

Orson Welles' »Citizen Kane« und die Filmtheorie

Orson Welles' »Citizen Kane« und die Filmtheorie

16 Modellanalysen

Herausgegeben von Tanja Prokić und Oliver Jahraus

Mit 35 Abbildungen

Reclam

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 17690
2017 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Gestaltung: Cornelia Feyll, Friedrich Forssman
Druck und Bindung: Canon Deutschland Business Services GmbH,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Printed in Germany 2017
RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und
RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-017690-0

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de

Inhalt

Einleitung 9

Von Oliver Jahraus und Tanja Prokić

Filmgeschichte 23

Vor dem Gericht der Fakten

Von Vinzenz Hediger

Neoformalismus 41

De-constructing Rosebud – oder über die Grenzen einer allzu amerikanischen Theorie

Von Tanja Prokić

Autorentheorie 65

Auteurismus

Von Ivo Ritzer

Filmnarratologie 83

Wer erzählt eigentlich den ›Blick‹ durch die Schneekugel?

Von Stefanie Kreuzer

Filmrhetorik 104

Faustregeln für eine Filmrhetorik, hier für die Analyse von Orson Welles' *Citizen Kane*

Von Klaus Kanzog

Film und Erinnerung 123

Die Wahrheit der Erinnerung und biografisches Erzählen im Film: Orson Welles' *Citizen Kane*

Von Michael Braun

- Filmdramaturgie 142
Charlies Reise: Die Dramaturgie des Spielfilms *Citizen Kane*
Von Michaela Krützen
- Raumtheorie 167
Schneekugel/Lustschloss: Der Filmraum in *Citizen Kane*
Von Ulrich Meurer
- Körpertheorie 186
Die Inszenierung des mythischen Körpers in *Citizen Kane*
Von Marcus Stiglegger
- Intermedialität 205
Von Medien und Mogulen. *Citizen Kane* »as the first
radiophonic film«
Von Tanja Prokić
- Bildtheorie 225
A Rosebud Is ... – *Citizen Kane* aus bildtheoretischer
Perspektive
Von Fabienne Liptay
- Gender Studies 244
»Susan doesn't live here anymore« – *Citizen Kane* aus Sicht
der feministischen Filmtheorie
Von Melanie Letschnig
- Psychoanalyse 261
Rosebud ist nicht Rosebud. Zur filmischen Psychoanalyse
von *Citizen Kane*
Von Sulgi Lie

Filmphilosophie 278

Wissen, Medien, Zeit. Die Filmphilosophie
des *Citizen Kane*

Von Oliver Fahle

Semiopragmatik 296

Citizen Kane und die Modi seiner Lektüre

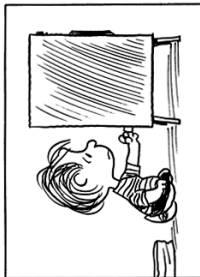
Von Guido Kirsten

Technikgeschichte 317

»Playing with a jigsaw puzzle.« – *Citizen Kane*
als technischer Film

Von Birk Weiberg

PEANUTS
 featuring
 as "Good ol'
 Charlie Brown"
 by SCHULZ

Einleitung

Von Oliver Jahraus und Tanja Prokić

»Alle werden ihm immer alles schulden.«
(Jean-Luc Godard)

Der vorliegende Band versammelt 16 Lektüren von Orson Welles' Meisterwerk *Citizen Kane*, die als solche jeweils eine grundlegende Position der Filmtheorie und Filmanalyse vorstellen.

Zu Orson Welles' bewegter Biografie, seinem Schaffensspektrum zwischen den Künsten und seinen im Verbund mit Technikern und Praktikern entwickelten Innovationen, die die Geschichte des Films nachhaltig beeinflussten, gibt es eine unüberschaubare Fülle von Publikationen. Allein zu *Citizen Kane* haben alle internationalen namenhaften Filmwissenschaftler und Filmwissenschaftlerinnen mindestens einmal explizit gearbeitet oder kehren immer wieder zu seinen Neuerungen zurück, so etwa André Bazin, Gilles Deleuze, Laura Mulvey, David Bordwell oder Youssef Ishaghpour. Aber nicht nur die Publikationswut zu Welles, sondern vor allem die Nachwirkungen bzw. die Nachbilder in der internationalen Filmgeschichte sind kaum zu unterschätzen, wie dies mit dem dieser Einleitung vorangestellten Zitat Jean-Luc Godards anklingt. Fast scheint es – um ein berühmtes Wort von Alfred North Whitehead zur Philosophiegeschichte als Fußnote zu Platon abzuwandeln –, als ob die Filmgeschichte nur eine Fußnote zu Orson Welles sei.

Warum also diese versammelten Modellanalysen ausgerechnet zu *Citizen Kane*? Denn dieser Band will nicht *Citizen Kane* und noch weniger Orson Welles und anderen ein Denkmal errichten. Bei der Wahl von *Citizen Kane* spielte vielmehr

sein unverkennbarer Einfluss auf Meisterwerke wie etwa *The Barefoot Contessa* von Mankiewicz, *Les Mauvais Recontres* von Astruc, *Lola Montés* von Max Ophüls, *8½* von Fellini oder *Pulp Fiction* von Tarantino sowie sein indirekter Einfluss auf nahezu unzählige internationale Werke, ebenso seine zum damaligen Zeitpunkt einzigartige Komplexität der audiovisuellen Narration, seine kluge Verbindung von Politik und Ästhetik, sein facettenreiches Einweben zeitgenössischer Diskurse, seine kongeniale Inszenierung von Medienkonkurrenzen sowie sein brillanter Einsatz von technischen Neuerungen eine Rolle.

Vor allem bietet besonders dieser Film die Möglichkeit, die Leistungsfähigkeit und das Komplexitätsniveau analytischer (Film-)Modelle und Theorien anschaulich vorzuführen und zu erproben, wie es die Beiträge dieses Bandes unternehmen. Dies funktioniert gerade deshalb, weil *Citizen Kane* selbst eine Fülle an kinematografischen Reflexionen über *den* Film als ein in den 1940er Jahren längst historisch gewordenes Medium in einem komplexen intermedialen, historischen, technischen und ökonomischen Gefüge vollzieht.

Für jede der 16 Modellanalysen gilt es, einen riskanten Drahtseilakt zu bewältigen: Neben dem Wechsel von der Audiovision in das sinnlich ärmere Medium der Schrift ist auch der Systemwechsel von einem offenen und kreativen System der Kunst in das hochreglementierte System der Wissenschaft notwendig. Wie schreibt man über Filme, wie arbeitet man wissenschaftlich über Kunst? Dabei gilt es, die Komplexität des Films nicht zu unterschreiten sowie die Funktion und gleichzeitig den Gehalt der entsprechenden Theorie illustrativ am Film herauszustellen.

Unsere Leitfragen lauten: Welche Erkenntnisse kann die Methode oder das Analysemodell über den Film bereitstellen? Wie gelingt es einer Theorie, als »second-order observation«

über den Gegenstand hinaus etwas sichtbar zu machen? Inwiefern reflektiert eine solche Position ihre Grenzen und bestimmt ihren theoretischen Ort für anschließende Analysen? Weist sie ihre theoretischen Prämissen aus? Problematisiert sie die Implikationen ihrer Prämissen? Wie legitimiert sie ihre Ergebnisse jenseits von Spekulation? Wie grenzt sie sich von anderen Modellen ab? Inwiefern gehen Theorie bzw. theoretische Prämissen auf die Eigenspezifik ihres Mediums ein? Wie verhält die Theorie sich zu ihrem Gegenstand: Wird er rein illustrativ eingeführt, dient er zur Schärfung der Theorie oder dient die Theorie zur Sichtung des Gegenstandes?

Damit sind auch wissenschaftstheoretische Schwierigkeiten verbunden, die an *Citizen Kane* exemplarisch für alle wissenschaftlich behandelten Filme deutlich werden: Durch die theoretische und analytische Auseinandersetzung mit dem Film wird nicht nur ein grundlegender Medienwechsel vollzogen, sondern damit auch die Frage nach der disziplinären Zuständigkeit für den Film aufgeworfen. So herrscht bis heute keine Einigkeit darüber, ob der Film (und das heißt hier im Wesentlichen: der Spielfilm) als ein Text behandelt werden soll, der über eine eigene semiotische oder rhetorische *Bildsprache* verfügt, ob er wesentlich als eine Narration aufzufassen ist, für die alle Paradigmen des Erzählens wie für andere Medien gelten müssen, ob ihm wie dem Theater performativer oder szenischer Charakter zugesprochen werden muss, ob er seit der Erfindung des Tonfilms als Gesamtkunstwerk wie die Oper behandelt werden muss, oder ob er aufgrund seiner Bildhaftigkeit bzw. Ikonizität der Malerei, aufgrund seines mimetischen Abbildungspotenzials der Fotografie oder aufgrund seiner Verkettung von Bildern (Montage) dem Comic nähersteht.

Bereits 1913 erkannte der Schriftsteller Kurt Pinthus die Bedeutung des Films. So gelang es ihm, zeitgenössische Autorinnen und Autoren, unter anderem Else Lasker-Schüler und Max

Brod, in einem Band zu versammeln. Pinthus' Maßnahme muss innerhalb der *Filmdebatte*¹, die um die Frage kreiste, ob der Film als siebte Kunst gelten könne oder gar als niederes Unterhaltungsmedium mit seiner eindeutigen Herkunft aus dem Jahrmarkt zur Verblendung der Massen diskreditiert werden sollte, als eindeutige Stellungnahme für den Film gerechnet werden.

Der Harvard-Professor Hugo Münsterberg widmete sich in *The Photoplay. A Psychological Study* (1916) erstmals ausführlich der Gestaltfrage des Films, um auf ihrer Grundlage die Möglichkeit einer filmischen Ästhetik zu verhandeln. Einige Jahre später sollte Rudolf Arnheim mit *Film als Kunst* (1932) in einer ähnlichen Trennung von Elementar- und Methodenlehre für den Film als Kunst argumentieren. Und noch vor ihm kämpfte Béla Balázs in *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924) um die Anerkennung der mit dem Film verbundenen Neuerungen.

Besonders der propagandistische Einsatz des Films, seine Verstrickungen in die Ökonomie, sowie der große und andauernde Zulauf des Publikums und die damit verbundene Abkehr von etablierten Kunst- und Unterhaltungsmedien wie dem Theater, der Oper und der Literatur, auch die Konkurrenz mit neuen Medien wie dem Radio haben immer wieder die Frage aufgeworfen, was den Film eigentlich so attraktiv und verführerisch für sein Publikum macht. Walter Benjamins epochemachende Gedanken zum *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* sind ohne die nachhaltigen Veränderungen des Bewusstseins durch den Film undenkbar.

Gerade die Vielseitigkeit der Auseinandersetzung und der regelrechte Kampf um eine Deutungshoheit machen den Film

1 Vgl. hierzu die zeitgenössischen Dokumente der Kinodebatte, zusammengestellt etwa von Kaes (1978) und Schweinitz (1992).

noch heute, obgleich er im digitalen Zeitalter ungleich an Status eingebüßt hat, zu einem berechtigten Gegenstand auch fachfremder Disziplinen. Zu nennen sind hier etwa die Wirtschaftswissenschaften, die Psychologie oder die Soziologie – die erste soziologische Untersuchung zum Film stammt übrigens mit der Dissertation *Zur Soziologie des Kino* von Emilie Altenloh bereits aus dem Jahr 1914.

Obgleich die ersten Reflexionen über den Film sich gerade an seiner spezifischen Medialität in Anlehnung und Absetzung von anderen Medien, besonders des Theaters, abarbeiteten, eignete sich in Deutschland relativ schnell die Literaturwissenschaft den Film als wissenschaftlichen Gegenstand an. Besonders die Tatsache, dass seit der Anfangszeit des Films der Großteil aller Filme auf literarischen Vorlagen basieren,² und so gut wie jedem Spielfilm ein Skript zugrunde liegt, macht die Nähe zur Literatur augenfällig.³ So war es besonders die Literaturverfilmung, die einen Zugang zum Film versprach. Mit der Frage nach der Übersetzbarkeit von Literatur in ein (audio)visuelles Format geriet dann auch bald die Spezifik beider beteiligten Medien wieder in den Blick.

Bevor sich institutionell die Filmwissenschaft bildete, hatte eine Vielzahl an Einführungen aus dem Bereich der Philologie gestammt, und noch heute hält insbesondere die Narratologie eine starke Position in der Auseinandersetzung mit dem Film. Aus der Aneinanderreihung von Bildern entsteht, so die narratologische Position, so etwas wie eine Struktur, die dann als zeitliche oder logische Abfolge der gezeigten Handlung verstanden werden kann, die ihrerseits wiederum eine Erzählung begründet. Neben dem nur schlecht zu widersprechenden Umstand, dass der Film eine Geschichte erzählt, teilen Litera-

2 Paech (1997).

3 Bohnenkamp (2012).

tur und Film auch den Charakter als Text. Der literarische Text ist in Bezug darauf, was seine sprachliche Struktur angeht, einfach, denn er kennt in der Regel nur die natürliche Sprache, die er allerdings – auch im Zuge der Narration – ästhetisch anreichert.

Schon in der Anfangszeit des Films wurde deutlich, dass aus der Montage von zwei (willkürlichen) Filmbildern hintereinander eine Abfolge resultiert, die ihrerseits Sinn konstituiert. Der sowjetische Filmemacher Sergej Eisenstein entwickelte basierend auf dieser Erkenntnis seine *Montage der Attraktionen* und widersetzte sich vor allem raumzeitlich »logischen« Bilderfolgen. Eisenstein und mit ihm die russischen Filmemacher setzen Film auf diese Weise auch propagandistisch als Rede ein, die die Publika »überzeugen« will. Da der Film hier vergleichbar mit einer Rede wird, bildete dies den Anlass für die Filmrhetorik, die Redestrategien unter filmspezifischen Vorzeichen zu analysieren sowie das sprachliche Material des Tonfilms auf eine ästhetisch, narrativ und ideologisch produktive Semantik zu untersuchen.

Die Frage, ob es tatsächlich eine Filmsprache gibt, die man sich analog zur natürlichen Sprache vorstellen kann, hat die filmtheoretische Diskussion lange beschäftigt, führte aber immer dort in unauflösbare Widersprüche und Aporien, wo die Analogie zu eng gefasst wurde.⁴ Das Interesse einer sprachlichen Struktur des Films musste besonderes Interesse bei psychoanalytisch ausgerichteten Sprach- und Literaturwissenschaften erregen, so etwa bei Christian Metz. Denn wenn im Sinne Lacans das Unbewusste strukturiert ist wie eine Sprache, dann müsste der Film das Medium des Unbewussten par excellence darstellen.

Ausgehend von psychoanalytischen Theorien und Modellen

4 Metz (1972) und Metz (1973).

entwickelten sich auch die ersten feministischen Filmtheorien, etwa die Laura Mulveys. Sie legte als erste die libidinösen Strukturen der klassischen Hollywood-Dramaturgien und die eingeschriebenen Blickregime bloß, wie ihr eine Vielzahl an Kritikerinnen und Kritikern in ihrem Text *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), einem der meistzitierten Aufsätze der gesamten Filmgeschichte, nachwies. Insgesamt kann man sagen, dass psychoanalytisch inspirierte Ansätze in der Filmwissenschaft in Kombination mit anderen Methoden noch immer Konjunktur haben und für kreative Impulse sorgen; als exemplarisch können in diesem Zusammenhang die Arbeiten Slavoj Žižeks gelten.

Die Grenzen einer nur textuellen oder narratologischen Perspektive hingegen werden dann schnell offenkundig, wenn der audiovisuelle Kontrakt⁵ zugunsten von klassifikatorischen Programmen wegrationalisiert wird.

Vielleicht liegt darin auch der Umstand begründet, dass jene Ansätze zu einer filmanalytischen Position, die allzu direkt in Analogie zur Literaturinterpretation gebildet wurden, sich nicht umfassend als eigene Position durchsetzen konnten, wie z. B. die Filmhermeneutik⁶, die letztlich zu wenig Gespür für die medialen Eigengesetzlichkeiten des Mediums Films zeigte. Und auch der Strukturalismus hat nicht zu einem ›Filmstrukturalismus‹ geführt, obgleich sich Grundannahmen bereits im russischen Formalismus der 1920er Jahre⁷ finden lassen und sich später in adaptierter Form im amerikanischen

5 Vgl. Chion (1994).

6 Lohmeier (1996).

7 Viktor Šklovskij (1966) [1925]: »Das Ziel der Kunst ist, uns ein Empfinden für das Ding zu geben, das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist. Dabei benutzt die Kunst zwei Kunstgriffe: die Verfremdung der Dinge und die Komplizierung der Form, um die Wahrnehmung zu erschweren und ihre Dauer zu verlängern. Denn in der Kunst ist

Neoformalismus als eine der mächtigsten Positionen amerikanischer Filmwissenschaft durchgesetzt haben. Anders als die meisten Theoriebildungen, die aus der Literaturwissenschaft entspringen, gelang es der sogenannten Wisconsin School die verschiedenen Zeichenebenen des Films als gleichberechtigt zu behandeln. Aus diesem Grund ließe sich eine Nähe zu europäischen Entwicklungen der Semiotik konstatieren. Ausgehend von den Überlegungen des Neoformalismus, entwickelte sich hierzulande ein semiopragmatischer Zugang, der besonders in den Fokus nimmt, wie Rezipient und Rezipientinnen ihrerseits mit der Zeichenstruktur des Films umgehen.

Dennoch existieren im Film sprachanaloge Strukturen, die darauf aufbauen, wie sprachliches Material organisiert wird. In jenem Bereich finden sich Übernahmen traditioneller Modelle aus der Text-, Zeichen- und Redetheorie, der Erzähltheorie, der Literatur- und der Theaterwissenschaft in die Filmwissenschaft. Wie literarische Erzählungen oder Theaterinszenierungen besitzt der Film mithin auch eine eigene Dramaturgie. Die dramaturgischen Fragen ordnen dabei den Film in die älteste Tradition abendländischen Erzählens seit der Heldenreise aus der Odyssee ein: Es geht um Fragen, *was* im Verlauf der fortschreitenden Handlung *wann wem* passiert, *wie* sich die Handlung entwickelt, *wie* ein Konflikt gestaltet wird.

Mit Sicherheit tritt (angestoßen durch den »Iconic Turn« bzw. den »Visual Turn« der 1990er Jahre) wieder stärker die genuine, eben nicht mehr von einer sprachanalogen Struktur ableitbare oder darauf reduzierbare Bildlichkeit in den Vordergrund. Bemühungen um das Bild finden sich bereits in der Anfangszeit des Films (vgl. Arnheim) sowie in folgenreichen und

der Wahrnehmungsprozeß ein Ziel in sich und muß verlängert werden.«

begriffsbildenden Vergleichen mit der Malerei, so etwa bei André Bazin (1918–1958): Dieser französische Filmkritiker, Gründer der Filmzeitschrift *Cahiers du Cinéma* und Vater der *Nouvelle Vague*, hatte sich den filmischen Begriffen, allen voran mithilfe von Orson Welles und Gregg Tolands entwickelter *Deep focus cinematography*, zu entziehen bemüht. Seine Arbeit setzte der Philosoph Gilles Deleuze (1925–1995) mit seinen zwei Kinobüchern in den 1990er Jahren fort und revolutionierte die Begriffe des Films, so zumindest für den frankophilen Bereich. Die Frage nach dem Raum und dem Körper konnte noch einmal neu gestellt werden und führte zu einer Revision des Kinoregisseurs als Auteur des Films. Dieser war fortan nicht mehr »er« als ein ingenüoses Subjekt hinter den filmischen Bildern, sondern die filmischen Bilder selbst wurden zum Subjekt eines Denkens. Entsprechend anders und neu müssen seit Deleuze Fragen über den filmischen Beitrag zur Erinnerungskultur, nach filmischem Realismus und spezifisch filmischen Erinnerungsbildern gestellt werden.

Noch radikaler, als Deleuze diese Enteignung der Bilder aus der Hand ingenüöser Auteurs einlöst, wird dieser Ansatz in medienwissenschaftlichen Perspektiven umgesetzt. In diesen wird der Film als ein Medium verstanden, das in einer intermediären Konkurrenzsituation einer Eigenlogik folgt, das immer wieder mediale Erfolgsrezepte anderer Medien inkorporiert und so selektionsfähig bleibt.

Technikgeschichtliche Ansätze hingegen zeigen, dass am Film beteiligte Akteure mit ihren bestimmten Technologien immer in einem Netzwerk stehen und Neuerungen oftmals von einer Laborsituation profitieren, in der weniger ingenüöse Intentionen einzelner Subjekte als vielmehr ein koproduktives Miteinander sowie Zufälle neue Lösungen befördern, die schließlich von Kritikern als ästhetische Verfahren bewertet und gefeiert werden.

Je nachdem, welche der Theorien und Analysemodelle *Citizen Kane* in den Fokus nehmen, werden unterschiedliche Ergebnisse erarbeitet: vorhersehbare, detailreiche, produktive, langweilige, überraschende, zweifelhafte, innovative, kreative, vielleicht in höchstem Maße radikale Ergebnisse.

Letztlich, so werden es die versammelten Aufsätze in ihrer Zusammenstellung und Überblendung zeigen, gibt es das *eine* Meisterwerk *Citizen Kane* nicht, ebenso wenig wie es eine Supertheorie zur Filmanalyse gibt. Das beweisen nicht zuletzt die vielschichtigen Ergebnisse der vorliegenden Lektüren.

Doch ein Problem stellt sich: Mit *Citizen Kane* als Gegenstand setzt sich dieser Band dem Vorwurf aus, selbst schon historisch zu sein, da die vorgestellten Theorien und Analysemodelle kaum den Anforderungen einer Neuausrichtung durch die digitale Wende des Films gerecht werden. Dass der Film somit seine Medialität immer wieder neu aushandelt, wird nicht zuletzt durch die intermediale Konkurrenzsituation, sondern auch durch technische Entwicklungen deutlich. Doch greift dieser Vorwurf zu kurz, denn selbst eine solche Wende des Films und die Routinen der Diskursivierung sind ihrerseits immer historisch. Der Wandel vom Stummfilm zum Tonfilm, die Einführung des Farbfilms und die Einführung neuer Kinoformate (etwa Cinemascope) hatten jeweils Abgesänge auf die Möglichkeiten des Films nach sich gezogen, in Kauf genommen oder sogar erwartet, dass der Film auf die Einführung neuer Konkurrenzmedien antwortete. Auch unter den Vorzeichen einer neuerlichen radikaleren Wende, neuer Formate, dem Abbau der Kinos, der Diffusion der Filmrezeption in andere Trägermedien wie das Internet oder Portale wie Netflix, dem Ende des narrativen Films etc. kann dieser Band jedoch einen Beitrag für eine Konzentration, für eine Fokussierung auf den Film bieten. Welche der Modelle und Theorien unter diesen Vorzeichen an Geltung verlieren

oder bereits verloren haben, bleibt der künftigen Entwicklung des Mediums ebenso überlassen wie der kritischen Reflexion der Leserinnen und Leser. Die Antwort auf die Frage nach Rosebud fällt in diesem vorliegenden Band jedenfalls sehr viel vielschichtiger aus als jene der abgeklärten Spielverderberin Lucy (Abb. S. 8). Anders als sie wollen wir unsere Leserinnen und Leser nicht um das Vergnügen am Film bringen und erst recht nicht in die Verzweiflung stürzen, wie Lucy den sensiblen Charlie Brown. Andersherum bedarf es von angehenden Filmwissenschaftlern und Filmwissenschaftlerinnen natürlich der Haltung, dass ihre wissenschaftliche Antwort dazu auch gar nicht in der Lage sein sollte: Denn der (ganze) Film ist das Vergnügen, nicht sein Ende!

Für weiterführende Literatur neben den Standardwerken, wie sie hier aufgeführt werden, sind auch zu Orson Welles und *Citizen Kane* jeweils die einzelnen Beiträge zu konsultieren.

Literaturhinweise

- Altenloh, Emile: Zur Soziologie des Kino: Die Kinounternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Jena 1914.
- Arnheim, Rudolf: Film als Kunst [1932]. Frankfurt a. M. 2002.
- Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films [1924]. Frankfurt a. M. 2001.
- Der Geist des Films [1930]. Frankfurt a. M. 2001.
- Bazin, André: Orson Welles. Mit einem Vorwort von François Truffaut. Übers. von Robert Fischer. Wetzlar 1980.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936]. Mit Ergänzungen aus der Ersten und Zweiten Fassung. Hrsg., komm. und mit einem Nachwort von Burkhardt Lindner. Stuttgart 2011. (Reclams Universalbibliothek. 18830.)
- Bohnenkamp, Anne (Hrsg.): Literaturverfilmungen. Stuttgart 2012. (Reclams Universalbibliothek. 17536.)
- Bordwell, David: *Citizen Kane* und die Künstlichkeit des klassischen

- Studio-Systems. In: Andreas Rost (Hrsg.): Der schöne Schein der Künstlichkeit. Frankfurt a. M. 1995. S. 117–149.
- Borges, Jorge Luis: *Citizen Kane*. In: Ronald Gottesman (Hrsg.): *Perspectives on Citizen Kane*. New York 1996. S. 54 f.
- Carringer, Robert L.: *The Making of Citizen Kane*. Berkeley [u. a.] 1985.
- *The Scripts of Citizen Kane*. In: Gottesman, Ronald (Hrsg.): *Perspectives on Citizen Kane*. New York 1996. S. 141–171.
- Chion, Michel: *Audio-Visio: Sound of Screen*. New York 1994.
- Eisenstein, Sergej: *Jenseits der Einstellung*. Schriften zur Filmtheorie, Frankfurt a. M. 2006.
- Gottesman, Ronald (Hrsg.): *Perspectives on Citizen Kane*. New York 1996.
- (Hrsg.): *Focus on Orson Welles*. Englewood Cliffs 1976.
- Ishaghpour, Youssef: *Orson Welles Cinéaste. Une caméra visible*. Tome 1. Paris 2001.
- Kael, Pauline: *Raising Kane*. In: P. K. / Herman J. Mankiewicz / Orson Welles: *The Citizen Kane Book*. Boston 1971. S. 1–80.
- Kaes, Anton (Hrsg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*. Tübingen 1978.
- Lohmeier, Anke-Marie: *Hermeneutische Theorie des Films*. Tübingen: Niemeyer 1996 (Medien in Forschung und Unterricht, Serie A, Bd. 42).
- Metz, Christian: *Semiologie des Films*. München 1972
- *Sprache und Film*. Frankfurt a. M. 1973.
- Münsterberg, Hugo: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie*. In: Jörg Schweinitz (Hrsg.): *Das Lichtspiel. Eine Psychologische Studie [1916]*. Wien 1996. S. 29–106.
- Mulvey, Laura: *Citizen Kane: Der Filmklassiker von Orson Welles*. Hamburg 2000.
- *Citizen Kane. Form Log Cabin to Xanadu*. In: James Naremore (Hrsg.): *Orson Welles's Citizen Kane: A Casebook*. Oxford 2004. S. 217–246.
- Naremore, James: *Introduction*. In: J. N. (Hrsg.): *Orson Welles's Citizen Kane: A Casebook*. Oxford 2004. S. 3–18.
- Paech, Joachim: *Literatur und Film*. Stuttgart 1997.

- Pinthus, Kurt (Hrsg.): Das Kinobuch [1914]. Frankfurt a. M. 1983.
- Rosenbaum, Jonathan: Discovering Orson Welles. Los Angeles / London 2007.
- Sartre, Jean-Paul: *Citizen Kane*. In: Ronald Gottesman (Hrsg.): Perspectives on *Citizen Kane*. New York 1996. S. 56–59.
- Schweinitz, Jörg (Hrsg.): Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914. Leipzig 1992.
- Sklovskij, Victor: Theorie der Prosa [1925]. Hrsg. und übers. von Gisela Drohla. Frankfurt a. M. 1966.
- Truffaut, François: Orson Welles. *Citizen Kane*, der zerbrechliche Riese [1967]. In: F. T.: Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken. München 1979. S. 212–219.
- Welles, Orson / Peter Bogdanovich: This is Orson Welles. New York 1992.
- Wollen, Peter: *Citizen Kane*. In: James Naremore (Hrsg.): Orson Welles's *Citizen Kane*: A Casebook. Oxford 2004. S. 249–262.

Filmgeschichte

Vor dem Gericht der Fakten

Von Vinzenz Hediger

Wie geht ein Film in die Geschichte ein? Wie schreibt man überhaupt Filmgeschichte? Und wie schreiben Filme Geschichte? *Citizen Kane*, ein Film, der 50 Jahre lang als bester Film der Geschichte galt, der zugleich eine Routine-Produktion und einen Ausnahmefall des Hollywood-Systems darstellt und der zudem auf einer historischen Figur basiert, eignet sich in exemplarischer Weise für die Beantwortung dieser Fragen.

Wie geht ein Film in die (Film-)Geschichte ein?

Im September 2012 wurde die Filmgeschichte umgeschrieben: Die britische Zeitschrift *Sight & Sound*, zusammen mit den französischen *Cahiers du cinéma* nach wie vor die einflussreichste Filmpublikation der Welt, veröffentlichte ihre Liste der 50 besten Filme aller Zeiten. Seit 1962 bestimmt die Liste, die von *Sight & Sound* gemeinsam mit dem British Film Institute, dem nationalen Filmarchiv Großbritanniens, durch eine Befragung von Kritikern, Kuratoren, Verleihern und Filmwissenschaftlern zusammengestellt wird, wem die höchsten Ehren der Filmkunst gebühren. 2012 nahmen 846 Spezialisten an der Auswahl teil, mehr als je zuvor, und zum ersten Mal seit 1962 hieß der Gewinner der Umfrage nicht *Citizen Kane*. Um 34 Stimmen wurde Orson Welles' Film von der langjährigen Nummer zwei auf der Liste distanziert, Alfred Hitchcocks *Vertigo* (USA 1958).¹

1 <http://www.bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time>

Bestenlisten, zumal solche wie die von *Sight & Sound*, erfüllen dieselbe Funktion wie Kritiken: Sie enthalten Information in Form von Expertenmeinungen und erleichtern uns die Auswahl. *Citizen Kane*, so die Botschaft von *Sight & Sound* seit 50 Jahren, ist einer der Filme, die man unbedingt gesehen haben muss und für den wir uns das Anschauen Hunderter, wenn nicht gar Tausender anderer Filme ersparen können.

Für Bestenlisten eignen sich Kunstwerke aber auch deshalb, weil der Erfolg eines Films, eines Theaterstücks, einer Ausstellung, eines Songs oder eines Buchs messbar ist. Aus ökonomischer Sicht ist die Geschichte des Films eine Geschichte von überraschenden Gewinnern². Die Bestenlisten, die in den USA jeden Montag in den großen Tageszeitungen publiziert werden und die Einspielergebnisse des Wochenendes auflisten, dienen so gesehen dazu, jedem Film seinen Platz in der Geschichte der Kinoerfolge zuzuweisen. Nach diesem Maßstab ist der erfolgreichste Film aller Zeiten *Gone With the Wind* (Victor Fleming, USA 1939) mit 1,2 Milliarden Eintritten, gefolgt von Disneys *Snow White and the Seven Dwarfs* (David D. Hand, USA 1937).

Hollywood misst Erfolg aber lieber nach Einspielergebnissen. *Citizen Kane* nimmt auf der Bestenliste des maßgeblichen Internet-Informationsdienstes boxofficemojo.com (Zugriff vom 26. 7. 2017) mit einem Einspielergebnis von \$ 1 585 634 aktuell Rang 6539 ein.

Dass Welles' Film dennoch 50 Jahre lang als der beste aller Zeiten galt, liegt aber daran, wie die Bestenliste von *Sight & Sound* zusammengestellt wird. Die Erfolgsgeschichte des Kinos schreiben Publikum und Produzenten im laufenden Austausch. Die Produzenten spekulieren darüber, welche Nachfrage beim Publikum besteht und produzieren entsprechende

2 Vgl. Hutter (2006).

Filme. Die Rückmeldung gibt das Publikum in Form von Einzelergebnissen. Die Geschichte des Films als Geschichte des künstlerischen Gelingens hingegen schreiben weder Produzenten noch Publikum, sondern Institutionen und Personen, deren Beruf es ist, Urteile über den künstlerischen Wert von Werken zu fällen, und die ihre Urteile mit der Autorität ihrer Kennerschaft absichern. In die Geschichte des Films als Geschichte des künstlerischen Gelingens geht ein, wer beim Kinostart oder auf Festivals den Zuspruch der Kritik findet und später mit Retrospektiven und gelehrten Studien gewürdigt wird.

Der erste Schritt zum künstlerischen Werturteil besteht darin, dass der Film isoliert vom Zusammenhang einer Produktion und Zirkulation nur unter dem Gesichtspunkt des Ausdrucks beurteilt wird. Das künstlerische Werturteil dient dazu, die guten von den schlechten und die gelingenden von den misslingenden Filmen zu unterscheiden. Das Werturteil basiert auf formalen Kriterien wie der Angemessenheit der Mittel an die künstlerische Absicht und der Angemessenheit des Vorhabens an die spezifischen Eigenheiten des Mediums. In erster Linie aber zählen Originalität und Neuheit.³ Durchaus wie ein Bild, ein Buch oder ein Stück ist ein Film künstlerisch wertvoll und relevant in dem Maße, in dem er etwas macht, was so noch nicht gemacht worden ist. Für die Erfolgsgeschichte des Kinos ist Qualität eine Funktion der Zufriedenheit des Publikums: Ein guter Film ist ein solcher, den die Zuschauer weiterempfehlen, weil er ihnen gefallen hat. Für die Geschichte des Films als Geschichte des künstlerischen Gelingens ist Qualität eine Funktion von Originalität und Neuheit: Ein guter Film ist ein solcher, den Kritiker weiterempfehlen, weil er in der Geschichte der filmischen Formentwicklung ein neues

3 Vgl. insb. Farchy (2009).