder der Heldin lebt, dann werden die früheren Ereignisse nicht als völlig neue Bildfolge auf die Leinwand gebracht, sondern mit der gegenwärtigen Szene durch einen langsamen Übergang verbunden.“<sup>9</sup>

Münsterberg beschreibt hier, wie der Wechsel der zeitlichen Erzählebenen durch fließende Überblendungen symbolisiert wird. Ein Verfahren, das also bereits 1916 angewendet worden ist.

An Spekulationen, welcher Regisseur die Rückblende wann zum ersten Mal einsetzte, möchte ich mich an dieser Stelle nicht beteiligen. Es ist mir nur wichtig herauszustellen, dass D. W. Griffith entgegen anders lautender Meinungen nicht als alleiniger Erfinder bezeichnet werden kann. Man sollte sich klar machen, dass in der Frühzeit der Cinematografie, die wir den Protofilm<sup>10</sup> nennen, eine Vielzahl von Pionieren in verschiedenen Ländern an der Entwicklung einer eigenständigen filmischen Ausdrucksweise arbeiteten. Zu den einflussreichsten unter ihnen zählen neben den Gebrüdern Lumière auch Georges Méliès, James Williamson, Edwin S. Porter und G. A. Smith. Sie waren äußerst experimentierfreudig und entdeckten auf diese Weise durch ständiges Ausprobieren sukzessive die Möglichkeiten der filmischen Inszenierung. Ihre Erzählstrategien leiteten sie aus Romanen bekannter Schriftsteller wie Charles Dickens und Victor Hugo ab und setzten diese auf den Film um (z.B. die Parallelmontage, in der zwei alternierende Handlungsstränge in einer Acceleration

---

<sup>7</sup> Epes Winthrop Sargent, „Technique Of The Photoplay“, New York: Calmers, 1912

<sup>8</sup> Vgl. Turim, S. 28

<sup>9</sup> Münsterberg, S. 59

<sup>10</sup> Die Phase des Protofilms beginnt mit der ersten Filmvorführung der Gebrüder Lumière im Jahre 1895. Ihr Ende markiert Griffith Film „Intolerance“, der die 1. große Filmepoche einleitet, die dann 1941 durch die 2. große Filmepoche abgelöst wird.

zusammengeführt werden). Die Entdeckung des zeitlichen Rückgriffs für den Film muss zu dieser Zeit in der Luft gelegen haben. Einen alleinigen Erfinder der Rückblende zu benennen hieße demnach, die Leistungen der anderen zu schmälern. Festzuhalten bleibt, dass die Rückblende bereits 1911 bekannt war und um 1916 von Münsterberg zum ersten Mal wissenschaftlich untersucht wurde.

### **2.3 Formen der Rückblendeteknik**

Turim unterscheidet insgesamt sieben verschiedene Situationen, in denen Rückblenden auftreten.<sup>11</sup> Die wichtigsten Formen möchte ich hier kurz erläutern:

- Die biografische Rückblende
- Die Augenzeugen-Rückblende
- Die Rückblende, durch die Ereignisse aufgedeckt werden, die aus Gründen des Spannungsaufbaus aus der Erzählung ausgeklammert wurden

Die biografische Rückblende ist hier von besonderem Interesse, da sie, wie wir später sehen werde, auch in *Citizen Kane* zum Einsatz kommt. In der biografischen Rückblende wird eine Lebensgeschichte entweder von einer Figur erzählt oder spielt sich in ihrer Erinnerung ab. Eine bekannte filmische Trope ist dabei der Rückblick auf die Vergangenheit in Erwartung des bevorstehenden Todes. Die Umsetzung dieses Themas könnte wie folgt aussehen: Die Kamera zeigt eine Person in einem Bett. Eine Krankenschwester oder ein Arzt sind anwesend. Es besteht offensichtlich keine Hoffnung mehr. Angehörige weinen. Großaufnahme auf das Gesicht des Sterbenden. Langsames Überblenden, das Gesicht verschwimmt und der Sterbende erinnert sich in einer langen Rückblende an seine Vergangenheit. In der Schlusssequenz wechselt die Handlung wieder zurück in die Gegenwart. Der Arzt kann nur noch den Tod des Patienten feststellen.

Eine andere wichtige Form der Rückblende ist die Augenzeuge-Rückblende, die Befragung von Zeugen bei einem Prozess. Es gibt hierbei zum einen die Möglichkeit, die Ereignisse verbal durch ein Kreuzverhör zu schildern, das im Schuss-Gegenschuss-Verfahren abgedreht wird. Der Zeuge und der Anwalt werden abwechselnd in Nah-

---

<sup>11</sup> Vgl. Turim, S. 33

und Großaufnahmen aufgenommen. Zwischendurch zeigt die Kamera Reaktionen der Jury und des Richters. Ästhetisch interessanter sind aber die Rückblenden, bei der die Beobachtungen des Zeugen direkter Gegenstand des Filmbildes sind. Das Kreuzverhör beginnt dann wie oben beschrieben in einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren. An einer gewissen Stelle gibt es dann eine langsame Überblendung und wir erleben die Geschehnisse szenisch aus der Sicht des Zeugen. Am Ende der Aussage wechselt die Handlung in einer langsamen Überblendung zurück in die Gegenwart und wir befinden uns wieder im Gerichtssaal. Durch die Aussagen verschiedener Zeugen ergibt sich dann im Verlauf des Films ein umfassendes Bild des Tathergangs.

Die Rückblende wird auch häufig eingesetzt um Zusammenhänge aufzudecken, die zuvor aus Gründen des Spannungsaufbaus bewusst zurückgehalten wurden. Ein besonders gelungenes Beispiel finden wir in *Spiel mir das Lied vom Tod* (1968) von Sergio Leone. Leone arbeitet hier mit mehreren angedeuteten Rückblenden, deren Bilder zunächst diffus sind, die aber von Mal zu Mal klarer werden. Die vollständige Auflösung liefert er erst beim Show-Down, wenn sich der Fremde (Charles Bronson) dem Killer Frank (Henry Fonda) zu erkennen gibt.

Sergio Leone setzt auch in seinen späteren Werken häufig Rückblenden ein, wie zum Beispiel in *Es war einmal in Amerika* (1983). Hier haben wir es aber wieder mit einer Form der biografischen Rückblende zu tun.

## **2.4 Funktionen der Rückblendeteknik**

Die Abstriche, die der Stummfilm durch den kompletten Verzicht auf die sprachliche Erzählung machen musste, wurden durch andere visuelle Mittel der Erzählung kompensiert. Im Stummfilm war der Einsatz von Zwischentiteln deshalb ein allgegenwärtiges Mittel zur Wiedergabe der gesprochenen Sprache. Auch die Rückblende hatte in diesem Zusammenhang eine äußerst wichtige Funktion, da man vollkommen ohne die verbale Wiedergabe von vergangenen Handlungen durch eine Figur bzw. einen Erzähler aus dem Off auskommen musste. Dialog und Kommentar wurden deshalb in der Rückblende durch visuelle Eindrücke ersetzt.

In der Geschichte der Rückblende gibt es keine Entwicklung von einer primitiven zu einer komplizierten oder technisch hochwertigen Verwendung. Bereits im Stummfilm

wurden Erzählstrategien eingesetzt, die noch heute im Zusammenhang mit der Rückblende verwendet werden. Die Beispiele reichen von einzelnen Tableaus, die die Erinnerung einer Figur in einzelnen Bildern wiedergeben, bis hin zu ausgereiften Geschichten aus der Vergangenheit, die durch eine Rahmenhandlung mit der erzählten Gegenwart verbunden werden. Turim weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass einzelne Tableaus die komplizierter arrangierten Erzählungen trotzdem an Ausdrucksstärke übertreffen können.<sup>12</sup>

Mit Beginn des Tonfilms in den 30er Jahren wurden zunächst sehr wenige Filme produziert, in denen die Rückblendetechnik eingesetzt wurde. Viele Regisseure waren von den neuen Möglichkeiten des Tonfilms anfangs so begeistert, dass sie gar nicht mehr nach filmischen Lösungen der Erzählung suchten. Stattdessen wurde die Handlung in chronologischer Reihenfolge und in der wörtlichen Rede der Figuren wiedergegeben. Es gab aber zu dieser Zeit eine Fülle an Remakes von Rückblenden-Filmen aus der Stummfilmzeit.

Das Stilmittel der Rückblende erwies sich aber als so eindrucksvoll, dass es in den 40er Jahren wieder verstärkt im Tonfilm eingesetzt wurde. Als Paradebeispiel gilt hierbei Orson Welles Filmdebüt *Citizen Kane*, dem ich mich jetzt zuwenden möchte.

---

<sup>12</sup> Turim, S. 32

### **3. Inhalt und formaler Aufbau**

In *Citizen Kane* knüpft Orson Welles an die Tradition der in den 30er Jahren sehr populären Filmbiografien an, wobei er die für diese Filme charakteristische chronologische Erzählstruktur aber bewusst auflöst. Auch entwickelt sich im Verlauf der Handlung eine sozialkritische Haltung gegenüber dem Protagonisten, die für die Filmbiografien eher untypisch war.

Bereits zu Beginn des Films wird der Zuschauer Zeuge von Kanes Tod. Im Stile einer Kino-Wochenschau wird daraufhin die berufliche Laufbahn und das öffentliche Leben des Zeitungsmoguls portraitiert. Die Unzulänglichkeiten dieser Dokumentation geben den Anstoß für die Recherche des Reporters Thompson nach der Bedeutung des Wortes „Rosebud“, dem mysteriösen Wort, das Kane kurz vor seinem Tod auf dem Sterbebett sagte. Seine Nachforschungen führen Thompson zu fünf Menschen die Kane nahe standen. In einer Vielzahl von Rückblenden schildern sie sein Leben aus ihrer subjektiven Erinnerung. Diese persönlichen Schilderungen überschneiden und widersprechen sich an einigen Stellen zwangsläufig. Für den einen war Kane ein selbstloser Idealist, der andere hält ihn für einen machtbesessenen Egozentriker. Es ist die Aufgabe des Publikums, Kanes wahren Charakter aus der Summe der einzelnen Versatzstücke zu entschlüsseln. Anstatt einer erschöpfenden Einsicht über Kanes Persönlichkeit liefert der Film dem Zuschauer lediglich verschiedene Hinweise, die dieser gleich einem Puzzle zusammensetzen muss. Die Schlussequenz liefert das wichtigste Teil des Puzzle-Spiels. „Rosebud“ ist lediglich ein Schriftzug auf einem Kinderschlitten.

Der Film lässt sich in neun Sequenzen einteilen, denen jeweils bis zu neun weitere Einheiten zuzuordnen sind.<sup>13</sup> Die vereinfachte Sequenzgrafik auf der nächsten Seite soll als Orientierungshilfe für die folgende sachliche Beschreibung des Handlungsablaufs dienen. Sie verdeutlicht darüber hinaus auch die komplizierte Zeitstruktur des Films. Eine differenzierte Sequenzgrafik befindet sich im Anhang.

---

<sup>13</sup> Der Sequenzanalyse lag eine Aufzeichnung der Ausstrahlung des Senders 3 Sat vom 05.12.1993 zugrunde. Es handelte sich hierbei um die deutsch synchronisierte Fassung. Zu beachten ist, dass die deutsche Fassung in der Schlussequenz gekürzt wurde. In der Originalfassung zieht sich die Kamera zum Schluss wieder hinter den Zaun mit dem Schild „No Trespassing“ zurück.

Min'Sek	Sequenzen	Handlung
00:00	<b>1. Kanes Tod</b>	Vorspann / Langsame Annäherung an Fenster / Kane stirbt / „Rosebud“
02:47	<b>2. Exposition</b>	Wochenschau/ Reporter im Vorführraum
12:45	<b>3. Thompson bei Susan</b>	Bar in Atlantic City / Susan verweigert Interview
15:34	<b>4. Im Thatcher Memorial</b>	Kanes Kindheit/ Konflikt zwischen Kane und Thatcher/ Verzicht auf Einfluss
28:00	<b>5. Bernsteins Erinnerungen</b>	Bernsteins Büro/ Kanes Karriere als Verleger/ Heirat mit Emily
46:20	<b>6. Lelands Erinnerungen</b>	Terrasse des Krankenhauses/ Kanes Ehe mit Emily (Frühstückssequenz)/ Susan und Kane lernen sich kennen/ Der Wahlkampf/ „Die Liebesnest-Affäre“/ Die Wahlniederlage/ Heirat mit Susan/ Susan in der Oper/ Kane schreibt Lelands Kritik zu Ende und entlässt ihn
80:45	<b>7. Susans Erinnerungen</b>	Bar in Atlantic City/ Susans Gesangsstunden/ Susan in der Oper/ Kane zerreißt die Grundsatzzerklrung/ Susans Selbstmordversuch/ Susan beim Puzzlespiel in Xanadu/ Picknick und Streit zwischen Kane und Susan/ Susan verlässt Kane
102:38	<b>8. Raymonds Erinnerungen</b>	In Xanadu/ Kane verwüstet Susans Zimmer
109:00	<b>9. Finale</b>	Die Bedeutung des Wortes „Rosebud“. Abspann
113:00	<b>ENDE</b>	

*Sequenz 1, Kanes Tod:* Im Sterben sagt Kane das geheimnisvolle Wort „Rosebud“. Eine Glaskugel mit einem Wintermotiv gleitet ihm aus der Hand. Sie zerschellt am Boden. Eine Krankenschwester stellt Kanes Tod fest.

*Sequenz 2, Exposition:* (2.1) Eine Kino-Wochenschau liefert einen kurzen Überblick über Kanes Leben: Er lebte in seinem Schloss Xanadu in Florida in unermesslichem Reichtum. Er sammelte Kunstschatze und hatte einen riesigen Privat zoo. Beginnend mit einer einzelnen schlecht gehenden Zeitung baut Kane sich ein weltweites Netzwerk aus Zeitungen, Rundfunkstationen, Fabriken, Grohandelsfirmen und Reedereien auf. Das notwendige Kapital bezieht er aus einer geerbten Goldmine. Der Bankier Thatcher wurde von Kanes Mutter mit der Erziehung ihres Sohnes beauftragt. Thatcher, der häufig unter der Berichterstattung Kanes zu leiden hatte, nennt ihn einen Kommunisten. Die Gewerkschaften halten ihn dagegen für einen Faschisten. „Er hat Millionen Amerikanern aus dem Herzen gesprochen. Aber genau so viele haben ihn gehasst.“ Er baute Politikerkarrieren auf und zerstörte sie. In erster Ehe war Kane mit Emily Norton, einer Nichte des amerikanischen Präsidenten, verheiratet. 1916 verlief sie ihn und kam 1918 gemeinsam mit beider Sohn bei einem Verkehrsunfall ums Leben. Kane heiratet die Sängerin Susan Alexander. Für sie baut er ein Opernhaus. Sie lässt sich von ihm scheiden. Kanes Ambitionen, ein politisches Amt zu bekleiden, scheitern 1916 an der „Liebesnest-Affäre“. Mit

Beginn der großen Depression 1929 muss Kane zahlreiche seiner Zeitungen schließen und ist 1935 wirtschaftlich am Ende. Von der Öffentlichkeit vergessen stirbt er in seinem halbvollendeten Schloss Xanadu. *Ende der Wochenschau* (2.2) Im Projektionsraum diskutieren die Reporter über die Unzulänglichkeiten der Wochenschau. Der Chefredakteur Rawlston stellt fest, dass noch der richtige Aufhänger fehlt. Der Reporter Thompson soll deshalb die Bedeutung des Wortes „Rosebud“ herausfinden. Rawlston ist der Meinung, dass dieses Wort Kanes ganzes Leben erklären kann.

*Sequenz 3, Thompson bei Susan:* Thompson trifft Susan in einer Bar in Atlantic City. Susan befindet sich in einem stark angetrunkenen Zustand und verweigert ein Interview.

*Sequenz 4, Im Thatcher Memorial:* (4.1) Thompson erhält Zugang zu Thatchers Memoiren. (4.2) *Rückblende 1:* Thatcher erhält 1871 das Sorgerecht über den jungen Kane. In einer Zeitraffung wird Kanes Jugend bis zu seinem 25. Geburtstag zusammengefasst. Thatchers Vormundschaft endet, und er überträgt Kane sein Vermögen. (4.2) Kane arbeitet als Herausgeber einer New Yorker Tageszeitung. Er engagiert sich für die Belange der unteren Gesellschaftsschichten. Thatchers Unternehmen werden wiederholt zur Zielscheibe seiner Artikel. Es kommt zum Konflikt zwischen Kane und Thatcher. (4.3) 1929 ist Kane aufgrund der großen wirtschaftlichen Depression in Amerika finanziell am Ende. Er überträgt Thatcher die Rechte an seinen Zeitungen und verzichtet auf jede weitere Einflussnahme. Im Gegenzug erhält er eine lebenslange Altersvorsorge. *Ende der Rückblende* (4.4) Thompson verlässt das Thatcher Memorial.

*Sequenz 5, Bernsteins Erinnerungen:* (5.1) Thompson trifft Bernstein in dessen Büro. Geschichte vom Mädchen auf der Fähre. (5.2) *Rückblende 2:* Kanes Antritt als Herausgeber des Inquirer. (5.3) Kane verfasst eine Grundsatzserklärung. Er verpflichtet sich zu wahrheitsgetreuer Berichterstattung. Kane sieht sich als Sprachrohr der Bürger und „Verfechter ihrer Rechte“. (5.4) Kane wirbt die Journalisten des Chronicle ab. Der Inquirer hat die höchste Auflage in New York. (5.5) Kane reist nach Europa. Er beginnt Kunstschätze zu sammeln. (5.6) Als er zurückkehrt gibt er die Heirat mit Emily Norton bekannt. *Ende der Rückblende* (5.7.) Zurück in Bernsteins Büro. Bernstein vermutet, dass „Rosebud“ etwas war, das Kane verloren hat.

*Sequenz 6, Lelands Erinnerungen:* (6.1) Thompson interviewt Leland auf der Terrasse des Krankenhauses. (6.2) *Rückblende 3:* Kanes Ehe mit Emily. Ihre allmähliche gegenseitige Entfremdung wird in der Frühstücksszene zusammengefasst. *Ende der Rückblende* (6.3) Zurück auf der Terrasse. Leland sagt, dass Kane nicht fähig war, einen anderen Menschen zu lieben (außer seiner Mutter). (6.4.) *Rückblende 4:* Kane lernt Susan kennen. (6.5) Wahlkampf und Niederlage. Kanes politische Ambitionen werden durch die Liebesnest-Affäre beendet. Der angetrunkene Leland stellt Kane nach der Niederlage zur Rede. Er lässt sich nach Chicago versetzen. (6.6.) Kane heiratet Susan. (6.7) Trotz ihrer mangelnden Begabung baut Kane Susan eine Oper. *Salammô* (6.8) Kane schreibt Lelands Verriss über die Aufführung zu Ende und entlässt ihn daraufhin. *Ende der Rückblende* (6.9) Zurück auf der Terrasse

*Sequenz 7, Susans Erinnerungen:* (7.1) Bar in Atlantic City. Susans erzählt von ihrer Ehe mit Kane. (7.2) Fortsetzung *Rückblende 4:* Gesangsstunden. Susan hat offensichtlich kein Talent. (7.3) Opernaufführung diesmal aus der Sicht von Susan. Gelauntes Zuschauer, Gelächter. (7.4) Susan ist

entrüstet über Lelands negative Kritik. Sie möchte nicht mehr singen. Kane besteht darauf. Er erhält seine Grundsatzerklärung von Leland zurück und zerreißt sie. (7.5) Susans Opernkariere wird durch euphorische *Inquirer-Headlines* zusammengefasst, die mit Bildern der Opernaufführung hinterlegt sind. Abrupter Schnitt - erloschener Scheinwerfer. (7.6) Susans Selbstmordversuch. Sie muss nicht mehr weiter singen. (7.7) Susan und Kane haben sich nach Xanadu zurückgezogen. Susan fühlt sich einsam. Kane hält sie in seinem Palast gefangen. Die einzige Abwechslung findet sie im Zusammensetzen eines Puzzle-Spiels. (7.8) Kane gibt ein Picknick. Susan packt ihre Koffer und verlässt Kane. *Ende der Rückblende* (7.9) Zurück in der Bar

*Sequenz 8, Raymonds Erinnerungen:* (8.1) Thompson interviewt Kanes Butler in Xanadu. (8.2) Fortsetzung *Rückblende 4*: Nachdem Susan Kane verlassen hat, verwüstet dieser ihr Zimmer. Er findet die Glaskugel mit dem Wintermotiv, die er bei seinem Tod in der Hand halten wird und zieht sich zurück. *Ende der Rückblende* (8.3) Zurück in Xanadu.

*Sequenz 9, Finale:* (9.1) Thompson gibt seine Suche nach der Bedeutung von „Rosebud“ auf. Er ist nicht der Meinung, dass ein Wort ein ganzes Leben erklären kann. (9.2) Im Gegensatz zu Thompson wird dem Zuschauer die Bedeutung in der Schlusseinstellung offenbart. Es ist ein Schriftzug auf Kanes altem Kinderschlitten.

## **4. Analyse der Rückblendetechnik in *Citizen Kane***

### **4.1 Die Struktur und äußere Form der Rückblenden**

Auffällig an *Citizen Kane* ist, dass ausgiebig mit dem Mittel der Rückblende gearbeitet wird. Es handelt sich hierbei um eine Form der biografischen Rückblende, wie ich sie im zweiten Kapitel bereits beschrieben habe. Die ansonsten innerhalb einer biografischen Rückblende übliche chronologische Erzählweise ersetzt Welles allerdings durch eine verschachtelte und diskontinuierliche Erzählstruktur. Verschiedene Zeit- und Erzählebenen werden hier miteinander verknüpft. In der erzählten Gegenwart werden wir zunächst Zeuge von Kanes Tod. Die Nachforschungen des Reporters Thompson in der Gegenwart bilden die Rahmenhandlung für die verschiedenen Rückblenden, die die Vergangenheit aus der Sicht der befragten Person wiedergeben. In der Wochenschau „News On The March“ wird uns die Vergangenheit durch einen Off-Sprecher in der Gegenwart kommentiert.

Der Wochenschau-Bericht liefert uns einen Überblick über das öffentliche Leben Kanes und ist somit ein Vorgriff auf die gesamte Filmhandlung. Welles greift in parodistischer Weise das Format der vom *Times Magazine* produzierten und damals sehr beliebten

Kino-Wochenschauen „March of Time“ auf. Bei diesem Film im Film handelt es sich um eine erste Form der Rückblende. Kanes Leben wird hier im Stil der Regenbogen-Presse präsentiert. Im Vordergrund stehen sein immenser Reichtum, der Skandal um seine Affäre mit Susan und sein jäher Fall nach der großen Depression und seiner Wahlniederlage. Der Blick auf den Zeitungstycoon Charles Foster Kane wird durch die Dokumentation eher verwischt als erhellt. Die Aussagen über Kanes Person widersprechen sich nämlich in ähnlicher Weise wie sich später die biografischen Zeugen im Gespräch mit Thompson widersprechen werden. Thatcher hält ihn für einen Kommunisten, aus Sicht der Gewerkschaften ist Kane dagegen ein Faschist.

Welles arbeitet zum Teil mit historischem Filmmaterial. So kopiert er Kane in Filmausschnitte mit Theodore Roosevelt, Winston Churchill und Adolf Hitler und verstärkt damit den dokumentarischen Effekt zusätzlich. Robert Zemeckis greift dieses Stilmittel 1994 in seinem Film *Forrest Gump* auf. Es ist festzustellen, dass beide Filme durch die gemeinsame Abbildung ihrer Protagonisten mit wichtigen Personen der Zeitgeschichte an Authentizität und Glaubhaftigkeit gewinnen.

Im folgenden Handlungsverlauf schildern fünf Zeugen Kanes Leben in Form von Rückblenden. Ausgelöst werden diese Erinnerungen durch die Nachforschungen des Reporters Thompson, der die einzelnen Personen auf der Suche nach der Bedeutung des Wortes *Rosebud* interviewt. Eine Ausnahme bilden hierbei lediglich die Erinnerungen des Bankiers Thatcher (Sequenz 4), die Thompson aus dessen Nachlass recherchieren muss.

Thatchers Memoiren umfassen vier Themenbereiche: Kanes Kindheit, seine ersten Erfolge als Verleger, die daraus resultierenden Auseinandersetzungen mit Thatcher und den Verlust seiner Zeitungen nach dem Börsen-Crash. Im ersten Teil der Rückblende wird berichtet, wie Kanes Eltern ihren Sohn in Thatchers Obhut übergeben. Die Rückblende wird eingeleitet durch den Reporter Thompson, der laut im Nachlass des Bankiers liest. Die Stimme des Reporters erklingt hier aus dem Off, während die subjektive Kamera seine Sicht auf die Seiten des Buches zeigt. Die Kamera bewegt sich entlang der Schrift, während Thompson langsam die ersten Worte des Kapitels liest. Von den weißen Seiten des Buches wird jetzt in eine Schneelandschaft überblendet. Klein in der Bildmitte sieht man den jungen Kane mit einem Schlitten im Schnee

spielen. Er formt einen Schneeball und wirft diesen daraufhin rechts aus dem Bild heraus. Im Schuss-Gegenschuss-Prinzip sehen wir jetzt ein Haus mit einem Plakat „Mrs. Kanes Boarding House“. Der Schneeball zerplatzt an dem Schild. Der Junge wirft einen weiteren Schneeball. Hier wird die Einsamkeit des Jungen angesprochen, der sich die Liebe der dominanten Mutter erkämpfen will. Es ist praktisch ein Vorgriff auf die späteren Anstrengungen Kanes, diesen narzistischen Wunsch zu erfüllen.

Es folgen nun zwei lange Plansequenzen mit einer Reihe komplizierter Kamerafahrten. Zu Beginn der ersten Plansequenz erweist sich der scheinbar objektive Blick auf den spielenden Jungen als der Blick der Mutter durch das Fenster ihres Hauses. Im Raum befinden sich außer ihr noch Kanes Vater und der Bankier Thatcher, der auf die Herausgabe des Jungen drängt. Der Vater ist offensichtlich gegen den Entschluss der Mutter, den Jungen aus Colorado fort zu schicken, kann sich aber nicht gegen sie durchsetzen. Die schlichte Sprache und Kleidung des Vaters steht hier für eine gefühlsbetonte, fürsorgliche Einstellung gegenüber dem Jungen. Im Gegensatz zur Naivität des Vaters symbolisieren Thatchers Anzug und seine geschliffene Ausdrucksweise eine Welt fester Regeln, die keinen Platz für Gefühle lässt. Die unterschiedlichen Positionen der Eltern werden durch die Modellierung des Raumes durch Licht und Schatten und die Figurenkonstellation unterstrichen. Thatcher und die Mutter sitzen gemeinsam am Tisch in der rechten Bildhälfte über dem Vertrag, während der Vater unruhig im linken Bildausschnitt auf und ab geht. Die Dominanz der Mutter wird durch die scharf umrissenen Gesichtszüge und die strenge Frisur verdeutlicht. Ihre korrekte Ausdrucksweise und das schwarze Kleid rücken sie noch näher zu Thatcher. Während seine Mutter den Vertrag unterschreibt, ist im Bildhintergrund durch das geöffnete Fenster der spielende Junge zu sehen, über dessen Zukunft im Innern des Hauses entschieden wird. Hier macht sich Welles die Möglichkeiten konsequent zu Nutze, die ihm die erweiterte Tiefenschärfe bietet.

Beim Vertragsabschluss schließt der Vater demonstrativ das Fenster, als ob er den Jungen damit vor dem Zugriff der Mutter schützen könnte. Die Mutter öffnet das Fenster wieder und ruft den Jungen.

Die zweite Plansequenz zeigt die Mutter zunächst von Außen durch das geöffnete Fenster. Kanes Vater und der Bankier stehen im Bildhintergrund. Thatcher drängt

erneut auf die Übergabe des Jungen. Die Kamera schwenkt nach links, während die Personen aus dem Haus auf die Veranda treten. Wenn sie jetzt dem Jungen ihre Entscheidung mitteilen, wird die Beziehung der Personen in einer klassischen Figurenpyramide dargestellt. Die Mutter und Thatcher erscheinen übergroß im Bildvordergrund und blicken auf den jungen Kane herab, während der schwache Vater, der sich nicht gegen den Entschluss seiner Ehefrau durchsetzen konnte, im Hintergrund stehen bleibt und von den anderen Personen praktisch ignoriert wird. Verzweifelt stößt der Junge Thatcher, der ihn von seiner Mutter trennen will, mit seinem Kinderschlitten weg.

In der letzten Einstellung der Szene sehen wir den Rodelschlitten, der langsam vom Schnee bedeckt wird. Die Bedeutung des Schlittens wird erst am Ende des Films aufgedeckt, als er zusammen mit anderen Gegenständen aus Kanes Vermächtnis im Kamin verbrannt wird und wir die Aufschrift „Rosebud“ im Feuer verbrennen sehen. Der Rodelschlitten steht hier für Kanes unterbewusste Anstrengungen, seine verlorene Kindheit wiederzugewinnen. Der vom Schnee bedeckte Schlitten symbolisiert dabei Erinnerungen, die ins Unterbewusstsein verdrängt wurden.

Pauline Kael warf Welles die Trivialisierung der Freudschen Psychoanalyse vor:

„[...] it is such a primitive kind of Freudianism that [...] it hardly seems Freudian at all now. Looking for ‚the secret‘ of a famous man’s last words is about as phony as the blind-beggar-for-luck bit, yet it does ‚work‘ for some people; [...].“<sup>14</sup>

Auch Orson Welles selbst soll im Zusammenhang mit *Rosebud* von einem „Groschenheft-Freud“ gesprochen haben<sup>15</sup> und hat seine Erfindung später seinem Drehbuchautor Hermann J. Mankiewicz zugeschrieben. François Truffaut entgegnet hierzu in seinem Vorwort zur Orson Welles-Biographie von André Bazin treffend:

„Ich muß gestehen, daß ich diese Ansicht nicht teile: Ich halte *Rosebud* für ebenso gelungen wie Ali Babas: ‚*Sesam-öffne-Dich*‘. Wirklich: wenn niemand darauf einen Anspruch erheben und man das Gerücht verbreiten würde, Truffaut habe *Rosebud* erfunden – ich würde sicherlich nicht widersprechen!“<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Pauline Kael, „Raising Kane“, S. 57 Aus: „The Citizen Kane Book“

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Bazin, „Orson Welles“, S. 37 f.

Doch zurück zur Thatcher-Sequenz. Die Jugend Kanes bis zu seinem 25. Geburtstag wird in der folgenden Zeitraffung zusammengefasst. Auf die Einstellung mit dem verschneiten Schlitten, folgt eine Szene, die Kanes erstes Weihnachtsfest bei Thatcher zeigt. Durch die Bildkomposition wird die vom Bankier ausgehende Strenge und emotionale Kälte unterstrichen. Zunächst sehen wir den am Boden knienden Jungen. Thatcher hat ihm einen neuen Schlitten geschenkt. Wenn die Kamera nun langsam zum Gesicht des Bankiers hoch schwenkt, folgt sie damit dem Blick des Kindes, aus dessen Sicht der Erwachsene in einschüchternder Größe erscheint. Die nächste Einstellung zeigt den Jungen aus der Vogelperspektive. Hier nimmt die Kamera den Blickwinkel des Bankiers ein, der auf den am Boden knienden Kane hinab blickt. Die Szene dauert nur elf Sekunden und leitet über auf eine Szene, in der Thatcher dem 25-jährigen Kane sein Vermögen aushändigt. Ein Zeitraum von zwanzig Jahren wird hier auf elf Sekunden zusammengerafft. In einer Reihe kurzer Einstellungen wird daraufhin Kanes Kampagne gegen Thatcher thematisiert. Kane macht sich als Zeitungsverleger zum Anwalt der kleinen Leute und enthüllt die Interessen der Großkapitalisten, die durch Thatcher repräsentiert werden.

Die Rückblende wird nun durch einen kurzen Zwischenschnitt unterbrochen. Wie zu Beginn der Rückblende wird eine Zeile aus Thatchers Memoiren abgeschwenkt, während der Reporter laut aus dem Off liest. Diese Unterbrechung der Rückblende ermöglicht es Welles einen Zeitraum von vierzig Jahren zu überspringen. Der Zuschauer findet sich in der anschließenden Szene ins Jahr 1929 versetzt, dem Jahr der großen Wirtschaftsdepression. Kane muss seine Zeitungen an Thatcher verkaufen. Der bis dahin kontinuierliche Handlungsablauf innerhalb der Thatcher-Rückblende wird hier bewusst unterbrochen, um dem anfänglichen Triumph Kanes über seinen einstigen Vormund seinen jähen Fall besonders auffällig gegenüber zu stellen. Welles trägt hier auch der subjektiven Erzählung aus der Sicht Thatchers Rechnung, der in Kanes Verzicht der Einflussnahme auf seine Zeitungen eine ungeheure Genugtuung sehen muss. Den Bericht über Kanes Erfolge, die dem Zuschauer ja bereits in der Wochenschau-Sequenz geschildert wurden, wird in Thatchers Erinnerungen ausgespart, um dessen kritische Haltung gegenüber Kane zu unterstreichen. Obwohl in dieser Rückblende bereits ein wichtiger Schlüssel zu Kanes Persönlichkeit offenbart worden ist, nämlich der frühe Verlust der Mutter und der Wunsch seine verlorene Kindheit

wiederzugewinnen, ist der Reporter und mit ihm der Zuschauer im Glauben, nichts über die Bedeutung des Wortes *Rosebud* erfahren zu haben. Thompson schlägt das Buch zu und verlässt das Thompson Memorial.

Während Thatcher Kanes Erfolge bewusst aus seinem Bericht ausklammert, rücken in Bernsteins Erinnerungen Kanes Triumphe als Zeitungsverleger und sein sozialer Aufstieg durch die Heirat mit der Nichte des Amerikanischen Präsidenten Emily Norton in den Vordergrund (Sequenz 5). Als Manager des *Inquirer* hat Bernstein Kanes Karriere praktisch von Anfang an begleitet. Von allen fünf Zeugen zeichnet Bernstein das positivste Bild über Kanes Charakter. Er stellt ihn als selbstlosen, charismatischen Idealisten dar, der sein ungeheures Vermögen dazu einsetzt, den Unterprivilegierten zu helfen. Obwohl der Zuschauer aus der vorhergehenden Szene weiß, dass Bernstein Kane auch bei den Verhandlungen über den Verkauf seiner Anteile an Thatcher unterstützte, er also den Niedergang Kanes selbst miterlebte, beschränkt er seine Erzählung auf die erfolgreiche Entwicklung der Zeitung. Ausgelöst werden die Erinnerungen wiederum durch den Reporter, der Bernstein in dessen Büro interviewt. An der Wand hängt ein großes Portrait Kanes. Ein deutliches Zeichen für Bernsteins Nostalgie und seine verklärte Sicht in Bezug auf Kanes Charakter. Wenn Bernstein dem Reporter nun die Geschichte von einem Mädchen auf einer Fähre erzählt, das er vor Jahren einmal gesehen hat und das ihm seitdem nicht mehr aus dem Kopf geht, liefert er einen ersten Erklärungsversuch für Kanes *Rosebud*. Die anschließende Rückblende wird dadurch eingeleitet, dass Bernstein zunächst von Kanes Jugendfreund Leland spricht. In der anschließenden Überblendung bleibt Bernsteins Büro für einige Augenblicke noch im Bild sichtbar, während die Kamera gleichzeitig an der Fassade des *Inquirer* entlang fährt, die Kane als Herausgeber übernimmt (Sequenz 5.2). Die Rückblende endet mit einer ähnlichen Bildkomposition. Die Angestellten des *Inquirer* winken Kane und seiner Verlobten Emily zu, die in einer Kutsche davon fahren. Die Kamera zeigt erneut die Fassade des Zeitungsverlages und mit einer langsamen Überblendung wird der Zuschauer wieder in die erzählte Gegenwart versetzt, die in Bernsteins Büro spielt (Sequenz 5.7).

Seine Nachforschungen führen den Reporter nun zu Kanes einstigem Freund Jedediah Leland, dessen Erinnerungen in zwei Rückblenden erzählt werden. Die erste kurze Rückblende handelt von Kanes erster Ehe mit Emily Norton. Die Rückblende beginnt

wiederum mit einer langsamen Überblendung. Der gealterte Leland, den der Reporter auf der Terrasse eines Krankenhauses befragt, bleibt auch hier für einen Augenblick in der Überblendung stehen, während die Handlung in die Vergangenheit zurückversetzt wird. Die allmähliche Entfremdung zwischen Kane und seiner Frau wird in der viel zitierten Frühstücksszene dargestellt. Neun Ehejahre werden hier in sechs kurzen Szenen mit einer Gesamtlänge von 2.15 Minuten zusammengefasst. Eine detaillierte Analyse der Frühstücksszene findet sich bei Jens Malte Fischer.<sup>17</sup> Um die zweite Rückblende der Leland-Sequenz, die von der zweiten Ehe mit Susan handelt, deutlich von der ersten zu trennen, versetzt uns Welles nun zurück auf die Terrasse, wo Thompson Leland interviewt (Sequenz 6.3). Hier sagt Leland einen Schlüsselsatz, der uns einen weiteren wichtigen Hinweis über Kanes Charakter gibt: „Alles was er im Leben wirklich gewollt hat ist Liebe. [...] Er konnte keine Liebe geben.“

Im Interview mit Peter Bogdanovich sagt Orson Welles zu seiner Figur Leland:

„Es ist ganz klar, wie er über ihn denkt. Ich hatte dabei keine Zweideutigkeiten in Sinn. Er hat liebevolle Erinnerungen an einen Mann, der sich als leere Hülle entpuppt hat. Mehr nicht. [...] Als Autor des Films sehe ich Leland mit großer Sympathie. Ich sehe ihn nicht als schlechten Menschen – er steht weit über Bernstein.“<sup>18</sup>

Trotzdem entwickelt sich in Lelands Erinnerungen die bisher kritischste Haltung gegenüber Kane. Zwar hatte Thatcher Kane bereits aus anderen Gründen in ein schlechtes Licht gerückt, doch war der Zuschauer hier eindeutig auf der Seite Kanes und sah in dem Bankier den klassischen Antagonisten. Lelands Erzählung markiert insofern einen Wendepunkt in der Geschichte, dass der Zuschauer eine deutliche Veränderung im Verhalten Kanes feststellt. Während der erste Teil des Films Kane als idealistischen Verfechter der Rechte der kleinen Leute präsentiert, hält Kane Susan im zweiten Teil auf seinem Schloss gefangen. Der Höhepunkt seines Kampfes um Ansehen und Macht ist die verlorene Wahl. Der stark angetrunkene Leland beschuldigt Kane daraufhin, seine Ideale verraten zu haben (Sequenz 6.5). Sein Scheitern wird als Konsequenz seines übermäßigen Machtstrebens dargestellt. Susan wird uns später erzählen wie Leland Kane seine Grundsatzklärung zurückschickt (Sequenz 7.4), die er bei seinem Antritt auf der Titelseite des *Inquirer* abdrucken ließ. Leland bringt damit

---

<sup>17</sup> Vgl. Fischer, S. 119-121

<sup>18</sup> Welles/Bogdanovich, S. 166

seine Verachtung gegenüber dem einstigen Freund klar zum Ausdruck, der die moralischen Grundsätze, die er sich selbst auferlegte, nicht einhalten konnte.

Im Interview mit Thompson wird Jedediah Leland als ironischer und humorvoller, wenn auch leicht zerstreuter, alter Herr präsentiert. In der filmischen Darstellung von Lelands Erinnerungen, ist deutlich der Versuch erkennbar, dessen satirische Einstellung zur Vergangenheit mit filmischen Mitteln umzusetzen. Die Zusammenraffung der Ehe auf eine Kette von Frühstücksszenen mag in etwa der Sprache entsprechen, der sich Leland bedient hätte, um die allmähliche Entfremdung verbal auszudrücken. Auf diese Weise soll die Subjektivität der Erinnerungen unterstrichen werden. Andererseits wird die bisher streng subjektive Erzählweise auch teilweise aufgegeben, da Leland von Ereignissen erzählt, bei denen er nicht selbst Zeuge war. Die begrenzte Perspektive des Ich-Erzählers auf die Situation wird hier durch eine auktoriale Erzählhaltung abgelöst. Der auktoriale Erzähler wird notwendig, da nach Emilys Unfalltod kein direkter Zeuge mehr für Kanes erste Ehe vorhanden ist. Man hätte dieses Problem sicherlich auch auf andere Weise lösen können. Zum Beispiel durch eine öffentliche Auseinandersetzung zwischen Kane und Emily, bei der Leland Zeuge war. Die Frühstücksmontage ist aber ohne Zweifel die elegantere Lösung, auch wenn ihr die Subjektivität teilweise zum Opfer fällt.

In Susans Erinnerungen wird die kritische Haltung gegenüber Kane vertieft. Der Film kehrt hier zu seiner subjektiven Darstellungsweise zurück. Die in Lelands Erzählung eingeleitete Rückblende über Kanes zweite Ehe wird wieder aufgegriffen und aus Susans Blickwinkel erzählt. Lelands und Susans Erinnerungen überlappen und wiederholen sich an einigen Stellen. Besonders deutlich sind die Überschneidungen innerhalb der Opernaufführung *Salammbô*, die aus zwei verschiedenen Blickwinkeln geschildert wird. In Lelands Erinnerungen sehen wir Susans Operndebüt zunächst in einer stark elliptischen Form (Sequenz 6.7). Durch einen Zeitungsausschnitt erfahren wir, dass Kane Susan eine Oper erbaut hat. In einer Überblendung wird nun die hektische Situation im Backstage-Bereich vor der Aufführung dargestellt. Die unglückliche Susan probt ein letztes Mal ihren Auftritt, während der Gesangslehrer an ihrem fehlenden Talent geradezu verzweifelt. Wir sehen die Szene aus einer Position hinter dem Bühnenvorhang mit dem Rücken zum Publikum. Die Szene ist auch ein Beispiel dafür, wie die subjektive Erzählperspektive in der Leland-Sequenz aufgegeben

wurde. Als Zuschauer konnte er die Vorgänge hinter der Bühne nicht miterleben. Die Reaktion des Publikums wird jetzt durch zwei Bühnenarbeiter dargestellt, die verächtlich die Nasen über Susans Gesang rümpfen. In Susans Rückblende wird uns die Opernaufführung noch einmal sehr viel ausführlicher geschildert (Sequenz 7.3). Zunächst wird die Szene hinter der Bühne wiederholt, die wir schon aus Lelands Erzählung kennen. Daraufhin nimmt die Kamera einen Standpunkt hinter Susan ein, und deutet eine subjektive Perspektive Susans in den Zuschauerraum an. Nach seinen missglückten Experimenten mit der subjektiven Kameraführung bei seinem erstem Filmprojekt *Heart Of Darkness*, verzichtet Welles hier auf eine technische Realisierung dieser Perspektive.<sup>19</sup> In der Folge wechseln die Kameraperspektiven zwischen der Bühne und den Reaktionen der Zuschauer. Nach ihrem Selbstmordversuch und Kanes Zugeständnis, sie müsse nicht mehr singen (Sequenz 7.6), hat man als Zuschauer zunächst den Eindruck, die Handlung könnte nun noch einen positiven Verlauf nehmen. Doch in der anschließenden Szene sehen wir, wie Kane Susan in seinem Palast gefangen hält (Sequenz 7.7).

Die abschließende Rückblende, die aus der Sicht des Butlers Raymond erzählt wird, präsentiert uns Kane in absolutem Verfall. Gewalttätig verwüstet er Susans Zimmer, nachdem diese ihn verlassen hat.

## **4.2 Die Funktion der Rückblenden**

Wir haben gesehen, dass die diskontinuierliche und verschachtelte Struktur der Erzählung durch Rückblenden und Zeitraffungen es Welles ermöglicht, Kanes Charakter in all seiner Widersprüchlichkeit darzustellen. Es geht Welles in erster Linie darum, ein kompliziertes Bild von Kanes Charakter zu zeichnen, das der Komplexität der menschlichen Psyche gerecht wird. Kanes gegensätzliche Charaktereigenschaften werden durch die multiperspektivische Erzählstruktur innerhalb der Rückblenden dargestellt. Eine Synthese der einzelnen Charaktereigenschaften liefert der Film nicht. Durch die Unstimmigkeit der verschiedenen Zeugenaussagen wird der Zuschauer herausgefordert, sich selbst einen eigenen umfassenden Eindruck über Kane zu machen.

---

<sup>19</sup>Vor der Realisierung von *Citizen Kane* arbeitet Welles zunächst an zwei anderen Projekten (*Heart Of Darkness* und *It's All True*), die aber beide aus verschiedenen Gründen scheitern.

Jens Malte Fischer bezweifelt in seiner Filmanalyse die Bedeutung der Multiperspektivität, die „in der kritischen Auseinandersetzung mit *Citizen Kane*“ eine „erhebliche, wahrscheinlich zu große Rolle“ spiele.<sup>20</sup> Fischer geht hier darauf ein, dass die subjektive Perspektive der fünf Ich-Erzähler innerhalb der Rückblenden nicht streng durchgehalten wurde. Er kommt zu dem Schluss, dass der Film keine starken Einbußen erlitten hätte, wenn sich Welles lediglich auf die Erzählung aus Susans und Lelands Perspektive beschränkt hätte.

Ich stimme Fischer in dem Punkt zu, dass die subjektive Perspektive der Erzähler teilweise den Zwängen des Drehbuchs geopfert wurde und habe bereits bei der Betrachtung der Leland-Sequenz darauf hingewiesen. In seiner Schlussfolgerung mag ich ihm hingegen nicht folgen. Der Film lebt geradezu von den verschiedenen Blickwinkeln, die durch die Erinnerungen der Ich-Erzähler präsentiert werden. Sieht man von den technischen Raffinessen des Films einmal ab, so ist die fragmentarische und multiperspektivische Erzählweise das wesentliche Merkmal, das *Citizen Kane* von den anderen Filmbiografien der 30er und 40er Jahre unterscheidet. In jeder Zeugenaussage wird ein anderer Abschnitt Kanes Lebens beleuchtet. Jeder Erzähler hat eine andere Meinung über Kanes Taten. So entsteht mit jeder Rückblende ein neues Bild des Zeitungszaren. Hierin liegt der deutliche Appell an den Zuschauer, sich sein eigenes Bild über Kane zu machen.

Die scheinbar unversöhnliche Widersprüchlichkeit Kanes Charaktereigenschaften wird nicht nur durch die unvereinbaren Erinnerungen der Zeugen dargestellt, sie scheinen sich auch selbst nicht klar darüber zu sein, was sie von Kane halten sollen. Obwohl Kane seine Freundschaft mit Leland dadurch verraten hat, dass er sich nicht an die von ihm formulierten Grundsätze hielt, scheint Leland trotz aller Kritik, die er an Kane übt, trotzdem sentimentale Erinnerungen mit seinem einstigen Helden zu verbinden, der sich im nachhinein als leere Hülle erwies. Auch Susan, die sehr unter Kanes Größenwahn zu leiden hatte und von ihm gefangen gehalten wurde, äußert zum Schluss des Interviews ihr tiefes Mitleid für ihn (Sequenz 7.9).

Wenn Fischer behauptet, es sei vorstellbar die Erzählung auf die Erinnerungen von Susan und Leland zu beschränken, lässt er außer Acht, dass dem Film dadurch auch seine einzigartige Vieldeutigkeit genommen würde. Die Handlung würde zwangsläufig

---

<sup>20</sup> Vgl. Fischer, S. 121 f.

auf die vordergründige Suche nach *Rosebud* reduziert. Welles eigentliche Absicht, nämlich die Komplexität des menschlichen Charakters am Beispiel Charles Foster Kanes sowie die subjektive Natur des menschlichen Denkens am Beispiel der Zeugen mit filmischen Mitteln darzustellen, wäre zum scheitern verurteilt.

Die Verbindung der Inneren Montage durch Tiefenschärfe und Plansequenz mit der Multiperspektivität der Handlung durch die Verwendung der Rückblendetechnik und Zeitraffung, setzt einen aufmerksamen Zuschauer voraus, der die ihm enthüllten Hinweise sinnvoll dechiffriert. Welles wollte durch seinen Stil beim Zuschauer eine Freude am Decodieren wecken. Auf die Bedeutung der Tiefenschärfe in diesem Zusammenhang habe ich in der Einleitung bereits hingewiesen. Der Film gleicht einem psychoanalytischen Prozess. Laura Mulvey meint hierzu:

„Man hat den Eindruck, den moralischen Wert der Person wie am Tag des Jüngsten Gerichts abwägen zu müssen, ohne je die Waagschalen ins Gleichgewicht zu bekommen.“<sup>21</sup>

Durch die verschiedenen subjektive Rückblenden wird das Publikum mit immer wieder neuen Ansichten über Kane konfrontiert. Die Einstellung des Zuschauers wechselt deshalb kontinuierlich zwischen Hochachtung, Respekt, Unsicherheit, Ablehnung, Verachtung und letztlich Mitleid.

Seine Spannung bezieht der Film nicht aus der chronologischen Nacherzählung einer Lebensgeschichte, sondern aus der Virtuosität, mit der hier verschiedene Zeit- und Erzählebenen miteinander verknüpft werden. Obwohl die wichtigsten Fakten über Charles Foster Kane dem Zuschauer bereits nach der einleitenden Wochenschau bekannt sind, ergibt sich erst in der Schlussequenz ein stimmiges Bild über den Protagonisten. Die anschließende Kamerafahrt hinter den Zaun mit dem Schild „No Trespassing“ (die in der deutschen Fassung fehlt) mahnt uns allerdings, nicht anzunehmen, nun den wahren Charakter Kanes in seiner Gesamtheit zu kennen. Wenn das bedeutendste Teilchen des Puzzles hier erst ganz am Schluss die bisherige Lücke im Portrait des Zeitungsmagnaten schließt, erscheint das zuvor Gesehene in einem ganz neuen Licht, und der Zuschauer wird gezwungen, sein Urteil über Kane nochmals zu überdenken. Daraus ergibt sich unweigerlich der Wunsch, den Film mit der nun gewonnen Erkenntnis über Kanes eigentlichen Antrieb noch einmal zu betrachten.

---

<sup>21</sup> Mulvey, S. 25

## **5. Schlussbemerkung**

Über die Erzählstruktur in *Citizen Kane* schreibt André Bazin:

"Ich gehe bewußt nicht auf die Originalität der Erzählweise von *Citizen Kane* ein, auf die Zergliederung der Zeit und die Vielzahl der Blickwinkel. Welles hat all dies nicht wirklich für den Film erfunden, und diese Verfahren stammen eindeutig aus Romanen. Aber immerhin sind sie auf bewundernswürdige Weise verarbeitet und auf die Belange des Films zugeschnitten worden, und nie zuvor hat man sie auf vollkommenerer Weise verwendet.

Doch wir können rasch über diese Qualitäten in Welles' Filmen hinweggehen, deren Anerkennung selbst einem laienhaften Zuschauer mit ein wenig gutem Willen keine Schwierigkeiten bereiten dürfte. Ein Minimum an Aufmerksamkeit und Reflektionsbereitschaft reichen dafür schon aus."<sup>22</sup>

Bazin macht es sich an dieser Stelle etwas zu einfach. Gerne hätte ich ausführlicher seine Meinung zur Erzählstruktur in *Citizen Kane* erfahren. Wenn man sich seine genauen Betrachtungen zur Tiefenschärfe und Plansequenz vor Augen führt, ist es schade, dass er die Erzählweise des Films nicht einer ähnlich tiefgründigen Analyse unterzogen hat. Es wäre sicherlich spannend gewesen, seine Gedanken zu diesem Thema zu erfahren.

Natürlich ist die Originalität dieser Darstellungsweise offensichtlich. Ich habe ja bereits in meiner Einleitung darauf hingewiesen, dass sie mich schon beim ersten Betrachten des Films stark beeindruckt hat, noch bevor ich etwas von der Tiefenschärfe wusste. Will man ihr aber in ihrer Gesamtheit gerecht werden, so reicht es nicht, ihre Bedeutung zu erkennen. Es bedarf vielmehr einer detaillierten Analyse dieses Stilmittels. Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Erzählweise in *Citizen Kane* ist deshalb durchaus gerechtfertigt. Ich möchte jetzt nicht den Fehler begehen, im Gegenzug die Bedeutung der Tiefenschärfe in Frage zu stellen, deren konsequente Anwendung zweifellos ein großer Verdienst Welles war (auch das habe ich vorher mehrmals betont). Aber die Vieldeutigkeit, die Bazin ja so beschworen hat, wird erst durch die Verbindung mit der fragmentarischen Erzählstruktur möglich. Durch sie wird die Widersprüchlichkeit des menschlichen Charakters für den Zuschauer offensichtlich und hier liegt auch die Aufforderung zum aktiven Entschlüsseln der Handlung. Ihr wesentliches und zugleich auffälligstes Merkmal ist die Verwendung der Rückblendeteknik.

---

<sup>22</sup> Bazin, „Orson Welles“, S. 127



<b>Rückblende 4: Kanes zweite Ehe</b>						
<b>51:50</b>		<b>57:24</b>	<b>60:57</b>	<b>66:10</b>	<b>72:00</b>	<b>73:20</b>
Susan und Kane lernen sich kennen	*	Kanes Wahlkampf- rede	Konfrontation zwischen Kane, Susan, Emily und Gettys	Die Wahlniederlage	* * In der Oper I	Kane schreibt Lelands Verriss zu Ende; Entlassung Lelands

6. Lelands Erinnerungen

\* **57:08** Lelands Rede

\*\* **71:20** Die Heirat

<b>Fortsetzung der Rückblende 4</b>										
<b>78:30</b>	<b>80:45</b>	<b>82:05</b>	<b>84:25</b>	<b>87:50</b>		<b>90:30</b>	<b>93:15</b>	<b>96:25</b>	<b>98:30</b>	
Thompson und Leland auf der Terrasse	Bar in Atlantic City	Gesangs- unterricht	Erneut Opernaufführung aus Sequenz 6; Reaktion von Kane und Leland	Leland schickt Grundsatz- erklärung zurück	*	Susans Selbstmord- versuch	Susan beim Puzzle in Xanadu	Picknick und Streit zwischen Susan und Kane	Susan verlässt Kane	**
<b>7. Susans Erinnerungen</b>										

\* **89:50** Titelseiten mit Susan, abrupter Schnitt

\*\* **100:55** Thompson und Susan  
in der Bar

<b>Fortsetzung der Rückblende 4</b>				
	<b>102:38</b>	<b>105:50</b>		<b>110:50</b>
*	Kane verwüstet Susans Zimmer	Thompson und Raymond in Xanadu	**	<i>Abspann</i>
<b>8. Raymonds Erinnerungen</b>			<b>9. Finale</b>	

\* **101:45** Thompson und Raymond in Xanadu

\*\* **109:00** Kamerafahrt über die gesammelten Kunstwerke Kanes. Kinderschlitzen der Marke „Rosebud“ wird verbrannt.  
Wir verlassen Xanadu<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Die mir vorliegende 3 Sat-Ausstrahlung vom 05.12.1993, wurde an dieser Stelle leider geschnitten. Im Original endet die Kamerafahrt erst hinter dem Zaun. Die Kamera bleibt auf dem Schild „No Trespassing“ stehen, das wir bereits zu Beginn des Filmes gesehen haben.



## **Literaturverzeichnis**

- Bazin, André: Die Entwicklung der kinematographischen Sprache. Aus: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. 3. durchgesehene und erweiterte Auflage. Stuttgart (Reclam) 1998. S. 256 - 274.
- Bazin, André: Orson Welles. Mit einem Vorwort von Francois Truffaut. Wetzlar (Büchse der Pandora) 1980.
- Beller, Hans u.a.: Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München (TR-Verlags-Union) 1993.
- Bessy, Maurice: Orson Welles. München (Bahia Verlag) 1983.
- Jansen, Peter W.; Schütte, Wolfram (Hrsg.): Orson Welles. München, Wien (Carl Hanser Verlag) 1977. (= Reihe Hanser 239 Reihe Film 14)
- Carringer, Robert L.: The Making Of Citizen Kane. London (John Murray) 1985.
- Fischer, Jens Malte: Filmwissenschaft - Filmgeschichte. Studien zu Welles, Hitchcock, Polanski, Pasolini und Max Steiner. Tübingen (Gunter Narr) 1983. (= Medienbibliothek. Serie B: Studien 2)
- Gottesmann, Ronald (Hrsg.): Focus On Citizen Kane. Englewood Cliffs (Prentice-Hall) 1971.
- Kael, Pauline (Hrsg.): The Citizen Kane Book. The complete screenplay by Orson Welles and Herman J. Mankiewicz. With 'Raising Kane' by Pauline Kael London (Methuen) 1985.
- Mulvey, Laura: Citizen Kane. Der Filmklassiker von Orson Welles. Hamburg/Wien (Europa Verlage) 2000. (= Filmbibliothek)
- Münsterberg, Hugo: Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916]. Und andere Schriften zum Kino. Wien (Synema) 1996.
- Turim, Maureen: Flashbacks In Film. London (Routledge, Chapman and Hall) 1989.
- Welles, Orson; Bogdanovich, Peter: Hier spricht Orson Welles. Weinheim, Berlin (Quadriga Verlag) 1994.