Bernard Herrmanns Musik zu «Citizen Kane»

La musique de Bernard Herrmann pour «Citizen Kane»

Vergegenwärtigung der poetischen Absichten für das Gefühl – Über Bernard Herrmanns Musik zum Film «Citizen Kane»
Vor genau einem halben Jahrhundert entstand Orson Welles' erster Spielfilm, «Citizen Kane» – heute eines der berühmtesten Werke der Filmgeschichte, Gegenstand zahlreicher Analysen und Deutungen, den Kennern vertraut bis in die hintersten Winkel. Wie immer freilich, wo es um Kino geht: die hintersten Winkel seiner visuellen Gestalt; über die Musik wurde bisher lediglich kolportiert, was ihr Komponist wenige Wochen nach der Premiere auf knapp vier Schreibmaschinenseiten für die «New York Times» preisgegeben hatte. Und das war nicht eben viel. Hier soll versucht werden, auf einige Eigenarten dieser Musik etwas näher einzugehen und sie zu beziehen auf die Eigenarten der Erzähltechnik, die den Film «Citizen Kane» auszeichnen.

Dévoiler au sentiment les intentions poétiques: la musique de Bernard Herrmann pour «Citizen Kane»
Premier film d'Orson Welles, et tenu aujourd'hui pour l'un des chefs-d'œuvre de l'histoire du cinéma, «Citizen Kane» date d'exactement un demi-siècle. Objet d'innombrables analyses, les connaisseurs en savent les moindres détails. Mais comme toujours quand il s'agit de cinéma, ce sont seulement des détails visuels; pour ce qui est de la musique du film, on n'a fait que transmettre ce que le compositeur en déclarait sur quatre pages dactylographiées pour le «New York Times», quelques semaines après la première, c'est-à-dire pas grand-chose. On tentera d'approfondir ici les qualités de cette musique, et de les mettre en rapport avec la technique de narration qui distingue «Citizen Kane» du reste de la production cinématographique.

Von Hansjörg Pauli

In seinem Prunkschloss Xanadu an der Küste von Florida stirbt der Pressemagnat Charles Foster Kane, einer der reichsten und mächtigsten Männer seiner Zeit. Er stirbt einsam. Seine Lippen formen das Wort «Rosebud». Dann entgleitet seinen Händen die Glaskugel, in der, sowie sie in Bewegung versetzt wird, Schnee auf eine bescheidene Hütte fällt. Es ist zu Ende.

Die Sonderausgabe der Filmwochenschau, aus dem verfügbaren Material provisorisch zusammengeschnitten, erinnert an die Leistungen des Verstorbenen, seinen Werdegang, die Höhen und Tiefen seiner Laufbahn. Soweit ganz akkurat, doch der Chefredakteur ist unzufrieden. Er will es nicht bei der schieren Aufzählung der Daten und Fakten bewenden lassen: er möchte einen Eindruck davon vermitteln, wer Kane im Innersten war und was er wollte, glaubt, dass das rätselhafte letzte Wort als Schlüssel dienen könnte und beauftragt einen seiner Reporter, Thompson, dessen Bedeutung nachzugehen.

Thompson fährt zuerst zu Susan Alexander Kane, der geschiedenen zweiten Gattin, die jetzt einen Nachtclub unterhält; vergeblich: sie ist zu betrunken, um ihm Rede und Antwort zu stehen. Er vertieft sich in die Aufzeichnungen des Wallstreet-Bankers Walter Parks Thatcher, Kanes Vormund, nachdem der Mutter die Erbschaft an einer Silbermine in Colorado zugefallen war und sie beschlossen hatte, den Jungen in der Stadt erziehen zu lassen. Er besucht Bernstein, Kanes Faktotum und «General-Manager» von Anbeginn, mitbeteiligt schon am Aufbau der ersten Zeitung, des «New York Inquirer»; er stört in einem Sanatorium Leland auf, Kanes Schulkamerad und Vertrauten bis zu dem Augenblick, in dem es zwischen den beiden zum Bruch kam; er versucht es noch einmal bei Susan Alexander, die sich nun zugänglicher und mitteilsamer zeigt und ihn auf Raymond verweist, den Butler, der seit Jahren in Xanadu mit einem Heer von Dienstboten zum Rechten sieht.

In Xanadu stösst Thompson wieder auf die Kollegen von der Wochenschau und muss ihnen gestehen, er habe zwar eine Menge erfahren, von «Rosebud» jedoch keine Spur gefunden. Was er so wenig sieht wie sie: dass unter einem Haufen Plunder, der eben verbrannt wird, ein Schlitten steckt: der Schlitten, mit dem der kleine Kane spielte am Tag, an dem Thatcher ihn in der Pension seiner Eltern abholte; auf dem Schlitten aufgemalt prangt das Bild einer Rosenknospe, darüber das Wort «Rosebud».

Etwa so stellt sich, auf ein paar dürre Sätze verkürzt, der Inhalt oder richtiger der Ablauf von «Citizen Kane» dar: dem Erstling des als Theater- und Rundfunkmann damals bereits bekannten George Orson Welles (1915 – 1985), entstanden vor genau einem halben Jahrhundert – die Dreharbeiten dauer-

ten vom 30. Juli bis zum 23. Oktober 1940, die Uraufführung fand am 1. Mai 1941 im New Yorker «Palace Theatre» statt – und heute noch so frisch wie am ersten Tag.

Erzählung und Erzähltechnik

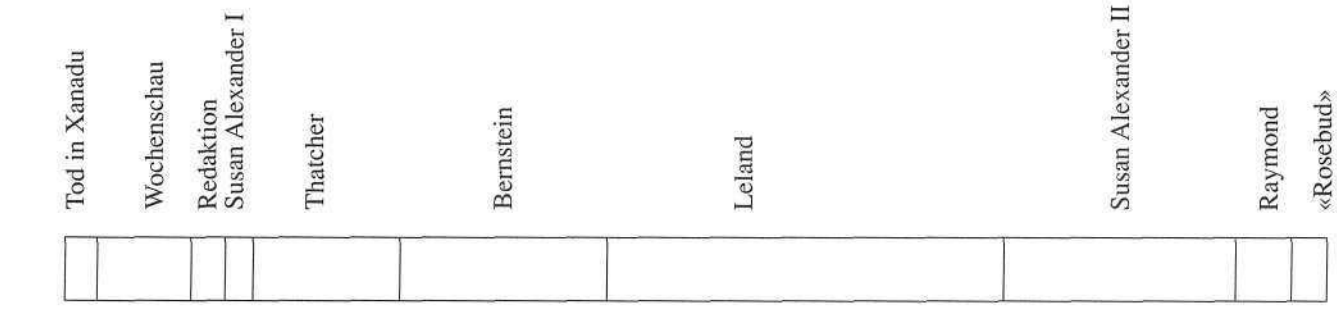
Um eine fiktive Lebensbeschreibung geht es in «Citizen Kane» – fiktiv, auch wenn sie in manchen Zügen auf den amerikanischen Zeitungsmogul William Randolph Hearst (1863–1951) zu verweisen scheint, weswegen denn auch die Lohnschreiber des Hearst-Konzerns die Verbreitung des Films zu behindern suchten, wie und wo immer es ging – eine Lebensgeschichte, die in einzelnen Zeugnissen dargestellt wird, episodenhaft, punktuell: Jeder Zeuge, der von Thompson befragt wird und dessen Bericht augenblicklich Anlass zu einer langen Rückblende, einer ausführlichen filmischen Beschwörung der Vergangenheit gibt, äussert sich über den Abschnitt, in dem er Kane besonders nahestand, und jeder bringt, indem er sich äussert, seine Optik, seine Perspektive, und damit sein Verhältnis zu Kane mit ein.

So springen von Episode zu Episode, von Kapitel zu Kapitel, Ort und Zeit der Handlung, Charaktere und Untertöne; strikt auf der Grundlage des Drehbuchs beurteilt sieht es so aus, als würde das alles hoffnungslos auseinanderstreben, die Erzählung sich nie und nimmer zur Einheit fügen wollen.

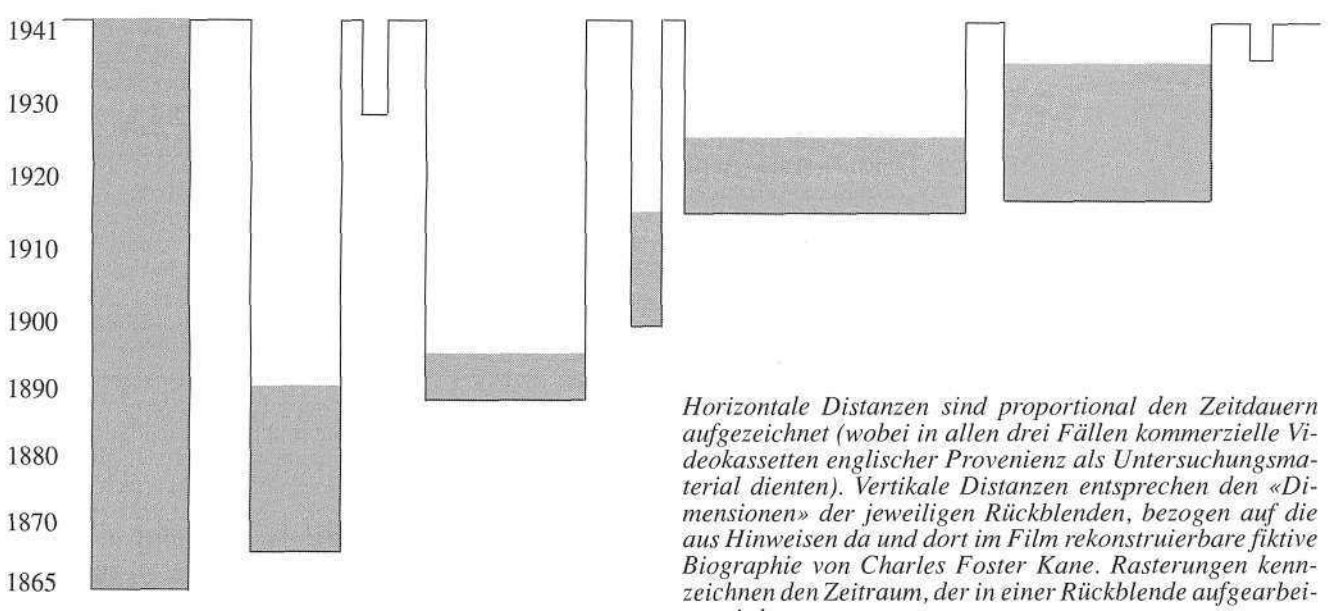
Nun hat Welles bereits in der Anordnung der Kapitel Vorkehrungen getroffen, die dieser Gefahr steuern. Der Beginn in Xanadu, mit Kanes Tod und der Wochenschau, die ihrerseits mit bizarren Aufnahmen vom Schloss einsetzt, und das Ende in Xanadu, mit dem letzten Teil der Erinnerungen von Susan Alexander, deren Verlängerung in den Aussagen von Raymond, der Wiederbegegnung Thompsons mit seinen Kollegen und, so nebenher, der Lösung des Rätsels (wenngleich nur zuhanden des Publikums und sozusagen hinter dem Rücken der Akteure): das ergibt eine Bogenform, die wie weiland bei Bartók einiges aushält. Kommt dazu, dass die Kapitel sehr sorgfältig miteinander verzahnt sind. Jeder Zeuge, der als Autor einen Abschnitt aus Kanes Leben rekonstruiert, wird im vorangehenden Zeugenbericht oder Rekonstruktionsversuch bereits als wichtigste Nebenfigur herausgestellt: Thatcher in der Wochenschau (die Episoden in der Redaktion und im Nachtclub tragen unmittelbar nichts bei zur Kenntnis von Kanes Biographie; sie dienen der Einführung des Reporters), Bernstein im Kapitel Thatcher, Leland im Kapitel Bernstein, und so fort. Und schliesslich verbindet die Person des Reporters Thompson die Kapitel untereinander: mindestens zu Beginn und zum Schluss jeder Episode, manchmal auch noch (Thatcher, bzw. Leland) zwischendrin, wird die Situation der Recherche, der Befragung, in Szene gesetzt.

Genau das kompliziert indessen die Erzählstruktur des Films auch wieder, und nicht unerheblich. Wo immer Thompson auftritt, kippt «Citizen Kane» aus der Vergangenheit, deren Durchdringung der Film betreibt, zurück in die Gegenwart – nur um diese mit dem nächsten Zeugenbericht alsbald wieder zu verlassen.

Und in solchem Zusammenhang darf nicht ganz vergessen werden, dass Hollywoods Spielfilme dazumal ihre Fabeln in aller Regel streng linear zum besten gaben: fragmentiert, gewiss, das entsprach (fast) von Anfang an dem Wesen des Films, jedoch so, dass jede Szene einen zeitlichen Abstand vom supponierten Nullpunkt der Fabel auf-



Citizen Kane (1941)



Horizontale Distanzen sind proportional den Zeitdauern aufgezeichnet (wobei in allen drei Fällen kommerzielle Videokassetten englischer Provenienz als Untersuchungsmaterial dienten). Vertikale Distanzen entsprechen den «Dimensionen» der jeweiligen Rückblenden, bezogen auf die aus Hinweisen da und dort im Film rekonstruierbare fiktive Biographie von Charles Foster Kane. Rasterungen kennzeichnen den Zeitraum, der in einer Rückblende aufgearbeitet wird.

King Kong (1933)

Casablanca (1942)

wies, der grösser, allenfalls gleich war dem respektiven Abstand der Szene davor. Solche Linearität der Darstellung, greifbar (ein Beispiel unter hunderten) in «King Kong» (1933), konnte wohl vorübergehend durchbrochen werden von einer Rückblende, einem Sprung in eine tieferliegende Zeitebene, um der Notwendigkeit willen, an einem bestimmten Punkt einer Geschichte ein paar zum weiteren Verständnis unerlässliche Details aus der Vorgeschichte nachzutragen; man denke an die Pariser Episode in «Casablanca» (1942). Viel weiter ging jedenfalls der Kommerzfilm nicht.

Wie viel weiter Orson Welles in «Citizen Kane» ging, veranschaulicht unsere Grafik *(siehe S. 13)*.

Die Häufung von Zeitsprüngen aber ist nicht die einzige Besonderheit erzähltechnischer Art. Eine zweite beruht darin, dass alles Faktische in den ersten zwölf Minuten des knapp zwei Stunden dauernden Films gleich schon gesagt wird.

Wir erfahren im ersten Kapitel, dass der Held sterben wird, schwerreich zwar, aber einsam, betreut von einer Nurse. Wir entnehmen dem zweiten Kapitel – dem provisorischen Wochenschau-Nekrolog – wo er geboren wurde, wie er aufwuchs, was er anpackte und was ihm zustiess. Die Kampagne gegen die Herrschaft der Kartelle; die Kriegshetze gegen Spanien; die Wirtschaftskrise, die den Niedergang einleitete (oder besiegelte). Im privaten Bereich das Scheitern der beiden Ehen, der Skandal, der seinen politischen Ambitionen in die Quere kam, das glücklose Unterfangen, Susan Alexander als Opernstar zu lancieren. Wir wissen damit eigentlich alles. Was der Reporter noch an den Tag bringen wird, sind Ergänzungen, winzige Korrekturen.

Dieses Prinzip der umfassenden Antizipation aber verhindert, dass so etwas wie Suspense aufkommt: als eine Qualität der Erzählung, die entschiedener als formale Vorkehrungen über die Zeit-(und Raum-)sprünge hinwegtrüge und die auseinanderstrebenden Kapitel, wärs auch «nur» im Moment ihrer Perzeption, zusammenzwingen würde. Das soll natürlich nicht heissen, dass es «Citizen Kane» an Spannung gebricht. Keineswegs. Nur: Spannung entsteht und löst sich auf im Innern der einzelnen Episoden: als Anteilnahme mal am Schicksal Kanes, dann zusehends stärker an dem seiner zweiten Frau. Übergeordnete, finalgezielte Spannung etwa entlang der Recherche um «Rosebud» dagegen entsteht nicht; dass eben die Suche nach dem Sinn dieses Wortes und seiner Bedeutung für Kane den Reporter von Zeugen zu Zeugen treibt, ist bald einmal vergessen, und die (beiläufige) Auflösung des Rätsels ein Höhepunkt allenfalls von der Bildgestaltung her, ganz sicher nicht mit Blick auf den Gang der Geschichte.

Ich will jetzt nicht gerade behaupten, dass der Film in seine Bestandteile zerfiele, wenn die Musik nicht wäre. Dass die Musik wesentlich mithilft, ihn zusammenzuhalten und Einheit zu stiften: das freilich liegt auf der Hand. Auch wenn der Komponist, Bernard Herrmann (1911–1975), in seinen weder zahl- noch umfangreichen Ausführungen davon kein Aufhebens machte.[1] Sie leistet dergleichen übrigens nicht dadurch, dass sie (wie es damals im Hollywood-Film üblich war) die Zeitsprünge buchstäblich überspielt, also den Betrachter gleichsam am Händchen nimmt und mit ihm von einer Zeitebene in die nächste gleitet, ihn dort erst wieder freigebend, nachdem er sich an die neue Umgebung gewöhnt hat. Eine funktionsanalytische Untersuchung, die hier einzuleiten in Ermangelung der Bilder sinnlos wäre, würde im Gegenteil ergeben, dass Herrmann (in Absprache mit Welles) alles tat, um die Sprünge als Sprünge ins Bewusstsein treten zu lassen.

Vereinheitlichende Wirkung übt die Musik vielmehr zuerst einmal kraft ihrer puren Präsenz aus: als ein von aussen zu den Bildern hinzutretendes akustisches Phänomen, das von Anfang bis Ende der Erzählung in nicht allzu grossen Abständen und mit einer gewissen Regelmässigkeit sich bemerkbar macht.

Zur Disposition der Musik

«Citizen Kane» enthält dreierlei Musik – oder etwas weniger salopp formuliert: Musik auf drei verschiedenen dramaturgischen Niveaus.

Da ist zunächst die diegetische Musik, die «realistische», an den (vorgespiegelten) Realismus der filmischen Darstellung gebundene, die erklingt, wo man im Bild ausübende Musiker an der Arbeit sieht (oder vermutet). Sie erstreckt sich über 15% der Filmlänge, besteht teils aus Neukompositionen, teils aus präexistenten Nummern, und gehört unterschiedlichsten Genres zu: Klavierjazz und *easy music* im Nachtclub; der lärmige Charlie-Kane-Song nebst Weiterem aus der Sparte Jubel-Trubel-Heiterkeit auf dem Fest, in dem Herausgeber und Redakteure des «New York Inquirer» ihren Sieg über die Konkurrenz feiern; maltraitierter Rossini in den Gesangsstunden, die Susan Alexander zu erdulden hat; dann die Ausschnitte aus der Oper, in deren Hauptrolle dieselbe Susan Alexander schliesslich debütiert: «Salammbô», von Bernard Herrmann dem Stil einer im Orient angesiedelten französischen *Grand opéra* nachempfunden und für die Tonaufnahme absichtlich fehlbesetzt – mit einer Soubrette, die weder die nötige Höhe mitbrachte, noch sich gegen den massigen Orchestersatz zu behaupten vermochte (infam, gewiss; jedoch löst Herrmann genau damit akustisch den Eindruck ein, den die Bilder vom Durcheinander auf der Bühne unmittelbar vor Beginn der Premiere suggerierten: dass der Opernstar von Kanes Gnaden einer Katastrophe entgegengehe).

Von den extra-diegetischen, nicht sichtbar ausgewiesenen Musiken muss die Begleitmusik zur Filmwochenschau abgetrennt werden. Sie nimmt rund 6%

der gesamten Filmlänge in Anspruch und ist kompiliert, das heisst zur Suite notdürftig zusammengesetzt aus Stükken, die in den Archiven der Produktionsgesellschaft RKO ausgewählt wurden nach exakt den Kriterien, die professionelle Adapteure angewandt hätten. Eine Musik insgesamt, die pausenlos illustriert, nachzeichnet, übersetzt, was man in den Bildern eh sieht und was obendrein auch noch im Kommentar gesagt wird (die karikierende Pedanterie, mit der hier die platteste Form der Zuordnung durchexerziert wird, befestigt im Verein mit dem gleicherweise zur Karikatur seiner selbst geschärften Sprachgestus des Kommentators vom Ton her die «Authentizität» dieses Nachrufs).

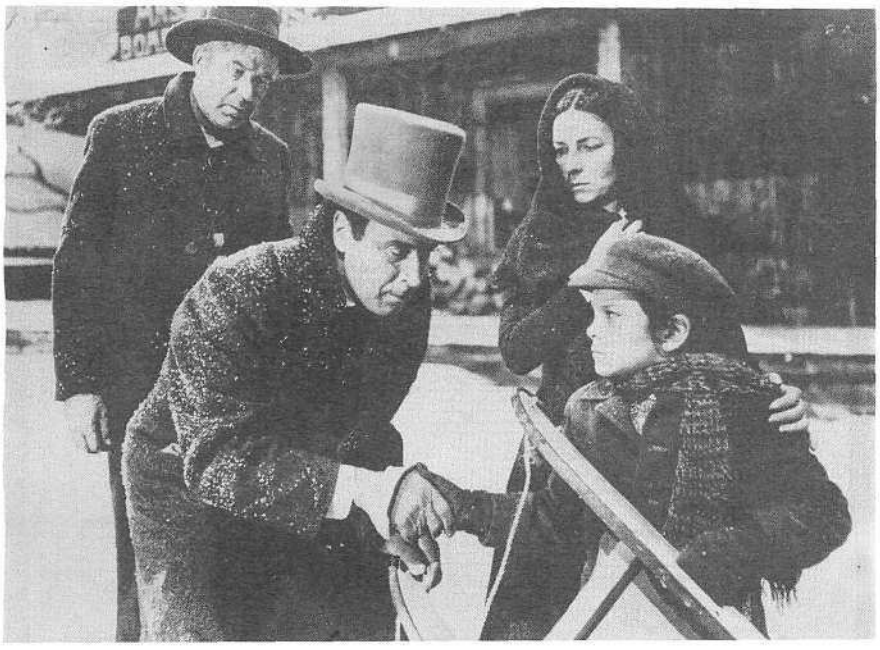
Was dann als Filmmusik im engeren Sinne gelten darf, der musikalische Autorenkommentar, deckt nochmal 25% des Films ab.

Gegen 40 Minuten Musik hat Bernhard Herrmann, übrigens gleich Welles ein Neuling in der Branche, für «Citizen Kane» neu geschrieben. 12 Wochen Zeit bekam er dafür eingeräumt: reichlich das Vierfache dessen, was sonst so veranschlagt wurde. Weswegen es ihm möglich war, vorweg mit Orson Welles eine Generallinie der audio-visuellen Dramaturgie festzulegen, die denn auch schon bei den Dreharbeiten berücksichtigt wurde. Dann konnte er seine Stücke selber instrumentieren und sich so dem nivellierenden Einfluss der in Hollywood gebräuchlichen Arbeitsteilung zwischen Komponisten und Arrangeuren entziehen. Und schliesslich hatte er auch noch die nötige Ruhe, um seine Partitur im Studio so differenziert einzuspielen, dass sich die gängigen Pegel-Manipulationen in der Phase der Mischung weithin erübrigten.

Das erklärt zwar nicht alles, aber doch vieles. Ich denke, wenn es noch eines Beweises bedürfte, dass die Verbesserung auch und gerade der konzeptionellen Standards von Filmmusik zuallererst und unabdingbar gebunden ist an die Verbesserung der Produktionsbedingungen: hier wäre er mit Händen zu greifen.

Denn die Musik zu «Citizen Kane» enthält Neuerungen, Eigenarten und Abweichungen von der Norm, die über den unmittelbaren Anlass von Anfang an hinauswiesen.

Allen voran die Tatsache, dass sie (bis auf geringfügige Residuen) nicht mehr angelegt ist als ein mehr oder minder artikuliertes, mehr oder minder definierbares Acusticum, das eingeblendet und wieder weggezogen werden kann ganz nach Bedarf, wo halt eine Szene nicht so intensiv geworden ist wie sich's der Regisseur gewünscht hätte, oder wo charakteristische Geräusche nicht zu erhalten waren und demgemäss Löcher im Tonteil gestopft werden müssen. Dass sie vielmehr aufgeteilt ist in kleine, in sich geschlossene Stücke, bei aller Kürze und Knappheit sinnvoll organisierte Gebilde, die ebenso akustisch klar einsetzen und musikalisch einwandfrei beginnen, wie sie akustisch deutlich aufhören und musikalisch ordentlich schliessen. Die Montagen und Mini-Szenen etwa, die den Aufstieg des «New York Inquirer» zur auflagenstärksten Tageszeitung der Metropole schildern, und dahinter den Aufstieg Charles Foster Kanes zu Reichtum und Macht, stilisierte Herrmann mit Hilfe meist nicht länger als eine halbe Minute dauernder Tanzsätze zur vollendeten *Suite de ballet (en miniature)*, die mit den Walzer-Variationen zur vielzitierten Frühstücks-Montage ihren Höhepunkt findet und ihr Ende – eins bereits mit Schrecken.

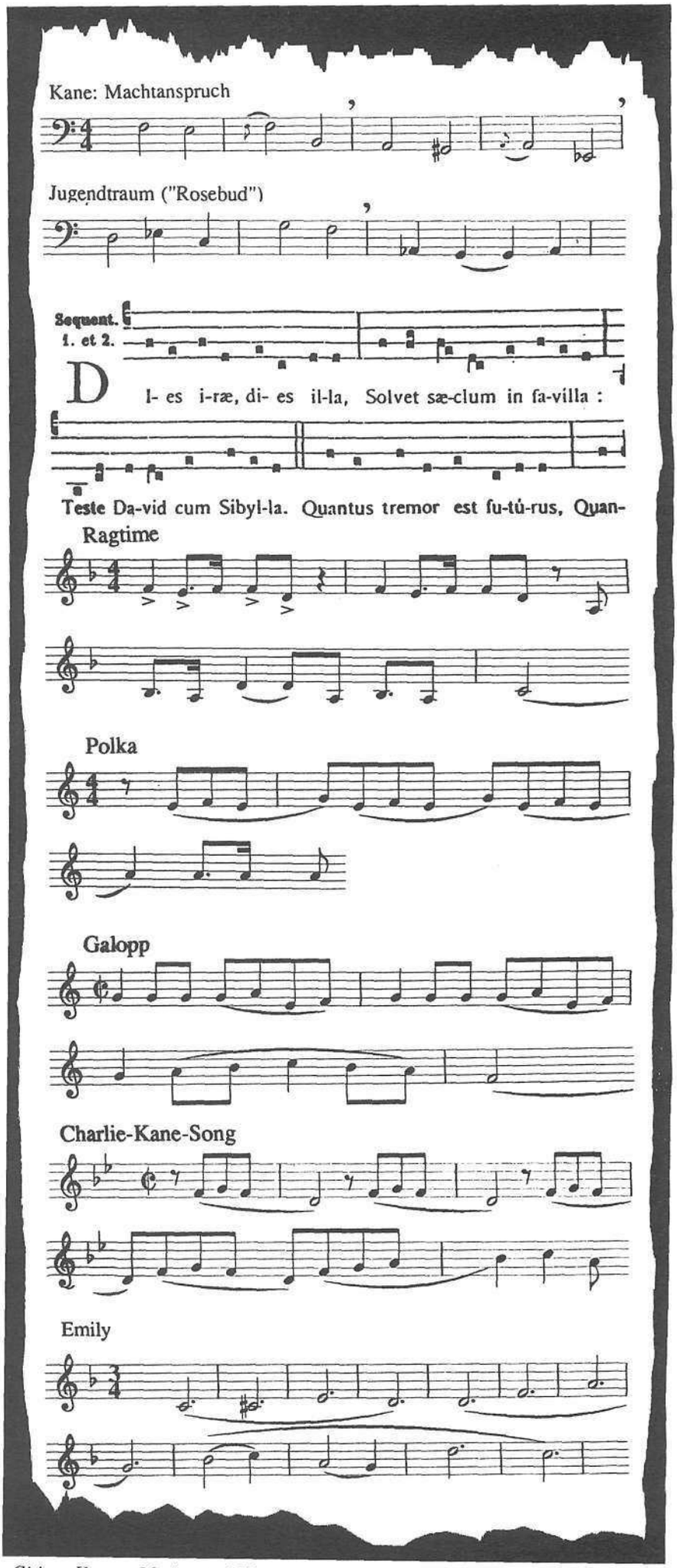


Aus der Rückschau wissen wir, dass Herrmann in den rund 50 Filmmusiken, die er nach «Citizen Kane» noch komponierte, diesem Verfahren, wo immer es ging, treu blieb. Und dass zumal im Autorenfilm nach dem Zusammenbruch der Hollywood-Studios sein Beispiel Schule machte. Füglich darf man denn behaupten, er habe, indem er schon in «Citizen Kane» auf die Würde der Musik pochte, die Voraussetzungen geschaffen, von denen aus Filmmusik sich emanzipieren konnte: vom Lükkenbüsser und Nothelfer zur eigenständigen Ebene non-verbal vermittelter Information.

Davon abgesehen sah Lothar Prox in einer 1979 veröffentlichten «monographischen Skizze» Herrmanns Bedeutung vorab darin, dass er «eine fundamentale Erweiterung der Wirkungsmöglichkeiten der Filmmusik» initiiert habe: «Herrmann entdeckte nicht nur die pure Sensualität des Klanges, sondern überhaupt die affektive Macht elementarer tonlicher Ausdrucksmittel (Rhythmen, Klangspektren, Tonhöhen bzw. -tiefen, Orchesterfarben, Lautstärken), die er möglichst unmittelbar, gleichsam prämusikalisch (d.h. nicht unter dem Diktat melodischer oder kontrapunktischer Bindungen) ausspielte.»[2] Somit müsse er als Vorläufer jener rezenteren Generation von Hollywood-Komponisten gelten, welche die Reaktionen des Kino-Publikums nicht mehr auf dem Wege motivisch-thematischer Erfindung zu modellieren trachte, sondern unter Zuhilfenahme augenblicklich ansprechender akustischer Reize von fast physischer Plastizität.

Auch das lässt sich tatsächlich an der Musik zu «Citizen Kane» zumindest schon erahnen. Entgegen allen Konventionen hebt sie zum Beispiel in extrem tiefer Lage an, als Trauermusik auf Kanes Tod. Nur selten lässt sie den Streicherchor aufrauschen, und noch seltener macht sie vom ganzen Orchester Gebrauch: Sie bevorzugt bläserbetonte Klein-Gruppierungen, die ihrem vage klassizistisch-französischen Gestus besser entsprechen, oder greift zu assoziationsträchtigen Kombinationen von Instrumenten und Spielmanieren wie in den unverkennbar «buddhistisch» eingefärbten paar Takten da, wo Thompson in der Thatcher Memorial Hall das bonzenhaft aufgemachte Denkmal des Bankiers erblickt. Und gelegentlich senkt sie den dynamischen Pegel so drastisch ab, dass man als Betrachter / Hörer für Augenblicke nicht mehr weiss, ob nun die Musik im Film erklingt oder im eigenen Kopf entsteht – siehe die Tonmontage über «Una voce poco fà» nach dem Selbstmordversuch von Susan Alexander.

Jedoch dienen die von Prox als «prämusikalisch» bezeichneten kompositorischen Entscheidungen immer auch «musikalischen» Zwecken (um die etwas prekäre Terminologie weiterzuführen). Insofern steht Bernard Herrmanns filmmusikalisches op. 1 durchaus zwischen den Zeiten und zwischen den Schulen. So bildhaft die einzelnen Klänge und Klanglichkeiten aus sich selber heraus sind: sie geben zugleich das Substrat ab für die Exposition und Entwicklung ganz traditionell gedachter Motive. Und wenn die phantasievolle und höchst bewusste Arbeit am Klang und im Klang momentan die Sehweisen steuert, so ist es die traditionelle, die motivisch-thematische Dimension der Musik, die sowohl den gefährdeten Zu-



«Citizen Kane»: Motive und Themen

sammenhalt des Films verstärkt als auch dessen Sinn sinnlich fassbar macht.

Herkunft und Struktur der Motive

Er glaube ja nicht, dass die Leitmotivtechnik für die Komposition von Filmmusik besonders tauglich sei, erklärte Bernard Herrmann seinerzeit in der «New York Times» – aber im Falle von «Citizen Kane» sei die Einführung von Leitmotiven unerlässlich gewesen: mit Blick sowohl auf den Charakter der Erzählung als auch auf die Dramaturgie. Und verriet auch gleich weiter, es gebe zwei Leitmotive in seiner Partitur. Das erste stehe für Kanes Macht, das zweite für «Rosebud» (lies: die Kindheitsträume von Unschuld, Geborgenheit, Glück); beim ersten handle es sich um eine einfache Viertonfolge, vom Blech gleich in den ersten zwei Takten der Einleitungsmusik intoniert, das zweite erscheine etwas später, jedoch auch noch in der Musik zur Sterbeszene, als ein Vibraphon-Solo.

Das ist nicht gerade von Grund auf falsch, aber ziemlich ungenau; man kann Herrmann kaum den Vorwurf ersparen, er verschweige mindestens soviel, wie er zu Protokoll gebe, und was er verschweige, sei, was eigentlich zählte.

Die Musik zu «Citizen Kane» setzt in der Tat ohne weitere Vorbereitung mit der Exposition des ersten, viertönigen Motivs ein. Dieses Motiv wird sofort, nach unten transponiert, wiederholt. Der Wiederholung aber schliesst sich gleich das zweite Motiv an: eine ebenfalls zweitaktige Figur, die auf repetierte Akkorde mit kadenzierender Wirkung prallt und erst später in verschiedenen Richtungen ergänzt werden wird – zum Beispiel zu der von Herrmann genannten Vibraphon-Gestalt. Beide Motive bilden ein zwar miniaturisiertes, jedoch klar gegliedertes Thema. Gewiss, dieses Thema spielt bis zum Schluss des Films keine Rolle mehr; abgewandelt und ausgebaut werden je die Motive, einzeln und mit zusehends stärker auseinanderdriftenden klanglichen (und inhaltlichen) Konnotationen. Doch eben das ist bezeichnend. Kindheitstraum und Herrschaftsanspruch sind zwar in einer Persönlichkeit vereint, als Chiffren zweier konträrer Anlagen; dass sie nicht aufeinander einwirken, sondern sich getrennt und gegenläufig entwickeln, die Ausübung von Macht immer weitere Kreise zieht, während der Traum nur noch in Erinnerungen aufblitzt und in den Augenblicken des Scheiterns, das macht exakt die Tragik dieser Persönlichkeit aus (die ihrerseits Gegenstand des Films ist).

Zum Thema, zur melodisch-rhythmischen Entität gebunden werden die beiden Motive vordergründig durch Einheit des Tempos, des Registers, der Instrumentierung (die, nach dem Wechsel von tiefen Blechbläsern zu tiefen Holzbläsern und Kontrabass auf die Wiederholung des ersten Motivs, mit Eintritt des zweiten wieder die Farben des Anfangs bringt). Die Einheit des Materials tut, hintergründig, ein übriges.

Auch aus der eindimensionalen Transkription nach Videokassette und Schallplatte, die ich hier faute de mieux vorlege (mit einiger Garantie, was intervallische und rhythmische Proportionen angeht, jedoch ohne Gewähr für die absoluten Werte), wird deutlich, dass sich das erste Motiv aus den ersten vier Noten der Sequenz «dies irae» ableitet. Die ersten drei Töne sind identisch; Tempo, Register und Instrumentierung – die Posaunen des jüngsten Gerichts! – unterstreichen den Bezug; dass die fallende Terz f-d dann zur fallenden verminderten Quint f-h gespreizt ist, lässt uns nicht mehr irre werden: ganz im Gegenteil. Die Spreizung schiebt das Motiv, tonalharmonisch argumentiert, in ein Niemandsland ab; das schafft Unsicherheit, Unbehagen, gar Angst: Assoziationen mithin, die der Sequenz selber durchaus nicht wesensfremd sind.

Dass das zweite Motiv – im Gegensatz zum ersten diatonisch gefasst, tonal unzweideutig, und denn auch inhaltlich anders, nämlich positiv besetzt – ebenfalls auf das «dies irae» verweist, ist nicht ganz so offenkundig. Immerhin: Sein melodisches Profil stimmt mit dem der zweiten Zeile («solvet saeclum in favilla») überein – Aufstieg-Abstieg-Aufstieg-Abstieg –, und Analogien gibt es weiter in der zeitlichen Artikulation; wenn das erste Motiv mit seiner Wiederholung zu einer Folge von acht gleich langen Notenwerten (in meiner Transkription Halben) zusammentrat, entsprechend den acht Puncta der ersten Sequenz-Zeile, so beginnt mit dem zweiten Motiv, entsprechend der zweiten Sequenz-Zeile, die Unterteilung dieser Notenwerte. Und schliesslich ist es wohl auch mehr als ein Zufall, dass das zweite Motiv mit dem Ton d einsetzt, dem «virtuellen», durch die Intervall-Spreizung verdrängten Ziel- und Schlusston des ersten Motivs.

Aufzuzeigen, wie Bernard Herrmann mit den beiden Leitmotiven im einzelnen umgeht, würde zu weit führen.[3] Nur ganz summarisch sei auf die Distanz hingewiesen, die seine Technik von der etwa eines Max Steiner (1888–1971) trennt. Während in Steiners diesbezüglich wichtigsten Partituren, zu «The Informer» (1935) und «Gone with the Wind» (1939), dramatische Schlüsselszenen musikalisch mehrfach zum weithin vorhersehbaren Leitmotiv-Quodlibet verkommen, ganz einfach, weil da die (je mit einem eigenen Leitmotiv ausgestatteten) Protagonisten aufeinandertreffen und der methodische Ansatz es nun einmal so will, vermeidet Herrmann solche Abstürze durch einen simplen Trick: Statt die Motive ausnahmslos in ihrer ursprünglichen Gestalt zu zitieren, bildet er Varianten, die manchmal den Charakter von veritablen Umprägungen annehmen.

Hinter denen freilich die ursprünglichen Motive ohne grosse Mühe aufzuspüren sind. Zum Beispiel hinter den Themen der Mini-Tanzsätze, die Kanes fulminanter Zeitungs-Karriere etwas abgehoben Spielerisches, Sportliches geben, wie schon hinter dem Macht-Motiv die Intervallkonstellation des «dies irae», die nicht nur hier, sondern offensichtlich im ganzen Film, als Grundgestalt im Sinne des vor-dodekaphonischen Schönberg fungiert.

Dazu ein Blick auf die Thementabelle: Der *Ragtime* zum Einzug von Kane und Leland in die Redaktion des bis dahin nach altväterisch betulichen Gesichtspunkten geleiteten «New York Inquirer» entwickelt sich, das Intervall-Repertoire betreffend, aus Original und Umkehrung der ersten vier Töne. Die *Polka,* Begleitmusik zur Groteske, in der Kane vom Büro des ehemaligen Chefredakteurs Besitz ergreift, geht von der Umkehrung aus (und verwendet dabei auch Intervall-Spreizungen, die schon im Ragtime vorkamen: kleine Terz zu reiner Quart). Der *Galopp,* der die Entstehung der ersten Zeitungsnummer unter Kanes Leitung grundiert, löst sich aus einer Konfiguration, die den Tonvorrat des Polka-Anfangs permutiert. Und noch der *Charlie-Kane-Song,* der während der feuchtfröhlichen Feier der Zeitungsmacher kreiert wird, beginnt mit einer mehrfach repetierten, in der Repetition kinetische Energie akkumulierenden Viertongruppe, die aus dem «dies-irae»-Beginn dadurch entstand, dass der Wechselton e (unter Berücksichtigung nicht der originalen Intervallverhältnisse, sondern des im dorischen Modus des Originals verfügbaren Tonvorrats) nach oben geklappt wird.

Der Charlie-Kane-Song, musikalischer Ausdruck des Durchbruchs, der Kane entgegen den Unkenrufen seines Vormundes Thatcher gelungen ist, bekommt im weiteren Verlauf des Films eine gewisse Autonomie, wird jedenfalls als eine Art Leitmotiv oder besser Leitthema zweiten Grades mehrfach wieder aufgegriffen. Die Vermählung mit Emily Norton, der Nichte des amtierenden Präsidenten der USA, kündigt danach vieles zugleich, und durchaus Widersprüchliches, an: Kanes Eindringen in die höchsten Kreise, Kanes Einstieg in die grosse Politik, aber auch Kanes Versuch, in der Beziehung zu einem anderen Menschen doch noch zu finden, was ihm in seiner Kindheit vorgeschwebt hatte. Dafür steht ein Walzer-Thema, das gleich dem Song später (in der Frühstücks-Montage, die den Verfall der Beziehung vorführt) weiterverwendet wird. Dieses Walzer-Thema kommt dem Kane-Thema aus der Einleitung spürbar nahe. So wie jenes in die beiden Hälften «Machtanspruch» und «Jugendtraum» zerfiel, der Gespaltenheit des Titelhelden entsprechend, so sind im Emily-Thema die widersprüchlichen Aspekte dieser Heirat zusammengebracht, und musikalisch-kompositorisch über die nämlichen Korrelate: Fortschreitung von harmonisch polyvalenter Chromatik zu eindeutiger Diatonik, und rhythmisch-artikulatorischer Bezug auf die ersten zwei Zeilen des «dies irae»: acht Takte mit acht ganzen Noten von gleicher Länge, analog der syllabischen Deklamation der ersten

Wie soll man Hanns Eislers Lieder singen?

Comment chanter les lieds de Hanns Eisler? L'interprétation de Dietrich Fischer-Dieskau

Zeile, Unterteilung vom neunten Takt, von der neunten Note an, analog dem melismatischen Vortrag, der in der zweiten Zeile einsetzt. Darüber hinaus sind die Übereinstimmungen im melodischen Profil (Emily T. 9-12, «solvet saeclum in favilla», und natürlich auch Kane T. 5-6) mit Händen zu greifen.
In der Musik, die zu den Höhepunkten in Kanes Laufbahn erklingt, ist damit, unausgesprochen, doch unüberhörbar, das Ende stets schon gegenwärtig: *dies irae*. So, wie in der filmischen Erzählung die Höhepunkte dargestellt werden, nachdem längst klar ist, dass das alles nicht von Dauer sein wird.

Ein Gesamtkunstwerk?

Ein Schlenker noch zum Schluss.
Hollywood-Komponisten, nicht gerade Bernard Herrmann, meines Wissens, aber etwa Max Steiner oder Miklos Rozsa, beriefen sich in ihrer Arbeit oft und gerne auf Richard Wagner, und unterstellten, der Tonfilm sei so etwas wie die Inkarnation dessen, was Wagner sich als Gesamtkunstwerk erträumt habe.
Ich möchte mich ja nun nur ungern zum Anwalt solch mehrheitlich oberflächlicher Gleichstellungen machen – und wenn ich's mögen sollte, dann wäre es mir wichtig, zuerst einmal zu begreifen, was Wagner selber denn unter dem Etikett «Gesamtkunstwerk» verstand; ganz so einsichtig ist das ja keineswegs.[4] Gesetzt indes, ich hätte das begriffen: dann denke ich schon, dass ich nach Belegen oder auch nur Beispielen lieber im Umkreis des Hollywood-Films suchen würde als da, wo Film-Theoretiker notorisch suchen, wenn das Stichwort Wagner fällt: bei Eisenstein, diesem schrecklichen Mystiker (und insofern, dies allerdings, Geistesverwandten Wagners). Und dass eines dieser Beispiele «Citizen Kane» sein könnte. Was Wagner einmal der Musik im Musiktheater abforderte, dass sie die poetischen Absichten dem Gefühl unmittelbar zugänglich mache, das jedenfalls leistet die Musik zu «Citizen Kane» im Verein mit den Bildern und als ein Strang in einem sorgfältig austarierten audio-visuellen Konstrukt.
Fast wichtiger scheint mir allerdings, wie die Musik solches zustandebringt. Nämlich indem sie konsequent, von den ersten Takten weg, Vertikale und Horizontale gleicherweise in den Dienst des dramaturgischen Konzepts stellt, Perzeption zuhanden derer, die Zusammenhänge zwischen Motiven und thematischen Gestalten hörend zu reflektieren nicht gewohnt sind, über unmittelbar einleuchtende klangliche Invention steuernd, und für die anderen zusätzlich, in einer tiefer liegenden Schicht, Bezüge ausbreitend, die differenzieren, was an der Oberfläche wahrgenommen werden kann. So, und nur so, ist in einem Massenmedium mit Anstand zu arbeiten.

Hansjörg Pauli

Dieser Aufsatz stellt eine überarbeitete deutsche Fassung der «Appunti per una relazione sulla musica di ‹Citizen Kane›» dar, die der Verfasser im Rahmen des Convegno «Musica e Cinema» am 22. August 1990 in Siena vortrug.

[1] Bernard Herrmann, «Score for a Film», The New York Times, 25. Mai 1941. Ted Gilling, «The Colour of Music. An Interview with Bernard Herrmann», in «Sight and Sound» 41, Nr. 1, Winter 1971/72. Pat Gray, «Interview with Bernard Herrmann», in Irwin Bazelon, «Knowing the Score. Notes on Film Music», New York 1975.

[2] Lothar Prox, «Bernard Herrmann. Eine monographische Skizze», in Filmmusik-Info, Heft 1, Köln 1979.

[3] Eine gründliche Untersuchung dazu liegt als Seminararbeit 1989 im musikwissenschaftlichen Institut der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Fankfurt/Main vor: Thomas Oliver Walendy / Tania Schmitz, «Rosebud und Power, zwei Leitmotive in Orson Welles' ‹Citizen Kane›».

[4] Vgl. etwa Carl Dahlhaus in «Neues Handbuch der Musikwissenschaft», Bd. 6, Wiesbaden 1980.