

Andreas Menk

Filmische Interviews zwischen Dokumentation und Entertainment

Zusammenfassung: Interviews stehen schon seit langer Zeit im Fokus der kunstwissenschaftlichen Betrachtungen, um vom Künstler persönliche Aussagen zu seinem Schaffen und Leben zu bekommen. Und doch ist gerade durch das filmische Medium ein Wandel zu beobachten, der sich vom rein informativen zu einem unterhaltsamen Charakter vollzieht. In diesem Artikel soll gerade dieser Entertainment-Charakter anhand von zwei beispielhaften Interviews mit Andy Warhol näher beleuchtet werden.

Interviews sind in der heutigen Medienlandschaft allgegenwärtig, da kaum ein Format auf sie verzichtet. Ob dies dem Umstand geschuldet ist, dass diese schnell und preiswert zu produzieren sind oder ob das Verlangen nach scheinbar authentischen Aussagen so dominiert, dass diese in Nachrichten, Dokumentationen oder in Late-Night-Shows auftauchen, bleibt dabei (vorerst) unbeachtet.¹

Doch unzweifelhaft ist das vermehrte Auftauchen von filmischen Künstlerinterviews nicht nur im Fernsehen, sondern auch in Museen sowie in Kunsthallen. Durchweg werden die Protagonisten dabei zu ihrem künstlerischen Werk und Schaffen oder zu ihrem Leben befragt, um dem Zuschauer ein suggeriertes persönliches Abbild des Künstlers zu liefern. Diese Teilhabe an den schaffenden Künstlerpersönlichkeiten ist allerdings keine moderne Erscheinung, die erst mit den

1 Nicholas de Villiers: *Opacity and the Closet. Queer tactics in Foucault, Barthes and Warhol*. Minnesota 2012, S. 157.

elektronischen Medien aufkommt: Schon in der Renaissance ließ Giorgio Vasari in die von ihm über andere verfassten Viten Anekdoten und Aussagen der damals bekanntesten Künstler einfließen, welche diese ihm im Briefwechsel mitgeteilt hatten.² Standen bei Vasari diese Antworten noch ganz im Kontext des teleologisch ausgerichteten Textes – der eine Entwicklung der Kunst bis hin zu Michelangelo zeigen sollte –, so wendete sich seit der Romantik das Interesse mehr dem Künstlersubjekt zu. Es wurde versucht, dieses mit Hilfe von Interviews für den Rezipienten greifbar herauszuarbeiten. Mit dem Übergang zu den elektronischen Medien – wie dem Rundfunk und etwas später dem Fernsehen – wurde diese Intention weiter gedacht, wie folgende Aussage von Helmut Jaretzki aus dem Jahr 1931 belegt: «Hinter dem Kunstwerk, dem Kunstschaffen stehen Persönlichkeiten, deren Namen oft genannt [...] werden, die aber rein menschlich in ihrer individuellen Erscheinung zu ihrem Leben und Wirken dem großen Publikum unbekannt sind. Hier mußte der Funk einsetzen.»³ Durch gesendete Interviews wurde den Hörern der Künstler als Privatperson nähergebracht, indem dieser Geschichten aus seinem Leben erzählt und sie gleichzeitig kommentiert. Solche für die Forschung im Sinne der *Oral history* wichtigen Dokumente mögen als Quellen für Wissenschaftler und Hörer einen informativen Charakter haben, doch bleibt dabei der Unterhaltungswert ohne Berücksichtigung. Sabine Kampmann sieht ein Künstlerinterview nicht nur als «Kommunikation über Kunst»⁴, sondern auch als «Kommunikation durch Kunst»⁵, die den Zuhörer die Hoffnung lässt, hinter der Selbstinszenierung und dem Rollenspiel ein Fünkchen einer verborgenen Wahrheit zu finden oder unterhalten zu werden. Der besondere Reiz liegt für den Zuhörer darin, dass der Live-Charakter in seinem Dasein oder seiner Inszenierung die Illusion der parasozialen Interaktion aufrecht erhält, die es ihm als Zeuge erlaubt, die allmähliche Verfestigung der Gedanken beim Reden zu beobachten und daran Anteil zu nehmen.

In Bezug auf die Rezeptionsebene lassen sich die Künstlerinterviews in zwei diametrale Ausrichtungen unterteilen, die entweder mehr prozessorientiert oder mehr ergebnisfixiert sind.⁶ Durch diese Ausrichtungen ergeben sich für den Moderator beziehungsweise den Interviewer zwei Wege wie das Gespräch geführt werden soll: Der Interviewer kann sich einerseits so weit zurücknehmen, wie sich die Kamera beim amerikanischen Direct Cinema zurücknahm, die sich auf das reine Beobachten kon-

2 Die Viten erschienen zwischen 1550 und 1568 in einer erweiterten Ausgabe mit dem Titel: *Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten* in Florenz.

3 Andreas Zeisig: Eine neue Qualität der Nähe. Künstlerinterviews im frühen Berliner Rundfunk. In: Michael Diers, Lars Blunck, Hans Ulrich Obrist (Hgg.): *Das Interview, Formen und Foren des Künstlergesprächs*. Hamburg 2013, S. 116.

4 Sabine Kampmann: *Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz*. Paderborn 2006, S. 123.

5 Kampmann, S. 123.

6 Matthias Uecker: *Anti-Fernsehen? Alexander Kluges Fernsehproduktionen*. Marburg 2000, S. 101–108.

zentrierte; oder er kann provozieren und Ergebnisse erreichen, die mit dem französischen Cinema Vérité zu vergleichen wären. Trotz dieser Überlegungen weist Christoph Lichtin darauf hin, dass der Stellenwert der Interviews überbewertet sei, weil deren Informationsgrad meist gering oder bestenfalls durch eine starke Nachbearbeitung erreicht worden sei.⁷ Vor diesem Hintergrund scheint es fast unvermeidlich, dass sich in den früheren dokumentarischen Filmen vor allem der Interview-Typus des Befragers wiederfand, der – einer auktorialen Instanz gleich – über dem Gespräch schwebte und den Interviewten nur insoweit zu Wort kommen ließ, als dieser als Stichwortgeber soufflierte. In neueren Dokumentarfilmen nimmt sich dagegen der Fragende so weit zurück, dass er selber kaum noch in Erscheinung tritt und der Interviewte scheinbar aus eigener Initiative über bestimmte Vorkommnisse redet und dem Betrachter als Zeitzeuge einer gesellschaftlichen Konstellation dient. Der Interviewte erzählt meist reflektiert eine bis in die Gegenwart reichende Geschichte und dokumentiert dabei bewusst oder unbewusst den aktuellen Zustand einer Gesellschaft.⁸ Dass es dem Rezipienten schwerfallen könnte, den monologischen Ausführungen über verschiedene Themengebiete den kompletten Dokumentarfilm über zu folgen, scheint Regisseuren und Produzenten bewusst zu sein, weswegen oft Sequenzen eingefügt werden, die einzelne thematische Blöcke voneinander visuell und akustisch trennen und oftmals mit unaufdringlicher Musik unterlegt sind. Diese Verknüpfung von Gesprächssituation mit Zwischenmusik ist noch aus einem anderen Genre – der Talk-Show – bekannt, in der diese Form wesentlich offensiver, aber mit der gleichen Intention genutzt wird.

Scheint bei dem Dokumentarfilm mit seinen Interviews der Informationscharakter im Vordergrund zu stehen, so changiert nach Michael Steinbrecher und Martin Weiske die Talk-Show zwischen den Einzelteilen des Gegensatzpaars Information und Unterhaltung.⁹ Dabei ist die Definition von Unterhaltung schwer zu greifen, weil ihr Kern nicht fest umrissen ist und viele Genres den Anspruch erheben, gleich unterhaltsam zu sein, was Walter Ernst zu der augenscheinlichen Aussage führt, dass Unterhaltung etwas ist, dass unterhalten soll.¹⁰ Diese Aussage mutet im ersten Augenblick zu simpel an, spiegelt jedoch die hilflosen Versuche wider, den Begriff grundlegend fassen zu wollen, was der Medienwissenschaftler Ulrich Saxer wiederum so zusammenfasst: «Unterhaltung ist nicht immer lustig. Nichts ist jedoch lustiger, als sie zu definieren.»¹¹ Zusammenfassend kann erst einmal festgehalten werden, dass Unterhaltung etwas anderes oder mehr ist als nur eine reine Informationsübermittlung. Die Interviews oder Gespräche sind nach Harald Bur-

7 Christoph Lichtin: Herr Duchamp, wie geht es Ihnen? In: Dora Imhof, Sybille Omlin (Hgg.): *Interviews. Oral history in Kunstwissenschaft und Kunst*. München 2010, S. 48.

8 Dora Imhof: Oral history in der Kunstgeschichte. In: Imhof, Omlin, S. 38.

9 Michael Steinbrecher, Martin Weiske: *Die Talkshow, 20 Jahre zwischen Klatsch und News. Tips und Hintergründe*. München 1992, S. 13.

10 Vgl. Steinbrecher, Weiske, S. 14.

11 Zit. n. ebd.

ger somit weniger ein Mittel zur Informationsgewinnung als vielmehr das Ereignis um dessen Willen die Sendung ausgestrahlt oder gesendet wird. Somit steht weniger das im Vordergrund, was gesagt wird, als wie es gesagt wird oder wie sich der Interviewte selbst verbal und nonverbal darstellt.¹² Sich dessen bewusst, passt dieser sich an die Interviewsituation an, indem er auf stereotype Darstellungselemente zurückgreift, um die Erwartungshaltungen sowohl des Interviewers als auch des Zuschauers an seine soziale Rolle oder ethnische Herkunft zu erfüllen.¹³

Dass diese stereotypen Darstellungselemente – ob nun bewusst oder unbewusst – wirken können, wie es Wolfgang Davis vermutet,¹⁴ zeigt die Videoarbeit *INTERVIEW WITH THREE ARTISTS* (EG 2008) des Künstlers Mohamed Nabil aus Alexandria. In diesem Film stellt Nabil selbst drei Charaktere nach, die er als typisch für Künstler aus Ägypten, Libanon und Palästina erachtet, indem er Gesten und Texte diesen zuordnet, die er aus verschiedenen Medien entnommen hat und die seiner Ansicht nach für das Paradigma der Repräsentation arabischer Künstler in der westlichen Welt stehen.¹⁵ Damit jedoch der Andere in seiner Andersheit zu seinem Recht kommen kann, ohne unter den Stereotypen begraben zu werden, benötigt es einen Interviewpartner, der sich dessen bewusst ist und durch geschicktes Befragen und Provozieren erreicht, dass der Befragte sich in seiner Ganzheit portraitiert.¹⁶ Durch diesen Aspekt wird deutlich, dass die Gesprächssituation eine Asymmetrie kennzeichnet, die beiden Teilnehmern bewusst ist. Durch das Format scheint ihnen, jeweils eine Rolle zugeordnet zu sein, die sie zu erfüllen haben: Der Moderator fragt und der Interviewte antwortet. Da es sich bei dieser Gesprächssituation um einen geschlossenen Gesprächskreis handelt, gilt für beide Teilnehmer, was Michael Haller über das journalistische Interview schreibt:

Beiden Interviewpartnern ist bewusst, dass sie sich zwar auf einen persönlichen Dialog einlassen, dass aber ihr Reden zugleich auch öffentlich ist, sei es vor einem teilnehmenden (live) oder einem künftigen Publikum [...] Umgekehrt erlebt das zuhörende oder lesende Publikum das öffentliche Frage-Antwort-Spiel zugleich auch als einen persönlichen Dialog zwischen zwei oder mehr Individuen.¹⁷

12 Harald Burger: *Das Gespräch in den Massenmedien*. Berlin, New York 1991, S. 168.

13 Konrad Köstlin: *Joint Ventures: Wissenschaft und Leben. Oder: Der Alltag als Wagnis*. In: Edmund Ballhaus (Hg.): *Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit*. Münster, New York 2001, S. 36.

14 Wolfgang Davis: *Körpersprache und paralinguistische Zeichen*. In: Joachim Wossidlo, Ulrich Roters (Hgg.): *Interview und Film. Volkskundliche und Ethnologische Ansätze zu Methodik und Analyse*. Münster 2003, S. 102 ff.

15 Danielle Rose King: *Eine Basis aus Ideen. MASS Alexandria*. In: Angelika Stepen (Hg.): *On One Side of the Same Water*. Ostfildern-Ruit 2012, S. 162 f.

16 Gabriela Christen: *Zwischen Celebrity Cult und produktiver Kontroverse- Isabell Graw und Diederich Diederichsen über Interviews*. In: Imhof, Omlin, S. 64.

17 Zit. n. Kerstin Petermann: *May I ask you a Question?. Illokutionäre Akte und die Sprechakttheorie in Interviews*. Hamburg 2008, S. 18.

1 Andy Warhol fordert den Interviewer auf, die erwarteten Antworten auf die Fragen zu geben



Doch was passiert, wenn sich einer der beiden seiner zugelegten Rolle verweigert, wenn er sich weigert, auf die Fragen zu antworten und stattdessen jemand anderen dazu auffordert, für ihn zu antworten? So wie es Andy Warhol 1965 in der *Merv Griffin Show* tat als er die Fragen von Gastgeber Merv Griffin nicht direkt beantwortete, sondern die Antworten dem anderen Gast – Fotomodell Edie Sedgwick – im Stile einer stillen Post ins Ohr flüsterte. Anstelle einer direkten Kommunikation erlebte das Publikum eine indirekte Kommunikation, die das Authentische der Aussagen persifliert, weil nicht nachvollziehbar war, ob Edie Sedgwick die Aussagen Warhols wahrheitsgetreu wiedergab. Der eigentlichen Bedeutung eines Interviews, authentische Aussagen zu präsentieren, wurde durch Warhols Vorgehen sichtlich widersprochen. Das Publikum bekam die Aussagen nicht unmittelbar präsentiert und reagierte darauf erheitert, während der Moderator mit einem hilflosen Lächeln versuchte, das Interview mit Warhol fortzusetzen.

Der Interview-führende Moderator hat zumindest die Möglichkeit zur direkten Interaktion mit seinem Gesprächspartner. Dem Publikum wird hingegen eine eher passive Rolle zugestanden und es kann in der aufzuzeichnenden oder gar in der gesendeten Live-Sendung nur durch kurze Interjektionen oder Klatschen seinen Beifall oder sein Missfallen bekunden, um auf das Gespräch und dessen Teilnehmer einzuwirken. Doch selbst Gespräche ohne anwesendes Publikum werden unter Rücksicht auf die zu erwartenden Zuschauer geführt, um daraus ihren unterhaltsamen Charakter zu ziehen, da die Gespräche – nach Harald Burger – ansonsten zu einer zwanglosen Plauderei verkümmern würden.¹⁸ Dass die Erwartungshaltungen des Publikums und des Interviewers auf den Interviewten einwirken, zeigt ein weiteres Interview mit Andy Warhol (Abb. 1), das in Ausschnitten in dem Film *ANDY WARHOL* (GB 1987) von Kim Evans zu sehen ist.¹⁹

18 Burger S. 179.

19 DVD *ANDY WARHOL*. Arthaus 1987, TC 00:03:08–00:03:38.

Der Interviewer sitzt während des Gesprächs auf einen Drehstuhl und schaukelt unruhig von einer zu der anderen Seite. Er scheint Warhol, der auf einem etwas höheren schmalen Hocker sitzt, zu einer Aussage drängen zu wollen. Gleichzeitig wirken die im Gespräch angesprochenen verschiedenen Ansichten des Publikums auf Warhol ein und scheinen ihn in Form der doppelten Elvis, die ihn einrahmen, aus dem Hintergrund mit den gezogenen Revolvern zu bedrängen oder dem Betrachter die Aussage Warhols aufzuzwingen (Abb. 1). Die duplizierte Abbildung des Elvis' vom Filmplakat des Films *FLAMING STAR* (USA 1960, R: Don Siegel) scheint die gespaltene Persönlichkeit der Filmfigur zu veranschaulichen und auf den interviewten Warhol zu projizieren. Dem Zwang, eine eigenen Stellung zu beziehen, entzog sich Warhol dadurch, dass er vom Interviewer forderte, dieser möge nicht nur die Fragen stellen, sondern auch gleich die Antworten mitliefern, die Warhol dann wiedergeben werde. Er selbst nimmt sich als «figure of non subjectivity»²⁰ vollkommen zurück und zeigt nur seine Oberfläche, die – wie Warhol selbst betont – alles zeige, weil dahinter nichts sei.²¹ Durch die Aufzeichnung dieser Aufforderung, die Antwort mitzuliefern, erscheint das Interview in einem ganz anderen Licht und der Rezipient muss sich fragen, was an diesem Interview überhaupt noch wahr oder falsch ist. Aus diesem Grund wird ebenfalls die Kraft, die Ann Cvetkovich im Format des Interviews sieht, hinterfragt, weil die Wahrheit, die Warhol dann mit seiner eigenen Stimme spricht, von vornherein in Frage gestellt ist.²² Wayne Koestenbaum sieht es dagegen nicht als Warhols Aufgabe an, Wahrheit zu vermitteln, sondern vielmehr zu unterhalten.²³

Beweisen diese Beispiele den medienwirksamen Umgang Warhols mit seinen Aussagen und seinem Image, so lässt sich an diesen feststellen, dass der Interviewte nicht in einem starren Korsett gefangen ist, in dem es nicht nur um authentisch oder nicht authentisch geht, sondern auch um die eigentliche Interviewgestaltung. Die auf den ersten Blick diametral wirkenden Ausrichtungen eines Interviews auf Dokumentation und Entertainment beziehungsweise Unterhaltung beginnen sich dadurch anzunähern und je nach Verhalten der Interviewteilnehmer den Charakter des eigentlichen Interviews zu verändern. Selbst fokussierte Interviews auf einen festumrissenen Gegenstand sind meist so angelegt, dass der Befragte beziehungsweise Interviewte über das Faktische hinaus dem Publikum als Privatperson näher gebracht wird und somit die beiden Pole Entertainment und Dokumentation aufgelöst werden.

20 Hubertus Butin: Andy Warhols Zeitschrift *inter/VIEW*. Oder: Wie werde ich ein berühmter Künstler. In: Diers, Blunck, Obrist, S. 196.

21 Butin, S. 196.

22 Ann Cvetkovich: *The Power of Seeing and Being Seen: Truth or Dare and Paris Is Burning*. In: Jan Collins, Hilary Radner, Ava Preacher Collins (Hgg.): *Film Theory Goes to the Movies*. New York 1993, S. 163.

23 de Villiers, S. 100.