

Jean-Claude Bernardet

### Das Interview

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1882>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bernardet, Jean-Claude: Das Interview. In: *Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 38: Im Schatten des Cinema Novo (2006), S. 115–127. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1882>.

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

---

**Jean-Claude Bernardet**

## Das Interview<sup>1</sup>

Bis in die Fünfziger Jahre hinein hatten Dokumentarfilmregisseure nur im Studio produzierbare Töne: die Stimme eines Sprechers und die Musik aus dem Archiv.

Als Ausrüstungen auf den Markt kamen, mit denen man den Ton synchron mit dem Bild aufnehmen kann, änderte sich die Filmsprache des Dokumentarfilms. Der Studiosprecher wurde zu einem Hilfsmittel unter anderen, das man benutzen konnte oder auch nicht. Eine andere Tonwelt entstand mit der Möglichkeit, Originalgeräusche und Originalgespräche direkt aufzunehmen (O-Ton). Neue Bezeichnungen tauchten auf – „Direct Cinema“, „Cinéma Vérité“ – um Formen des Dokumentarfilms zu bezeichnen, in denen die Tonspur aufhörte, ein Anhängsel der Bildspur zu sein, in denen beide gleichberechtigt waren.

Wir können sagen, daß zwei große Kategorien von Tonaufnahmen den O-Ton ausmachen: solche, die der Dokumentarfilmregisseur im Ambiente des Drehortes aufnimmt, und solche, die er selbst inszeniert. Die erste Art entsteht bei der spontanen oder geplanten Aufnahme bestimmter Ereignisse in Bild und Ton, so etwa Straßengespräche. Die Dokumentardramaturgie von Frederick Wiseman in Filmen wie etwa *Titicut Follies* oder *High school* (1963 bzw. 1968) beruht ganz auf solchen Originalaufnahmen von Szenen in Polizeistationen, Krankenhäusern, Schulen, Gefängnissen etc., wo der verbale Kontakt zwischen den Personen fundamental ist.

Die zweite Kategorie wird hauptsächlich von Interviews gebildet, Berichten und ferner, aber selten, durch Dialoge, Debatten zwischen verschiedenen Personen. Bezüglich ihrer Dialoge ist die Dinnerszene in *Chronique d'un Été* (1960) berühmt geworden, in der Jean Rouch und Edgar Morin mit verschiedenen, einander bis dahin unbekanntem Leuten zusammentrafen und die Kontakte, die sich zwischen diesen bilden, in Bild und Ton aufnahmen.

Das *Direct Cinema* hat nicht nur dem Dokumentarfilm Tonperspektiven eröffnet und folglich eine bis dahin unbekannte Dramaturgie ermöglicht, sondern

---

<sup>1</sup> Aus: J.-C. Bernardet: *Cineastas e Imagens do Povo*, São Paulo 2003, S. 281-296 mit S. 301.

darüber hinaus mitunter eine politische Wirkung entfaltet.

In Brasilien hat das *Direct Cinema* eine Sprachwelt an die Oberfläche gebracht, wie sie bis dahin auf der Leinwand unbekannt gewesen war. Die wohlartikulierte Redeweise von Sprechern anhand schriftlich verfaßter Dialoge fiktiver Gestalten stand im Gegensatz zum vielfältigen, abseits des Herrschaftsgebiets der Sprachnorm gesprochenen Portugiesisch. Es genügt, *Viramundo* (1968; von Geraldo Sarno) oder *A opinião publica* (1967; von Arnaldo Jabor) zu sehen, um den Reichtum und die Verschiedenheit im Tonfall, in der Aussprache, in der Syntax, im Vokabular zu erkennen, welchen dieser Filmstil offenbart, Sprachformen, die der Herkunft der Leute, ihrem Alter, der Situation, in der sie sich befinden, entsprechen.

Es gibt Filme, in denen die Spannung in der Tonästhetik spürbar wird, zwischen den in den 1950er Jahren aktuellen Verfahrensweisen und den neuen, die seit dem Ende dieses Jahrzehnts entstanden sind. *Aruanda* (1960, von Linduarte Noronha) beispielsweise kehrt zum klassischen Sprecher zurück, der einen geschriebenen Text mit klarer Silbenartikulation und der nötigen Emphase vorliest, wie es zu jener Zeit üblich gewesen ist. Seine Stimme wird das gleiche Niveau und die gleiche Indifferenz zeigen, ob er nun über die Bauern des brasilianischen Nordosten spricht oder über der Fortpflanzung der Wale. Es gibt eine Spannung zwischen dieser konventionellen Redeweise einerseits und andererseits dem damals im brasilianischen Film neuen Thema und der mittelmäßigen Qualität der Bilder. Und es gibt ferner eine Spannung innerhalb der Tonspur, auf der wir – neben dem traditionellen Sprecher – die vor Ort vom Aufnahmeteam eigens für den Film aufgezeichnete Hintergrundmusik hören – Ergebnis eines Experiments, das im Kino Töne präsentierte, welche bis dahin tabu gewesen waren. Der Film selbst richtet die Aufmerksamkeit auf das Experiment mit der Musik. Diese Lieder sollen eine besondere musikalische Atmosphäre schaffen – so etwas wie eine Stimmungsmusik. Sie haben jedoch eine ganz andere Authentizität als auf Schallplatten aufgezeichnete Musik, die dazu benutzt wird, um die Pausen im Ton zu füllen. Unter dem Gesichtspunkt des Klangs ist *Aruanda* ein Film des Übergangs von einem Stil zu einem anderen – und das ist ein Aspekt seiner Schönheit –, in dem in spannungsvoller Form ein noch herrschendes Tonsystem und ein anderes, das jenem widerstreitet und Raum zu greifen beginnt, nebeneinander bestehen. Um diesen Moment des Übergangs klarer zu fassen, kann man *Aruanda* mit *Maioria absoluta* (1963/4, von Leo Hirszman) vergleichen, und zwar nicht nur, weil der letztgenannte Film Interviews benutzt, welche zusammen mit den Bildern aufgenommen worden sind. Ein weiterer Grund ist der Sprecher. Ferreira Gullar hatte schon nicht mehr den sprachlichen Abstand der Sprecher der 1950er Jahre, und

die Wärme seiner Stimme vermittelt uns seinen Bezug zu dem, worüber er spricht.<sup>2</sup>

Ein anderer Film, der einen Stilwandel markiert, ist *Garrincha, alegria do povo* (1963, von Joaquim Pedro de Andrade). Der Film enthält zwei O-Ton-Statements (es handelt sich nicht um Interviews im eigentlichen Sinne): das eine von Garrincha<sup>3</sup>, das andere von einem Direktor des *Botafogo*. Verschiedene Sequenzen sind mit nicht synchronem Originalton unterlegt: Garrincha zuhause, einen Twist mit seinen Töchtern tanzend; Szenen in Umkleidekabinen, in einer Stoffabrik. Der Ton wurde zwar vor Ort aufgenommen, aber nicht synchron mit dem Bild. Das Rauschen des Wassers in der Dusche und im Schwimmbecken ist zu hören (was man damals als „Toneffekte“ bezeichnete<sup>4</sup>). Die Feststellung, daß dieser Film einen Stilwandel markiert, ergibt sich aus folgenden Elementen seiner Machart: Die oben genannten Statements werden durch die darauffolgende Sequenz erläutert. Nach einem Fußballspiel trifft sich Garrincha mit Freunden in einem Lokal, in dieser Szene gibt es Naheinstellungen, in denen wir ganz deutlich sehen, daß Garrincha und seine Kameraden sich im Gespräch befinden. Indessen, im Soundtrack dieser Sequenz geht der Kommentar weiter und ist mit einer Hintergrundmusik unterlegt; kein O-Ton von dem Gespräch, kein Hintergrundgeräusch. Zu jener Zeit hat man solche Einstellungen mit offensichtlichen Lippenbewegungen ohne synchronen Ton noch akzeptiert. Erst Monate danach, nach *Maioria absoluta*, wurde dies als Mangel empfunden. Diese in



*Garrincha, alegria do povo*

<sup>2</sup> Ferreira Gullar (geb. 1930) ist einer der bedeutendsten Vertreter der heutigen brasilianischen Literatur und vor allem durch seine Lyrik hervorgetreten. Zahlreiche nationale und internationale Literaturpreise, 2002 für den Literaturnobelpreis vorgeschlagen. [Anm.d.Übers.]

<sup>3</sup> Manuel dos Santos (1933-1983) mit dem Kunstnamen Garrincha war ein berühmter brasilianischer Fußballspieler der 1860/70er Jahre. Er gehört zur Fußballvereins *Botafogo*, 1894 im gleichnamigen Stadtteil von Rio de Janeiro gegründet. Der Verein errang zahlreiche nationale und internationale Meisterschaften. [Anm. d. Übers.]

<sup>4</sup> Heute würde man von „Atmo“ sprechen. Aber Atmos werden oft gar nicht am Ort aufgenommen, sondern stammen aus dem Archiv. Musik, etwa bei einem Tanz, muß jedoch dann nachträglich synchron geschnitten werden. [Anm. d. Red.]

einer Übergangszeit ambivalente Einstellung gegenüber dem Synchronon, und gegen eine als fragwürdig empfundene Erzählstruktur hat vielleicht bewirkt, daß dieser Film keine größere Bedeutung auf einer durch die Filme *Aruanda – Maioria absoluta – Viramundo – A opinião pública* gekennzeichneten Entwicklungsreihe von de Andrade erlangt hat. Trotzdem enthält *Garrincha, alegria do povo* unter dem Gesichtspunkt Synchronon einige amüsante Einstellungsfolgen: Der Sprecher kündigt an, im Haus von Garrincha gebe es ein „höchst seltsames Vögelchen, das, wenn man es zum Singen aufforderte, mit menschlicher Stimme spreche“. In der Folge sehen wir eine Naheinstellung des Vogels, hören seine „Rede“, und die ist – synchron. Man fragt sich: Ist die Aufzeichnung des Tons synchron mit der Aufnahme des Bildes vorgenommen, oder ist beides getrennt erledigt worden, und die Erfahrung des Cutters Nello Melli hat die Synchronisation bewirkt? Die Einstellungen mit dem Vogel kommen uns doch vor wie *Direct Cinema*, oder etwa nicht?

Der Synchronon eröffnete dem Film eine außerordentlich reiche Vielfalt der Gestaltung von Interviews und Reden. Auf der einen Seite haben wir Statements, Interviews oder andere sprachliche Äußerungen, bei denen der Inhalt eine vorrangige Bedeutung hat. Auf der anderen Seite gibt es sprachliche Äußerungen, deren Inhalt zweitrangig ist, während der Akt des Redens selbst wichtiger ist. Keine dieser Seiten kommt in der Regel allein zum Tragen: Es handelt sich um Tendenzen, von denen die eine oder die andere in diesem oder in jenem Interview überwiegen kann. In *Viramundo* zum Beispiel ist der Inhalt der Redeweise fundamental; während es in *A opinião pública* häufig der Redekt ist, welcher Interesse erregt. Im Übergang zu den 1960er Jahren hat uns (oder zumindest einige von uns) diese Entdeckung der Aussageweise, die den Inhalt in den Hintergrund geraten ließ, fasziniert. Eine Replique wie jene von Nadine in *La punition* (1962, von Jean Rouch) „Na gut, ich sag’ Dir jetzt! Hm ..., und jetzt ..., hm ..., ich möchte wissen, ob ..., hm ... – bringt das Geld etwas den Personen, die es haben?“<sup>5</sup> hat uns gefallen. Was hat uns an ihr gefallen?

Wahrscheinlich zwei Dinge. Auf der einen Seite haben uns dieser das Reden, das Kommunizieren charakterisierende Aspekt, dieses Gestammel, diese zögernden Worte, abbrechenden Sätze, diese Ellipse, diese verbalen Zuckungen, diese Auslassungen kurz vor dem Stottern, diese zerrissene Redeweise den Eindruck einer Intimität mit der Sprechenden gegeben, wie sie sich entwarfnet

---

<sup>5</sup> Zitiert nach Jean-Claude Bernadet, *As rebarbas do mundo*, in: *Revista Civilização Brasileira* Nr. 4, Rio de Janeiro, 1965.

zeigt, jenseits der Mechanismen und der Abwehrhaltung des sozialen Verhaltens. Der andere Aspekt war der Charakter von Rohmaterial solcher Einstellungen – als sei ein Stück Realität ohne Bearbeitung von der Welt in den Film übertragen worden. Edgar Morin: „Ich könnte in Ekstase geraten angesichts solchen Rohmaterials!“ Der Begriff Rohmaterial ist fragwürdig; vielleicht wäre es angebrachter davon zu sprechen, das sich kaum bearbeitete Alltäglichkeit in eine konservierte Szene verwandelt hat. Es hat uns überrascht und verwirrt, daß ein Redefragment, eine alltägliche Reaktion, ein Verhalten, das wir normalerweise verachten oder nicht beachten würden, plötzlich zu einem Schauspiel wird.

Nach diesem schöpferischen Moment eines völlig neuen Tonfilmstils verallgemeinerte und wandelte sich das Interview zu einem alltäglichen Verfahren des Dokumentar- und Dokumentarfernsehfilms. Das Verfahren verlor seine anfänglichen Rechtfertigungen, welche immer dies gewesen sein mögen – die Entdeckung des Worts, die Absicht, eine Stimme dem Stimmlosen zu geben, die Objektivität des Dokumentarischen usw. –, und das Interview wurde zur Manie.

Ein Freund sagte mir jüngst, er wolle einen Dokumentarfilm drehen, *aber einen echten Dokumentarfilm, nicht einen Film, bei dem Du die Kamera einschaltest und eine zu interviewende Person davor stellst*. Das ist eine plumpe, aber genaue und treffsichere Weise, unter den derzeitigen Umständen nahezu alle brasilianischen Dokumentarfilme zu charakterisieren. Man denkt nicht mehr an Dokumentarfilme ohne Interview, und dem zu Interviewenden eine Frage stellen gleicht in den meisten Fällen dem Einschalten des Autopiloten im Flugzeug: Ist die Frage gestellt, fängt der zu Interviewende an zu reden, und alles ist gut; ist er am Ende, kommt eine neue Frage. In den letzten Jahren hat sich die Produktion von Dokumentarfilmen für das Kino in Brasilien spürbar vermehrt, was aber m. E. keine Bereicherung an Dramaturgie und Erzählstrategien bedeutet.

War das Interview in den Anfängen des „Direct Cinema“ der Versuch, dem anderen zu begegnen, so sagt es heute, nach der schöpferischen Phase, in der eine nun zur Routine gewordene Filmsprache entstanden ist, eher etwas aus über den Cineasten als über den Interviewpartner. Es gibt ein standardisiertes Dispositiv für das Interview: Der Interviewte bleibt im Blickfeld der Kamera, im allgemeinen ihr gegenüber (von hinten nur, wenn ein Zeuge nicht identifiziert werden will). Sein Blick geht dicht am Objektiv vorbei, rechts oder links, in Richtung auf den Interviewer, der gewöhnlich der Regisseur ist und die Frage stellt, auf die der Interviewte in halbnaher Einstellung antwortet. Ob es sich um einen Obdachlosen oder um einen über Obdachlose sprechenden Wissen-

schaftler handelt, um einen Blinden oder einen Sehenden, die Disposition bleibt dieselbe. Diese Disposition hat ein imaginäres Zentrum, und das ist der Platz neben der Kamera, wo sich der Regisseur aufhält (oder hinter der Kamera, wenn er selbst dreht). Die Wiederholung dieser Disposition bis zum Überdruß zum Nachteil anderer dramatischer oder erzählenden Formen, schuf Platz für einen Narzißmus, in dem der Cineast das Zentrum bildet, denn der Blick des Interviewten geht zu diesem Zentrum. Die Kamera filmt einen Blick, der auf die Grenze ihres Blickfeldes gerichtet ist, weil sich hier der Punkt befindet, auf den das Interesse des Interviewten gerichtet ist, das heißt, die Person, an welche er sich wendet. Es ist nicht nur der Blick, der auf diesen Punkt gerichtet ist, sondern auch die Worte sind es. Das heißt, im gleichen Maß wie der Blick sind die Worte auf den Cineasten ausgerichtet.

Die Vorherrschaft des Interviews als Vorgehensweise hat eine weitere Konsequenz: Sie impliziert eine Vorherrschaft des Verbalen. Der Dokumentarfilmer erhält nur die Informationen, deren Aussprechen seine Frage zu motivieren vermag, verbalisierbare Informationen, solche also, die der Interviewte erfahren hat und seinerseits verbalisieren kann. Die fast völlige Herrschaft über das Interview verengt das Blickfeld des Dokumentarfilmers beträchtlich: die Haltung, der Gang, die Gestik, die Kleidung, der Gegenstand des Gesprächs, die Umgebung, der nichtverbale Ton usw. spielen keine Rolle. Die gegenwärtigen brasilianischen Dokumentarfilme weisen nur wenig Fähigkeit zur Beobachtung auf. Die Informationen, die wir vermittelt erhalten, sind ausschließlich verbal, an den Interviewer gerichtet in Erwiderung seiner Fragen und auf seine Kommunikationsanreize reagierend – also keine, die etwa aus einem anderen Blickwinkel kommen könnten, und auch nicht solche, die der Interviewte nicht preisgibt, weil der Dokumentarist sie ihm nicht abverlangt hat. Um diese Lücke zu schließen, benützt man oft eine zweite Kamera, die Zwischenschnitte filmt – solange der Regisseur und die erste Kamera sich dem Interviewten und dem Interview widmen –, beispielsweise Details des Drehortes aufnimmt, Handbewegungen usw. Aber dieses Material wird im allgemeinen nicht zur Vertiefung des Inhalts aufgenommen, sondern soll Filmmaterial für die Montage des Interviews liefern, etwa zur Überbrückung von Auslassungen.

Eine andere Konsequenz dieser Entwicklung ist, daß die Person, welche das Interview behandelt, in die Zweitrangigkeit zurückfällt. Die beschriebene Vorgehensweise verteilt bereits die Akzente ungleichmäßig zwischen dem Interviewpartner und dem Dokumentarfilmer, darüber hinaus verschwinden quasi die Interaktionen zwischen den gefilmten Personen, und hierin beruht zu einem großen Teil die Dramaturgie von Regisseuren wie Wisemann oder Rouch. Man interviewt und filmt eine Ehefrau, man interviewt und filmt einen Ehemann,

aber man bezieht nicht die verbale oder außerverbale Beziehung mit ein, die zwischen den beiden besteht.

Fügen wir hinzu, daß die Nutzung von Interviews im großen und ganzen die Produktion vereinfacht und deren Kosten vermindert.

\*\*\*

Gegenwärtig erscheinen mir diejenigen Dokumentationen am interessantesten, in denen auf die eine oder andere Weise das Interview selbst zur Diskussion gestellt wird, so etwa in *Vida de cachorro* (2001, von Thiago Willas Boas). Der Film befaßt sich mit einem Mann und seiner Familie, die in einem Randgebiet von São Paulo Hundehütten bauen. Es handelt sich um einen traditionell geschnittenen Dokumentarfilm, mit Sorgfalt und viel Einfühlungsvermögen realisiert. Neben den üblichen Interviews zeigen verschiedene Einstellungen die Aktivitäten der Familie (beispielsweise spült die Frau das Geschirr) und insbesondere jene, welche für die Fertigung der Hütten notwendig sind (ein Mann schneidet Holz usw.), weiterhin wird ein Verkaufsgespräch dokumentiert. Wir wüßten gern ein wenig mehr von den Gegebenheiten: Wo kauft der Mann sein „Holz bester Qualität“, wie organisiert man das, was ein familiäres Kleinunternehmen zu sein scheint.

Eine Einstellung scheint nicht ins Drehkonzept zu passen, das für die Darstellung des Filmthemas entworfen wurde: Die Ehefrau des Chefs des kleinen Familienunternehmens belauscht verborgen, was sich im Lastwagen eines Käufers ereignet. Die Einstellung bezieht sich auf den Kontext, zu dem das gehört, was auf der linken Seite des Bildes, im Lastwagen, passiert. Jedoch um dieses Geschehen zeigen, wäre die lauschende Frau nicht nötig, und noch viel weniger scheint es Sinn zu machen, daß sie sich versteckt. Die Einstellung suggeriert, daß jenseits des Gezeigten – eine Nebenstraße, eine obdachlose Familie, Bau von Hundehütten – noch etwas anderes passiert, sich eine andere Ebene der Wirklichkeit eröffnet. Hat die Frau Angst? Gibt es eine Machtstruktur in der Familie, im Kleinunternehmen, die es der Frau verbietet, mit den Käufern in Kontakt zu treten, am Verkaufsgeschehen teilzunehmen? Ich weiß es nicht! Diese Einstellung wirkt wie ein Bruch innerhalb der Darstellung. Sie vermittelt den Eindruck, daß die beschriebene Lage mehr Aspekte enthält als die anderen Einstellungen im Film zeigen, als hätte deren deskriptiv-narrativer Mechanismus die Situation verfremdet; sie suggeriert, daß eine andere, weniger einleuchtende Deutung möglich und vielleicht plausibler wäre. In dieser Einstellung wird schlagartig sichtbar, wie ein anderer Dokumentarfilm hätte aussehen können.

*Vida de cachorro* enthält eine weitere Sequenz, die den Film in Frage stellt.

Es handelt sich um das Interview mit einem Mann, der sich als Unternehmer bezeichnet und Häuschen baut, bei dem nicht richtig verständlich wird, welche Beziehung er zum eigentlich Interviewten und Chef des Kleinunternehmens hat. Das Interview mit Joelson – sein Name erscheint auf der Leinwand in dem Augenblick, in dem er sagt, was „seine Taufname“ sei (die Namen der anderen interviewten Personen werden gleichfalls im geeigneten Moment eingeblendet) besteht aus mehreren Einstellungen. In einer von ihnen wird ihm auf dem Off eine Frage gestellt: „Wohin würdest Du gehen, wenn Du von hier weggehen würdest?“ Joelson reagiert extrem: Er schaut zum Himmel, wendet für einige Zeit den Kopf hin und her; dann senkt er den Kopf und wendet den Blick über die Bildgrenze hinaus dahin, wo der Interviewer steht, und fragt zweimal. „Beantwortet?“ Etwas Unerwartetes ist geschehen: Der Interviewte hat nicht verbal, sondern mit Gesten geantwortet (in Worten ausgedrückt war die Antwort: „in den Himmel“). Die Geste scheint mir durch die Frage verstärkt. Tatsächlich fragt Joelson nicht „Habe ich geantwortet?“, sondern „Ist das eine Antwort?“ Ich verstehe, daß das vom Verbum implizierte Subjekt „meine Geste“ oder „was ich gemacht habe“ ist. Der Film läßt diese Interpretation schon zu, könnte aber eine andere im Auge haben. Ich habe die Möglichkeit in Betracht gezogen, daß Joelson schlicht ein grammatikalischer Fehler unterlaufen ist, aber das überzeugt mich nicht. Vielleicht könnte „beantwortet?“ eine Verschmelzung sein von „Habe ich geantwortet?“ – „Haben Sie verstanden?“, was mir wahrscheinlicher vorkommt. Auf jeden Fall verändert Joelson, indem er zur Gebärde greift, den tongebundenen verbale Charakter des Interviews und zieht den Interviewer von außerhalb, wo er sich ganz konventionell befindet, ins Interview hinein.

Joelson hört da nicht auf. Nach dem „Beantwortet?“ kommt ein Schnitt. In der folgenden Einstellung kündigt er an: „Jetzt werde ich Ihnen eine Frage stellen!“ Der traditionelle Charakter des Interviews, der bereits in Frage gestellt worden ist, beginnt sich aufzulösen. Der Interviewte tauscht nicht nur die Rolle, sondern er kündigt an, daß er diesen Schritt tun werde, und er tut ihn, ohne um Erlaubnis zu fragen, und er wird so vom bestätigenden, passiven Partner, als der interviewte Personen zu erscheinen pflegen, zum befragenden – ein Vorrecht der Interviewer. Der entthronte Ex-Interviewer fügt sich, denn wir hören aus dem Off „Los!“ Der Interviewer kündigt gewöhnlich nicht an, daß er im Begriff ist, eine Frage zu stellen (oder besser: er tut dies durchaus, aber als Teil der Vorbereitungen der Filmarbeit, der, wenn er aufgenommen wurde, weggeschnitten wird). und noch weniger erwartet er, daß man ihm dazu explizit eine Erlaubnis gibt. Der entthronte Interviewer geht auf das Spiel des Ex-Interviewten ein und gibt ihm eine solche Erlaubnis; Indem er ihm etwas gestattet,

worum er nicht gebeten worden war (Joelson fragt nicht: „Kann ich eine Frage stellen?“), versucht er, seine Position zu retten. Und nun geht es los mit der ersten einer Serie von Fragen: „Was für eine Scheiße bist Du?“. Und der Interviewer sagt seinen Namen, „Thiago“, so wie er es getan hat, seit er vierzehn, sechzehn usf. Jahre alt war. Nach der ersten Frage hören wir zunächst noch aus dem Off ein „eh?“, was eher die Überraschung des unfreiwillig Interviewten ausdrückt als die schlichte Tatsache, daß er die Frage nicht gut verstanden hat – aber es nötigt Joelson, die Frage zu wiederholen. Die Überraschung, vielleicht gar Fassungslosigkeit des Regisseurs erscheint verständlich. Dann bricht Joelson, nachdem er die Rolle des Interviewers übernommen hat, mit einem anderen Prinzip des Interviews: Die verbale Beziehung des Interviewers mit dem interviewten Armen, Obdachlosen, Favela-Bewohner usf. ist immer „korrekt“, um nicht zu sagen „zeremoniell“. Man kann sich keinen Dokumentaristen vorstellen, der fragt: „Was für ein Scheißdreck von einem Favela-Bewohner sind Sie?“. Joelson bricht dieses Tabu mit voller Leidenschaft.

Die Einstellung im Sprachton gebrochen und die Rollen vertauscht zu haben, genügt Joelson nun nicht mehr. In der letzten Einstellung streckt er den Arm in Richtung Regisseur aus. Wir sehen am Spiel der Armmuskeln, daß Thiago ihm außerhalb des Blickfelds die Hand entgegenstreckt. Joelson läßt sie nicht los, sondern versucht, ihn ins Blickfeld der Kamera zu ziehen; Thiago widerstrebt, gibt dann zögernd nach und tritt ins Blickfeld, lehnt sich an den Körper des Interviewten und die beiden umarmen einander gefühlvoll. Diese Emotionalität ist wichtig, denn sie begründet eine Beziehung von Individuum zu Individuum. Mit dieser Handlung zerstört Joelson die Rangordnung des Interviews, indem er die Inszenierung sabotiert und Thiago ins Blickfeld zieht.

Diese Sequenz ist wie ein Duell, ein Duell, das Joelson herausgefordert und souverän geführt, aber nicht gewonnen hat. Er kann nur bei der Aufnahme agieren, hat aber keinen Einfluß auf die Montage. Obwohl letztere Joelsons Rolle entsprechend herausgestrichen hat, bleibt ein bezeichnendes kleines Detail. Wie ich schon hervorgehoben habe, erscheint auf der Leinwand der Name der Interviewten. Er wird in dem Augenblick eingblendet, in dem Joelson seinen Namen nennt. Der von Thiago erscheint nicht – weder als er seinen Namen nennt, noch als er ins Blickfeld kommt. Indem er selbst außerhalb des Systems der üblichen Einblendung von Namenstafeln bleibt (was man auch als Bescheidenheit interpretieren könnte), bewahrt der Regisseur die Beziehung Subjekt-Objekt. Die Menschen, über die der Film handelt, werden erwähnt, indem ihr Name im Untertitel erscheint; sie sind die Objekte der dokumentarfilmischen Untersuchung – der Regisseur, obgleich seine Rolle im Laufe der Filmaufnahme ins Wanken geraten ist, bewahrt seine Stellung als Subjekt, indem er sich

nicht in die Reihe der Genannten einfügen läßt. So wie Joelson mündlich den Regisseur ins Spiel bringt – hätte er, wäre er an der Montage beteiligt gewesen, nicht auch durchgesetzt, daß Thiagos Name gleichfalls auf der Leinwand erschienen wäre?

Die Regisseure des Films waren sich über die Bedeutung dieser Sequenz im klaren – eine der spannendsten des jüngsten brasilianischen Dokumentarfilms unter dem Blickwinkel, den ich in diesem Text hier behandle. Die ihr vorausgehende Einstellung endet mit einer langen Abblende. Es ist das erste Mal, daß dieses filmische Mittel der Betonung in diesem Film vorkommt; Es wird im allgemeinen konventionell dazu verwendet, einen zwischenzeitlich verstrichenen Zeitraum zu kennzeichnen. Aber hier scheint das Abblenden eine andere Funktion zu haben, und zwar die, die Sequenz mit Joelson hervorzuheben, sie vom Vorangehenden zu trennen, als ob sie einen vom Rest des Filmes sich abhebende Stellung hätte – was tatsächlich der Fall ist.

In *À margem da imagem* (2002) arbeitet Evaldo Mocarzel grundsätzlich mit einer traditionellen Methode, um Obdachlose zu interviewen. Bei der Thematisierung der Lebensbedingungen der Stadtstreicher bedient er sich vorrangig der Bilder jener Randgruppe und auch der Aussagekraft der Interviews.

Mocarzel hat eine Nonne interviewt, die Obdachlosen hilft. Die Erzählung dieser Frau bietet viele relevante Informationen. Ich zitiere einen Auszug:

In der Großstadt gibt es die Anonymität. Die Anonymität ist für Leute, die auf der Straße leben, eine großartige Verbündete, (...) Du kannst Dich verwandeln: Heute kannst Du ankommen, morgen schon beraubt sein; Du erzählst jeden Tag jemandem eine neue Geschichte, weil keiner Dich kennt – das kann in einer kleinen Stadt nicht passieren: Also die Großstadt gibt diese Freiheit durch die Anonymität. Also ich bin heute Ivete, morgen bin Dalva, übermorgen bin ich Maria, niemand macht sich daraus etwas; heute bin ich verheiratet gewesen, morgen bin ich verlassen, übermorgen habe ich ein Kind und bald habe ich nichts mehr; also ich kann also ich kann, wenn mich wer nach meiner Meinung fragt, irgendwas erfinden, und was Meine Meinung ist, hängt davon ab, daß ich Geld kriege, wenn ich eine Geschichte erzähle, die den anderen anrührt.“

Nach meinem Verständnis relativiert diese Erklärung alle Interviews dieses Films. Die Nonne bezieht sich nicht auf das filmische Interview, sondern weckt Verdacht gegenüber der Wahrheit der Erzählung. Die Strategie der Erzählung – das „meine Meinung Sagen“ – zielt nicht darauf, eine Wahrheit zu übermitteln. Der im Film Interviewte kann einen Diskurs vollendet von sich geben, der keine Wahrheit in sich birgt, sondern das Ziel hat, eine Geschichte zu erzählen, die wenn nicht den Vorübergehenden, so doch den Cineasten oder den Zuschauer rührt. Das ist eine Stärke dieses Films: daß er konventionelle Interviews bietet, jedoch zugleich Informationen liefert, die sie in Frage stellen. *À*

*margem da imagem* scheint eine Krise zu markieren: Der Film praktiziert das Interviewmodell, aber das Modell selbst gibt Signale, die es relativieren.

Ein anderes Symptom läßt die Existenz von Sprüngen im Modell dadurch erahnen, daß Mocarzel die Interviewten auf einer Art Meta-Ebene über das Interview selbst befragt. Einer der Interviewpartner meint, daß das Interview nichts für ihn ändere und daß der Regisseur mit den Bildern machen könne, was er wolle. Ein anderer ist dem Modell zugeneigt, aber sicherlich ist das nicht nur eine kinematographische Frage. Er erwartet, daß der Film ein Instrument ist, das soziale Konsequenzen auslösen kann:

Die Kamera „tut etwas Gutes für mich; ich werde gefilmt; ich werde interviewt; ich kann meine Meinung als jemand von der Straße äußern, nicht wahr? Das da wird mitreißen, das da wird irgend jemandem in die Hände fallen, der sehen wird, der aufmerken wird, der die Möglichkeit zu denken hat, zu reflektieren, mit anderen Leuten zu sprechen über Hilfe, der helfen kann – was weiß ich, jetzt, wo ich unmittelbar vor der Kamera stehe. Das ist für mich eine supertolle Sache ... umgekehrt gibt es Leute, die sich verbergen [...], nein, was soll das? Wir werden auftreten, wir werden die Wirklichkeit zeigen, nicht in Zahlen oder Buchstaben, wir werden zeigen, was geschieht, wir werden nichts weglassen, unter den Teppich kehren.

Wieder andere sind nicht so optimistisch: „Es gibt viele Dinge, die manchmal vergebens sein können, deshalb können Sie diesen Film da ruhig zeigen, aber in der Gesellschaft gibt es viele Barrieren, ich meine zwischen den Armen und den Reichen, also bleibt es sehr schwierig“.

Die Schlußsequenz ist einer Vorführung des fertigen Films für die Obdachlosen, die an den Aufnahmearbeiten teilgenommen hatten, gewidmet, und anschließend fordert der Regisseur sie auf, das Gesehene zu kommentieren. Mocarzel hat verblüffende Aussagen gesammelt. Ich will eine davon *in extenso* zitieren, welche die Montage in zwei Teile gegliedert hat. Im ersten erklärt ein Mann: „Die einzige Sache, von der ich finde, daß sie im Film geändert werden müßte, ist ein musikalischer Hintergrund, den er nicht hat; ich habe überhaupt keine Hintergrundmusik gehört. Er hat ohne Glanz geendet, ohne einen Schluß, meine ich, kann man einen Film nicht so überzeugend machen, so ist er blaß, düster“. Der zweite Teil des Kommentars ist wirklich beeindruckend:

Es wurde nicht gezeigt, daß, wenn man bittet, an eine Haustür klopft, wenn man sich mit jemandem unterhält, da kennt der mich natürlich; aber solche Leute sind immer so: Morgen wird er mich nicht mehr sehen, er wird mich nicht mehr kennen. Wenn ich die Klingel eines Hauses drücke, dann werden sie zum Portier sagen, ich achte nicht (auf ihn), ich kenne (ihn) nicht. Also das ist es, das muß man im Film zeigen, man muß den Betreffenden zeigen, wie er die Klingel drückt, um einen Teller Essen bittet, oder um dies bittet, um das bittet, so, damit es ein wahr(heitsgetreu)er Film ist. Das hat der Chef vergessen

Das ist eine Kritik am Film, die besagt, daß die Interviewform nicht genügt, daß der Film andere Dinge zeigen muß, noch eine andere Ebene der Beobachtung und der Information braucht. Im Augenblick der obigen Aussage macht der Regisseur einen kurzen Einwurf aus dem Off, den ich weiter unten kommentieren möchte. Die Aussage des Mannes schließt auf noch überraschendere Weise: „Verstehen Sie, deshalb bin ich mir sicher, wenn ich zu Ihrem Haus komme und auf ihre Klingel drücke, daß Sie mich nicht empfangen werden – nur heute werden Sie mich empfangen, morgen nicht mehr.“ Das Überraschende ist, daß der Regisseur, der „es vergessen hat“, nun mit jenen Personen identifiziert wird, die „zum Portier sagen, ich achte nicht (auf ihn), ich kenne (ihn) nicht“. Die Montage unterstreicht diese Aussage, indem sie sie am Ende stehen läßt: nach den Worten „morgen werden Sie mich nicht mehr empfangen“ gibt es einen Schnitt, und dann kommt der Abspann. Es ist stark!

Jene Reaktion aus dem Off von Mocarzel nach den Worten „Das hat der Chef vergessen“ lautete: „Ist gut, laß gut sein, danke!“. Diese Reaktion gilt nicht dem Ausmaß der verheerenden Kritik des Sprechers, die nicht nur dem Film selbst gilt, sondern gerade dem filmischen Stil, insofern der Direktor „solchen Leuten“ zugerechnet wird. Diese vehemente Aussage und die Reaktion des Regisseurs scheinen mir die Krise dieser Art von Dokumentarfilm aufzudecken: Man macht den Film, aber der enthält eine Kritik, die den Schluß nahelegt, er sei kein „wahr(heitsgetreu)er Film“; die Montage hebt diese Kritik hervor (durch die Position am Ende), und der Regisseur hat den löblichen Anstand, seine flapsige Reaktion im Soundtrack zu belassen, die bei mir den Eindruck von Hilflosigkeit macht (oder, angesichts der Teilnahmslosigkeit seiner Stimme, von Desinteresse).

Mocarzels Reaktion gegenüber dem Aussagenden legt m. E. noch eine andere Deutung nahe. Warum hat der Regisseur sich nicht mit dem Interviewten auseinandergesetzt, warum hat er ihm nicht geantwortet, daß der Film, auf den er anspielt, von dem verschieden sei, der gerade gedreht würde, daß dieser zum Thema „Bilder“ gedreht werde, oder daß er also vielleicht recht hätte und daß das Projekt ein anderes hätte sein müssen usf.? Ganz einfach deshalb, weil man mit interviewten Armen nicht in einen Dialog tritt. Es gibt so etwas wie eine doppelte Konvention für diese Art von Interviews. Sie besteht auf der einen Seite im Aufbau einer fetischistischen Beziehung: Alles, was der Arme sagt, ist von Wert; wir werden dem nicht widersprechen, weil das eine Kollaboration mit den Mechanismen der Unterdrückung darstellen würde – der interviewte Arme ist so unantastbar. Auf der anderen Seite ist das Gedrehte nur Rohstoff für den Film. In einer Einstellung, die Vorbereitungen der Dreharbeiten für einen Interviewfilm zeigen, schreit der Regisseur mehr oder weniger: „Andrea,

ich werde sehen, ob ich einen pro Mal machen kann, [ein Interview pro Einstell-  
lung], damit es keine Konfusion gibt (...) Ich mach' den als ersten.“ Diese Sze-  
ne klingt für mich unangemessen. Ich frage mich, was für eine Art von Bezie-  
hung zu den Interviewten liegt dem – wiederholten – Gebrauch des Verbuns  
„machen“ zugrunde? Es ist schockierend – ein völliger Mangel an Respekt.

Der Interviewte ist in Wahrheit kein Gesprächspartner. In einem Ausschnitt  
des Films, in dem Interviewte sich mit politischen Themen befassen, erklärt eine  
Frau: „Pitta hat Mist gebaut, ist vorzeitig abgehauen“. Warum hat der Re-  
gisseur oder irgend jemand anderes aus dem Filmteam ihr nicht geantwortet,  
daß sie sich täusche, daß der Bürgermeister sich mit Schwierigkeiten auseinan-  
derzusetzen hatte, aber bis zum Ende seines Mandats im Amt blieb? Wenn es  
eine wirkliche Gesprächspartnerschaft, eine ehrliche persönliche Beziehung  
gegeben hätte, hätte man der Frau nicht gesagt, daß sie fehlinformiert ist? Und  
wäre das nicht interessanter für den Film? Wie hätte sie reagiert, wenn man ihr  
gesagt hätte, daß sie sich in einem Irrtum befindet? Eine andere Frage: Warum  
ist diese Sequenz überhaupt in den Film aufgenommen worden? Damit wir er-  
fahren, daß Obdachlose schlecht informiert sind? Wenn der Fragende Vor-  
schläge macht, dann mag der Interviewte das in der Regel. Auch dafür gibt *À  
margem da imagem* ein Beispiel. Nach einem Schnitt hat Miguel eine medita-  
tive Pause und sagt: „Das, das ist eine gute Frage, warum höre ich nicht mit  
dem Trinken auf?“ – die Frage kann man im Film allerdings nicht hören.

Warum hat Mocarzel, der ein Dach über dem Kopf und genug zu Essen hat,  
dem Miguel, der kein Dach über dem Kopf und nicht genug zu Essen hat und  
deshalb unangreifbar ist, nicht geantwortet, seine Probleme des Essens und der  
„Türklingel“ könne er sogar verstehen und Mitleid habe er auch, „aber das ist  
doch gerade das Thema meines Films“? Solange man keinen Dialog dieser Art  
zuläßt, zwischen Individuen, die einander achten, zwischen Cineast und inter-  
viewtem Armen, solange kann sich das Kino des Interviews nicht erneuern.  
Miguel berührt einen fundamentalen Aspekt des sozialen Ausgestoßenseins:  
Als er sagt „Kenne nicht“, spielt er auf das Thema der Unsichtbarkeit an. Der  
reale Dialog oder der Dialog als praktizierter Austausch zwischen Miguel und  
Mocarzel könnte zu einem Film über die Unsichtbarkeit im sozialen Ausgesto-  
ßensein und den Gebrauch oder Mißbrauch des Medienbilds von den Ausge-  
stoßenen werden.

*À margem da imagem* (Am Rande der Bilder) macht mir den Eindruck, als  
sei er der Film einer Krise und deshalb besonders anregend: der Krise des In-  
terview-Dokumentarfilms.