

7

E.K.G. Expositus (die öffentlichen und die künstlerischen Medien)

E.K.G. Expositus
(the Broadcast and the Artistic Media)

Regie: Michael Brynntrup



Land: Deutschland 2003. **Produktion:** MBC-Filmproduktion, Berlin, mit Mitteln der Filmförderung des NDR in Niedersachsen (1998). **Idee, Realisation, Schnitt:** Michael Brynntrup. **Kamera:** Uwe Bohrer. **Zusätzliche Kamera:** Volker Ehlers, Björn Melhus, Uwe Rosentreter, Wayne Yung, Michael Brynntrup. **Avidschnitt:** Philip Grossmann. **Regieassistenz:** Björn Melhus, Ingmar Skrinjar. **Mitarbeit, Mitwirkung:** Mario Bandemer, Bodo Schlecht, Jan-Rasmus Heumann. **Aufnahmeleitung:** Björn Melhus, Ingmar Skrinjar, Michael Brynntrup. **Computeranimationen:** Ilja Köster, Rainer Grams, markus, Michael Brynntrup. **Musik, Tonbearbeitung:** Yref, Jay Ray, Frank Bretschneider. **Sprecher:** Tim Lienhard, Michael Brynntrup. **Redaktion:** Jeanette Würll (NDR).

Darsteller: Bernhard Bieniek (Arzt), Jochen Paul (Reporterin), Petra Krause (Krankenschwester), Tim Lienhard (TV-Journalist), Michael Brynntrup (als Filmemacher), Reinhold Fischer, Ralf Grunwald, Heiko Wittbold, Simon Blum, Mirko Lukas, Aron Neubert, Marcel Steger, Björn Melhus, Ingmar Skrinjar, Alex Mayer.

Format: Digi Beta PAL (gedreht auf 16mm, Beta SP, Mini DV, Hi8, Super8), Farbe. **Länge:** 101 Minuten.

Sprache: Deutsch.

Uraufführung: 7. Februar 2004, Internationales Forum, Berlin.

Weltvertrieb: MBC Filmproduktion Michael Brynntrup, Hermannstr. 64, 12049 Berlin. Tel.: (49-30) 621 78 00. E-Mail: brynntrup@mbcc.de

Besonderer Dank an: Jürgen Brüning, Tim Lienhard, Uwe Bohrer, Manfred Behrens, David Larcher, Nina Hein, Andrei Ventslova, Olaf Mika, Napoleon Seyfarth, Ulrich Wegenast, Johannes Surek, Knut Elstermann, Uli Versum, Mario Bandemer.

Kooperationen: WDR-Beitrag: Tim Lienhard (Autor, Interview), Knut Meyer zu Altenschildesche (Kamera), Claudia Seiring (Schnitt), edaktion 'Kultur aktuell': Rolf Bringmann (Redakteur im Studio), Naomi Naegele ('Kulturszene'). de campo Film Köln: Iona Salas, Manfred Behrens (Autor, Interview), Dirk Adalbert Frenkel (Kamera). SAT.1 *Regionalreport Baden-Württemberg*: Claus Hanischdörfer (Autor und Interview). caramba film Mainz: Hartmut Jahn. ARTE-*Kurzschluss*: Anke Lindenkamp. new visions TV Glasgow: Alan Robertson, Doug Aubrey (Autor), Ann Vance (Recherche und Interview), Iain Riddick (Kamera).

Hilfe und Unterstützung: Auguste-Viktoria-Krankenhaus Berlin, Oberschwester Gerlinde, Offener Kanal Berlin, Mediopolis Berlin e.V., Hannes Ickert, HBK Braunschweig, timeline, Stefan Beckers, Elektrofilm Berlin, Stiftung Kulturfonds Berlin.

Man's voice: "Yes, this is Sunset Boulevard, Los Angeles, California. It's about five o'clock in the morning. That's the Homicide Squad, complete with detectives and newspaper men. A murder has been reported from one of those great big houses in the 10,000 block. You'll read all about it in the late editions, I'm sure. You'll get it over your radio, and see it on television – because an old-time star is involved. One of the biggest. But before you hear it all distorted and blown out of proportion, before those Hollywood columnists get their hands on it, maybe you'd like to hear the facts, the whole truth..."

Opening sequence of *Sunset Boulevard* by Billy Wilder, 1950 (www.dailyscript.com/scripts/sunset_bld_3_21_49.html)

Synopsis

Midnight at Immanuel Kant hospital in the Neukoelln district of Berlin. A patient is being brought in. Television crews are on the scene. It is the beginning of a story that tells itself. As the film unfolds, the dramatic story suggested at the start of the film develops into a reflection on storytelling as such. Filmmaking and the recording of images itself move to centre stage. The treatment of images is addressed, visualised and documented on several levels of narrative media. Images are analysed from the moment of their creation (shooting), through television reports about them to the time they become precisely this film, which the audience is now watching live in the cinema in its "original" form. E.K.G. considers the durability (or transitoriness) of expectations in the cinema and on television. E.K.G. is a dramatic film and an experimental game.

Michael Brynntrup, extract from an application for a subsidy, January 2002

From the film

Many television viewers and cinema-goers sometimes find independent films somewhat hard to digest or even unpalatable. But these small gems of cinematic culture are indeed appealing, and attract enthusiastic audiences.

(*Regionalreport Baden-Wurttemberg*, shown on SAT.1 on 4 January, 1996)

Stimme eines Mannes: „Das ist der Sunset Boulevard, die Straße der Dämmerung von Los Angeles im Staate Kalifornien. Es ist gegen fünf Uhr morgens. Die Mordkommission ist alarmiert und ein Heer von Detektiven und Reportern ist auf den Beinen. In einer der prunkvollen Villen im Zehntausender Block wurde ein Mord verübt. Sie werden bestimmt in der Spätausgabe alles darüber lesen. Radio und Fernsehen werden davon berichten. Denn ein einstmals weltbekannter Filmstar ist in die Angelegenheit verwickelt. Aber vielleicht möchten Sie, bevor alles durch die Hollywooder Zeitungsschreiber aufgebauscht und verzerrt zu lesen sein wird, den wahren Sachverhalt und die ganze Wahrheit erfahren...“

Anfangssequenz des Films *Sunset Boulevard* von Billy Wilder, 1950; Drehbuch von Billy Wilder und Charles Brackett

Inhalt

Das Immanuel-Kant-Krankenhaus in Berlin-Neukölln um Mitternacht. Ein Patient wird gerade eingeliefert. TV-Journalisten sind vor Ort. – Der Anfang einer Geschichte, die sich selbst erzählt.

Zu Beginn des Films wird eine dramatische Geschichte suggeriert, die sich im Verlauf des Films zu einer Reflexion über das Geschichtenerzählen entwickelt. Das Filme- und Bildermachen selbst rückt in den Blick. Der Umgang mit Bildern wird auf mehreren medialen Narrations-Ebenen thematisiert, visualisiert und dokumentiert: von der Entstehung (Dreharbeiten) bis hin zur TV-Berichterstattung zu just eben diesem Film, den der Zuschauer jetzt und im 'Original' live im Kino sieht. E.K.G. untersucht die Nachhaltigkeit (bzw. Vorläufigkeit) von Erwartungshaltungen in Film und Fernsehen. E.K.G. ist ein dramatischer Film und ein experimentelles Spiel.

Michael Bryntrup, aus einem Antrag auf Filmförderung, Januar 2002

Aus dem Film

Der unabhängige Film hat ja für viele Fernseh Zuschauer und Kinogänger manchmal so ein Geschmäckle von schwerverdaulicher Kost oder sogar Schund. Aber diese kleinen Perlen der Leinwandkultur haben durchaus ihren Reiz und finden ein begeistertes Publikum.

(SAT.1 *Regionalreport*, Baden-Württemberg, Sendung vom 4. Januar 1996)

Wie darstellbar ist die Wirklichkeit? Welche Grenzen setzen Moral und Medien. Fragen, mit denen sich Michael Bryntrup in all seinen Filmen auseinandersetzt. – Experimentierende Spiegelbilder eines narzisstischen Künstlers, der sich als Selbstdarsteller inszeniert. Für die anderen, die in ihm sich selbst erkennen sollen.

(WDR 3 *Kulturszene*, TV-Sendung vom 16.02.1997 – Tim Lienhard)

Aus Michael Bryntrups Tagebuch

Schon seit Tagen habe ich die eine Überlegung im Kopf: die Quintessenz des Expositus: Ich gebe keine Interviews mehr! Ganz konsequent und ohne Ausnahme: nur so macht's Sinn! (...) Ich bin irrsinnig in meiner eigenen Welt befangen! Aber ich halte gerade diesen Irr-Sinn / diesen Aber-Witz für meine ureigenste Kunst, die ich auf die Spitze treibe. (Dabei ist mir bewusst: Das ist nur die Spitze meines Eisberges.) TB2339.Tabu07, 961213

Morgen kommt das Fernsehen, hoffentlich bin ich fit!

TB2368.Tabu07, 970206

How well can reality be represented? What limits do morals and the media set? These are the kinds of questions that Michael Bryntrup addresses in all his films; experimental reflections of a narcissistic artist who presents himself as a man portraying himself to others who are supposed to recognise themselves in him.

(Tim Lienhard in *Kulturszene*, shown on WDR 3 on 16 February, 1997)

Extract from Michael Bryntrup's diary

For days now, a thought has been going through my mind. It is the quintessence of Expositus: I won't give any more interviews! That's final and without exception. It's the only sensible solution! (...)

I'm insanely trapped in my own world! And yet I consider precisely this non-sense / this in-sanity as my very own art, and one I take to the extreme (knowing full well that it is only the tip of my iceberg).

TB2339.Tabu07, 961213

The television crew is coming tomorrow. I hope I'm fit!

TB2368.Tabu07, 970206

Interview with the filmmaker

Michael Bryntrup: Testing, testing, one, two, three. Welcome to the Michael Bryntrup show. It's the 5th of January 2004.

Stefanie Schulte Strathaus: Your film has two layers. On the one hand there is the level of your biography and filmography, on the other there is your involvement in public broadcasting and your thoughts about your films on television. In this way, you have doubled – so to speak – the autobiographical element that is in all your films, while also making a selection of your films. How did this come about?

M.B.: I had been thinking about the E.K.G. EXPOSITUS project for several years; in fact, ever since I made the short films that are shown full-length in the film. In my view, these films are very closely linked. I wanted to analyse the images, to question them. All three of the short films relate to that in very different ways. There is *Aide mémoire*, a documentary and a classic interview, then *Herzsofort.Setzung II*, a quasi material-based analysis of images and their potential replicability, and finally *Loverfilm*, which looks at how images live on, what remains of images, and how and under what circumstances they become documents, historical. But not only the images are questioned; the audience is too. That is particularly clear in *Loverfilm*, in which the audience is addressed directly and collaborates in its own voyeurism, so to speak. All three films were made in 1995 and 1996.

Question: In your film you say that art always focuses on the artist himself. In your case, would you say that your biography and filmography reproduce each other? What role do repetition and quotations play in your film? Incidentally, many experimental filmmakers are currently bringing together several short works to make one longer one.

M.B.: Each of the three films elicited a reaction from the

Gespräch mit dem Filmemacher

Michael Bryntrup: Test, Test, Mikrotest. Ich begrüße dich hier bei Michael Bryntrup. Heute ist der 5. Januar 2004.

Stefanie Schulte Strathaus: Dein Film umfaßt zwei Ebenen. Das eine ist die Ebene deiner Bio- und Filmographie, und das andere ist ihre Einbindung in die öffentlichen Medien, die Reflexion deiner Filme im Fernsehen. Dadurch hast du in diesem Film das Autobiographische, das in all deinen Filmen enthalten ist, sozusagen noch einmal verdoppelt und dazu eine Auswahl deiner Filme getroffen. Wie kam die zustande?

M.B.: Das Projekt E.K.G. EXPOSITUS ist ein Projekt, das ich schon seit einigen Jahren im Kopf hatte – schon als ich die einzelnen Filme gemacht hatte, die darin als Kurzfilme in voller Länge auftauchen. Diese Filme standen für mich in einem sehr engen Zusammenhang; es ging mir um Untersuchungen des Bildes, um Fragen an das Bild. Unter ganz unterschiedlichen Aspekten nehmen alle drei Kurzfilme darauf Bezug. Das eine ist *Aide Mémoire*, der Dokumentarfilm, eine klassische Interviewsituation, dann *Herzsofort.Setzung II*, das ist eine quasi materialbezogene Untersuchung des Bildes und seiner Reproduktionsmöglichkeiten, und *Loverfilm*, der fragt, wie das Bild weiterlebt, was von so einem Bild übrig bleibt, wann und unter welchen Umständen es zum Dokument wird, zur Geschichte. Und dann gibt es nicht nur Fragen an das Bild, sondern auch Fragen an den Zuschauer. Das wird besonders im *Loverfilm* deutlich, in dem er direkt angesprochen und sozusagen zum Kollaborateur seines eigenen Voyeurismus gemacht wird. Alle drei Filme sind 1995/96 entstanden.

Frage: Du sprichst in deinem Film davon, dass Kunst sich immer mit dem Künstler selbst beschäftigt. Würdest du in deinem Fall sagen, dass Bio- und Filmographie sich gegenseitig reproduzieren? Welche Rolle spielen in deinem Film Wiederholung und Zitat? Es ist übrigens zur Zeit häufiger zu beobachten, dass Experimentalfilmer mehrere kurze Arbeiten zu einer langen zusammenfassen.

M.B.: Jeder der drei Filme hat öffentliche Resonanz erzeugt. Ich war überrascht darüber, dass Radio- und Fernsehsender sich gemeldet haben, um über Kurzfilme zu berichten. Und dann hatte ich die Fernsehteams bei mir hier zu Besuch und dachte, das passt eigentlich genau zum Thema der Untersuchung des Bildes: Wenn ich die Medien, die mich besuchen, im Gegenschuss wieder selbst filme oder inszeniere. Dieses Moment – wenn das Fernsehen mich filmt, dann filme ich das Fernsehen – habe ich als weitere Bilduntersuchung angefügt. Es geht ja wieder um die Frage: Was passiert mit den Bildern, wie ist ihr Weiterleben? Und wenn Journalisten über einen Film berichten, dann zitieren sie natürlich auch. Das ist eine Methode, derer ich mich auch bediene, also war eigentlich das ganze Setting ideal. Für mich ist der ganze Film nicht nur ein Rückblick auf meine Filmographie, sondern auch auf die neunziger Jahre. Das Thema der medialen Aufbereitung des Lebens Einzelner in der Öffentlichkeit fing 1988 mit dem Bankraub in Gladbeck an, dann gab es diesen O.J. Simpson, die Verfolgungsjagd, die Übertragungen aus dem Gerichtssaal, und es hört auf im Jahr 2000 mit *Big Brother* und dem Container. Dazwischen gab es noch Lady Di und die Paparazzi-Diskussion, und die Fälschungsvideos von Michael Born – Beispiele, in denen plötzlich die Diskussion der Medien über sich selbst aktuell wurde. Die Medien erzählten von sich selbst. Da kommen wir auch schon zum nächsten großen Thema meiner kurzen Filme, aber auch des großen Films: die Frage der Ethik. Es sind schon ethische Fragen, die ich an das Bild stelle, es geht um Authentizität, Wahrheit,

public. I was surprised that radio and television stations contacted me to report about short films. And when the television crews came to visit me, I thought that they fitted into my analysis of images perfectly. So I filmed and depicted the media teams that came to visit me. I added this moment – in which a television crew films me and I film the television crew – as a further element in the analysis of images. After all, it's also a part of the question of what happens to images and how they live on. And if journalists report about a film, they also quote it. That's an approach I also take, so the setting as a whole was perfect. For me, the entire film is not only a review of my filmography, but also a look back over the 90s. My look at how the media processes individual lives in public began in 1988 with the bank robbery in Gladbeck, then there was O.J. Simpson, the car chase and the broadcasts from the court, and ended in the year 2000 with *Big Brother* and the container [in which contestants lived]. In between there is Lady Di, the paparazzi debate and the fake Michael Born documentaries; examples of current events that have prompted the media to discuss themselves. The media spoke about themselves. And that brings us to the next big theme of my short films, but also of the long one: the question of ethics. I raise ethical questions. It's about authenticity, truth and lies, in other words, what a replicatory medium can really do: What aspects of images can you still believe? And it's also about privacy, about whether the media should exercise restraint, i.e. about how far images can go. The film considers why everything got out of hand in the 90s.

Question: That means that your recordings of private life in the 90s clashed head-on with the social reality of the time, so to speak. In the framework of E.K.G. EXPOSITUS, this kind of crash is expressed in the filmmaker being taken to hospital after encountering a camera crew. But you don't then satisfy the curiosity this triggers in the viewer. You don't specify what actually – i.e. physically – injured him.

M.B.: First of all, I don't think "framework" is the right word. It's more a kind of hypertext structure than the structure of an omnibus film with a linear arrangement of separate parts. I was keen to create clever links between the elements. For me, it was important to interweave the individual short films. I tried to produce smooth (where possible), but primarily associative transitions. The actual "framework" begins with the filmmaker's arrival at the hospital and ends the moment the patient is anaesthetised. In other words, it's more a moment than a story. Although E.K.G. EXPOSITUS has a dramatic structure (I call it a "dramatic ethic", but that is also a concession to the narrative form, to the rules of filmmaking), I nevertheless tried to make the film into a kind of a patchwork so that you can jump associatively from the top right to the bottom left just like on a panel and thereby create links. Therefore, if you tell the story, you can only say that there is a moment when a man becomes unconscious. You can't see what really happened to his body. Even so, an off-camera voice announces that a patient has been taken to hospital with a minor cerebral haemorrhage

Lüge, also die Möglichkeiten eines Reproduktionsmediums: Was kann man einem Bild noch glauben? Und dann geht es natürlich auch um die Privatsphäre, um Fragen der Selbst-Limitierung durch die Medien – wie weit darf ein Bild gehen? Dass das alles in den neunziger Jahren aus den Fugen geraten ist, ist ein Thema des Film.

Frage: Das bedeutet ja, dass du mit der Inszenierung des Privaten in deiner Arbeit in den neunziger Jahren sozusagen mit der gesellschaftlichen Realität aufeinander geprallt bist. Diese Art Crash kommt gewissermaßen in der Rahmenhandlung von E.K.G. EXPOSITUS zum Ausdruck, in der ein Filmemacher nach der Begegnung mit einem Fernsehteam ins Krankenhaus eingeliefert wird. Die Sensationslust, die das erzeugt, befriedigst du dann aber nicht. Es bleibt offen, was konkret, d.h. physisch zu seinen Verletzungen geführt hat.

M.B.: Zunächst mal: 'Rahmenhandlung' finde ich nicht den richtigen Ausdruck dafür, es ist eher eine Hypertext-Struktur als die Struktur eines Omnibusfilms mit einer linearen Aneinanderreihung von Einzelteilen. Elegante Überleitungen waren durchaus angestrebt. Mir war es wichtig, wie die einzelnen Kurzfilme miteinander verflochten sind, es ging mir darum, möglichst fließende, vor allem auch assoziative Übergänge herzustellen. Die konkrete 'Rahmengeschichte' beginnt mit der Einlieferung ins Krankenhaus und hört in dem Moment auf, als der Patient die Narkose bekommt. Das heißt, es ist mehr ein Moment als eine Geschichte. E.K.G. EXPOSITUS hat zwar eine dramatische Struktur – ich nenne das 'dramatische Ethik', das ist auch eine Konzession an das Geschichtenerzählen, an Regeln des Films –, aber trotzdem habe ich versucht, den Film insgesamt sehr flächig anzulegen, so dass man assoziativ wie bei einem Tafelbild von rechts oben nach links unten springen kann und so Bezüge herstellt. Wenn man die Geschichte nach erzählt, kann man also nur sagen, dass es diesen Moment gibt, in dem einer in die Bewusstlosigkeit fällt. Man sieht nicht, was wirklich körperlich vorgefallen ist. Der Off-Erzähler sagt übrigens, dass ein Patient mit einer leichten Gehirnblutung und schweren inneren Verletzungen eingeliefert wird. Und das darf man natürlich ein bisschen metaphorisch verstehen.

Frage: Die Welten, die aufeinander prallen und zur Katastrophe führen, betreffen den Umgang mit dem Privaten ebenso wie den Umgang mit Experimentalfilm. Die TV-Beiträge stellen reißerisch Szenen heraus, in denen es sehr deutlich um Sexualität geht, und werden so weder dem einen noch dem anderen gerecht. Experimentalfilme werden als 'schwere Kost' etikettiert –

M.B.: Ja, schwer verdaulich, das heißt ja eigentlich zum Kotzen.

Frage: Du hast diese Katastrophe in den öffentlichen Medien und in der Kunst verortet, aber gar nicht im Umfeld des Kinos.

M.B.: Das ist eine spannende Frage. Vielleicht ist mir das Kino zu heilig, als dass ich es da mit hineinziehen wollte; das wäre eine Implosion. Da muss ich eine Gedankenpause machen. – Der Film ist halt so entstanden, wie die TV-Teams zur Tür hereinkamen; ich knüpfte immer direkt an die Erfahrungen an, die ich gerade mache, und baue einen Film daraus. Aber warum ist das Kino nicht thematisiert?

Frage: Es wirkt ein bisschen so, als habe der Experimentalfilm tatsächlich keinen Ort. So, als seist du angewiesen auf Reaktionen von außerhalb des Kinos, die mit deinen Intentionen wenig zu tun haben. Das ist tragisch, es ist ein tragischer Film.

M.B.: Er ist aber auch sehr humorvoll, hoffe ich. Er ist natürlich auch tragisch, das ist wie so vieles ambivalent. Das überlasse ich gern dem Publikum. Wenn ich mich persönlich exponiere, worüber wir ja

and serious internal injuries. Of course you can read that somewhat metaphorically.

Question: The worlds that collide and lead to disaster apply equally to attitudes towards privacy and towards experimental filmmaking. The TV reports highlight sensational scenes that are clearly about sexuality and thus fail to satisfy anyone. Experimental films are considered "hard to stomach".

M.B.: Yes, hard to digest, which really means they make you sick.

Question: You have pointed to the disastrous state of public broadcasting and art, but not the cinema.

M.B.: That's an interesting point. Maybe the cinema is too sacred to me to draw it in too. That would be an implosion. I have to stop and think about that. The film began when the TV crew arrived at my door. I always make a link to what I'm experiencing at the time and use that to develop a film. But why not consider the cinema?

Question: It almost seems as if experimental filmmaking really doesn't have a space all of its own, as if you depend on reactions outside the cinema; reactions that have little to do with your intentions. That's tragic. It's a tragic film.

M.B.: I hope it's also very humorous. Of course it's also tragic. It's ambivalent, like so much in life. I'll leave the audience to decide on that one. If I make a stand (an issue I'd like to come back to), I see this as a bridge for the audience, which can see me as an example – even though I mean the audience itself. The audience can reflect on itself, or rather, on how it identifies with the hero. (...) The viewer can't fade away, even when the theatre lights are dimmed. He remains sitting on his seat facing the screen. He has to grapple with the images he sees, just like he grapples with the reality he encounters out on the street. Perhaps that creates a dialogue, communication between the audience and the film, the moment the viewer perceives it. Since you've seen the film, I shouldn't really have to explain anything, because the film says all that I'm telling you now. That's basically how I try to work. A film should be congruent with the world outside the film. It is about formulating reality, and nothing else need really be said.

Question: About your personal stand: You use tautologies like "MBC shows a film by a filmmaker" and "I'm a gay filmmaker because I'm gay". This playing with labels distances you from your audience again as if you were summoning up an existing system of coordinates. Did you discuss the meaning of privacy in any way with the reporters?

M.B.: Yes, in so far as I told them, "If you film me, I'll film you. Perhaps I'll make a film about you too." Interestingly enough, they referred to that in their reports.

Question: That flattered them.

M.B.: Yes, they felt flattered, but it also released them a little from the chains of their schematic thinking: "Now we'll go over there. We've done this a hundred times before. We'll sit him somewhere over there, use nice lighting, ask him three questions, cut out a half-sentence of that to use, then all we need is a pan and a still from the film and it's in the

auch noch sprechen müssen, dann sehe ich das als Brücke für den Zuschauer, der sich mich als Beispiel nehmen kann, aber eigentlich ist er selbst gemeint. Der Zuschauer kann sich selbst bzw. seinen Identifikationsprozess mit dem Helden reflektieren. (...) Er kann nicht wegdämmern, auch wenn das Saallicht weggedimmt wird. Er bleibt bei sich, sitzt auf dem Stuhl der Leinwand gegenüber. Er muss sich mit Bildern auseinandersetzen, wie mit der Realität, der er auf der Straße begegnet. So entsteht vielleicht ein dialogischer Prozess, eine Kommunikation zwischen Zuschauer und Film schon im Moment der Wahrnehmung. Eigentlich müsste ich jetzt, nachdem du den Film gesehen hast, gar nichts erklären, weil ich alles, was ich dir jetzt sage, auch im Film schon sage. So versuche ich grundsätzlich zu arbeiten: Ein Film soll mit der Welt, die außerhalb des Films liegt, kongruent sein. Es geht um Realität, die formuliert werden muss, und darüber hinaus muss eigentlich nichts gesagt werden.

Frage: Zu deiner persönlichen Exponierung: Du verwendest Tautologien wie „MBC zeigt einen Film von einem Filmemacher.“ Oder: „Ich bin ein schwuler Filmemacher, weil ich schwul bin.“ Durch das Spielen mit Kategorien schaffst du auch wieder eine Distanz zu deiner Person. Als würdest du ein existierendes Koordinatensystem aufrufen. Gab es über den Begriff des Privaten irgendeinen Austausch mit den Reportern?

M.B.: Ja, insofern, als ich ihnen gesagt habe: „Wenn ihr mich filmt, dann filme ich euch auch. Vielleicht inszeniere ich euch auch.“ Bemerkenswerterweise haben sie in ihren Beiträgen darauf Bezug genommen. Das hat ihnen irgendwie auch geschmeichelt, aber es hat sie auch ein bisschen aus ihrer Verstrickung ins Schubladendenken befreit: Wir gehen da jetzt hin, das haben wir schon hundert Mal gemacht, wir werden den da irgendwo hinsetzen, verwenden schönes Licht, dann stellen wir ihm drei Fragen und daraus schneiden wir uns einen Halbsatz weg, den verwenden wir dann, und dann brauchen wir noch einen Schwenk und ein Foto zum Film und das war's. So wird das ja gemacht. Als ich dann mit der Kamera in der Hand ankam, war das zwar ungewöhnlich, aber für mich als Filmemacher natürlich auch erlaubt – und in den Beiträgen wurde das dann auch aufgegriffen: Das Fernsehen filmt den Filmemacher, wie er das Fernsehen filmt, das einen Film über ihn macht. So hat der Experimentalfilm vielleicht doch einen Einfluss (*lacht*) auf das Fernsehen. Einen kleinen am Ende eines Sendetages.

Frage: Das Private als Form des künstlerischen Ausdrucks im Experimentalfilm hat in Deutschland keine Tradition wie in Nordamerika. Gleichzeitig unterscheiden sich deine Filme aber auch von denen, die aus der dortigen Tradition des autobiographischen Films kommen, weil es gerade nicht eins zu eins um deine eigene Geschichte geht. Ich würde sogar sagen, dass ich in Kenntnis deiner Filme gar nicht so viel über deine Biographie erfahre. Die Inszenierung des Privaten selbst spielt bei dir eine größere Rolle. Was hast du damit in Deutschland jenseits dieser TV-Reportagen für Erfahrungen gemacht?

M.B.: Zuschauer, die bei sich selbst sind, mögen meine Filme. Die können damit umgehen, dass da einer den Vorhang öffnet und auf der Leinwand steht und sagt: „Mein Name ist Michael Bryntrup“. Ich habe den Verdacht, dass die Leute, die mit einer so plakativen Subjektivität nicht umgehen können, mit sich selbst Probleme haben. Die oberste Prämisse dieser Gesellschaft ist ja, dass es individuelle Freiheit gibt; das Individuum ist also der Wert an sich, wenn damit auch die Vereinzelung einhergeht. Wichtig ist es zu bedenken, dass dies nur unsere Sicht- und Lebensweise ist, unsere kleine bescheidene Welt, das west-

can.“ That's how it's done. When I turned up with my camera in my hand, it was certainly unusual, but permissible for me as a filmmaker. And they mentioned it in their reports: A TV crew films a filmmaker filming a TV crew making a film about him. So perhaps experimental films do have an influence (*Laughs*) on television, if only a little and at the end of the broadcasting day.

Question: As opposed to North America, Germany doesn't have an experimental filmmaking tradition of using private lives as a form of artistic expression. And yet, your films are different to those in North America, which stem from the autobiographical filmmaking tradition, precisely because they aren't one-to-one representations of your own story. I would even go so far as to say that knowing your films doesn't tell me much about your biography. The representation of private lives plays a greater role in your films. Aside from these television reports, how do people react in Germany?

M.B.: Viewers who are at one with themselves like my films. They can handle someone opening the curtains and standing on the screen saying, “My name is Michael Bryntrup”. I suspect that people who have difficulty with such bold subjectivity also have problems with themselves. After all, individual freedom is our society's number one premise. In other words, individuality is a value in itself, provided it also produces unique beings. It's important to remember that the Western concept of society is only our point of view, our way of life, our small, modest world. That's always on my mind when I turn such subjectivity outwards. I call a film about myself an “ego complex” (in the sense of “military-industrial complex”), and I'm always keen to specify that I'm talking about human beings in general. There are a number of possible reasons why my films are shown more often abroad than in Germany. (...) Experimental filmmaking doesn't have a continuous, unbroken history in Germany. Maybe it even has something to do with the gap that existed under the Nazis. When Maya Deren began making her films in the United States in the 1950s, nothing comparable existed here. But even our film promotion system doesn't focus on experimental filmmaking. I experience experimental filmmaking as a kind of pure research that can benefit everyone else. As meta-films, experimental films are essentially self-reflection; films about filming. E.K.G. is an example of how we can address social issues and reflect their presentation in the media. And I see the link to the idea of the meta-film in the way I present myself, ergo self-reflection.

Question: You include *Selbstporträt mit Kronleuchter* as a kind of “B-movie”: You're under the chandelier playing with the glass beads when someone from the television calls, while another television crew films you almost losing yourself in the chandelier. In so doing, you are portraying a strong covetousness in spite of your criticism of the media.

M.B.: Yes, that's also why the scene that begins with *Aide mémoire* is also interesting. I ask Jürgen Baldiga whether he had any utopian dreams before he tested HIV positive.

liche Gesellschaftskonzept. Das ist mir immer klar, wenn ich so eine Subjektivität nach außen kehre. Die Filme, in denen ich mich selbst zum Thema mache, nenne ich ja 'Egokomplex' – im Sinne von 'militärisch-industrieller Komplex' –, und dabei geht es mir immer auch um eine Standortbestimmung 'Mensch' im allgemeinen. Die Tatsache, dass meine Filme im Ausland mehr gezeigt werden als in Deutschland, mag viele Gründe haben. (...) Der Experimentalfilm hat hier auch keine kontinuierliche, ungebrochene Geschichte, vielleicht hat das sogar noch mit der Lücke zu tun, die während des Nationalsozialismus entstanden ist. Als Maya Deren in den USA in den fünfziger Jahren ihre Filme machte, gab es hierzulande nichts vergleichbares. Aber auch in unserem Förder-system liegt das Augenmerk nicht auf dem Experimentalfilm. Ich empfinde den Experimentalfilm als eine Art Grundlagenforschung, die allem anderen zu gute kommen könnte. Er ist als Metafilm im wesentlichen Selbstreflexion, Film über Film. E.K.G. ist ein Beispiel dafür, wie es möglich ist, gesellschaftliche Themen aufzugreifen, aber letztlich ihre mediale Aufarbeitung zu reflektieren. Und in der Art, wie ich mich selbst zur Schau stelle, sehe ich die inhaltliche Korrespondenz zur Idee des Metafilms, eben Selbstreflexion.

Frage: Als 'Vorfilm' zeigst du das *Selbstporträt mit Kronleuchter*. Als das Fernsehen anruft, stehst du darunter und spielst mit den Glassteinen, und ein anderes Fernseheteam filmt dich dabei, wie du dich fast in den Kronleuchter hineinträumst. Du inszenierst damit auch eine starke Begehrlichkeit inmitten deiner Kritik an den Medien.

M.B.: Ja, in diesem Zusammenhang ist auch die Szene interessant, mit der *Aide Mémoire* anfängt. Da frage ich Jürgen Baldiga, ob er vor dem Test irgendwelche utopischen Lebensperspektiven hatte. Er antwortet, dass er früher einmal Popstar werden wollte und lacht dabei. Natürlich hat sich seine Lebensperspektive durch die HIV-Infektion total verengt. Der Kronleuchter, und die Art, wie ich darunter stehe, dieser Griff nach den Sternen ist natürlich auch ironisch gemeint. Das Fernsehen hat heute ja auch nicht mehr die Bedeutung, die es hatte, als wir damit groß wurden. Ins Fernsehen zu kommen war früher ja quasi der Segen vom Papst. Das ist heute nicht mehr so. Fernsehen ist relativ banal geworden. Aber natürlich habe auch ich mich gut gefühlt, als ich merkte, dass es ein öffentliches Interesse an mir und meiner Arbeit gibt. Viel wichtiger als medial aufbereitet zu werden ist mir allerdings, dass ich auch finanziell weiter überleben und meine eigenen Bilder machen kann.

Frage: Wie hast du denn diesen Film finanziert?

M.B.: Ich thematisiere in meinen Filmen ja gerne die Bedingungen ihres Entstehens. In *Die Statik der Eselsbrücken* habe ich gesagt: „Dieser Film wurde mit 21.500 Mark vom Filmbüro Nordrhein-Westfalen e.V. gefördert, dem Filmbüro möchte ich an dieser Stelle recht herzlich danken.“ Diese Szene tauchte in der Mitte des Films auf. Ähnlich ist das bei E.K.G.: Da habe ich eine recht hohe Summe als Filmförderung bekommen, wusste aber noch gar nicht, wie der Film anfangen sollte. Das postuliere ich zumindest gleich zu Beginn des Films. Es stimmt zwar nicht ganz, aber der Satz macht transparent, dass man, wenn man so ein Langzeitprojekt anfängt, wirklich nicht weiß, wo es hinführt. Ich habe zu Beginn z.B. nicht gewusst, dass ich mich im Laufe der fünf Jahre, die die Arbeit an dem Film gedauert hat, so intensiv dem Internet widmen werde, und am Ende ist ja auch der *Kein Film* enthalten. Das war das Ergebnis einer offenen Forschung. Ich hatte einfach das Glück, dass ich mit einem sehr offenen Konzept Filmförderung bekommen habe und auf diese Weise die Möglichkeit hatte, über längere Zeit an

He laughs and says he once wanted to become a pop star. Of course, being infected with HIV has narrowed his perspectives drastically. And of course the chandelier and the way I stand below it reaching for the stars is also meant to be tongue-in-cheek. After all, television is no longer as important as it was when I grew up. Appearing on television used to be like being blessed by the Pope. That's no longer the case. Television has become relatively banal. But of course it felt good to realise that the public was interested in me and my work. However, my financial survival and the ability to make my own images are more important than appearing in the media.

Question: How did you finance the film?

M.B.: As you know, I like to show how my films came about. In *Die Statik der Eselsbrücken* I said, "This film was made with a 21,500 mark grant from the film board of North-Rhine Westphalia. I would like to take this opportunity to thank the film board." This scene comes up in the middle of the film. It's a similar situation in EKG. I was given quite a large grant, but still didn't know how the film should start. At least, that's what I say right at the beginning of the film. It's not quite true, but the sentence shows that at the start of such a long-term project you never know where it's going to take you. For instance, I didn't know from the outset that I would spend so much time on the Internet during the five years I spent working on the film. Or that I would include *Kein film*. That was the outcome of open research. I was simply lucky that my very open concept won me a film-making grant and I therefore got the chance to stick to one issue for a longer period of time. That is why I'd like to take this opportunity to thank the cultural film promotion board of the state of Lower Saxony. But times have changed. Today you can't get money for a concept like that anymore. Nowadays you have to first convince television stations that your material deserves to be promoted before you can even approach a film board. You can only apply for a grant if you get the nod from television. Of course television editors have completely different criteria than independent film boards.

I worked on the film continually for five years. From that you can work out that I spent a certain number of weeks shooting and days in the cutting room. I only hope that film boards will allow such work to continue. It won't hurt them: Images that can only be created in this way reproduce themselves and have a knock-on effect. It is only through such open creativity (in terms of the outcome) that the culture of filmmaking can advance.

The interview was conducted by Stefanie Schulte Strathaus in Berlin on 5 January 2004

Addendum by e-mail on 9.1.04:

M.B.: I just realised: We didn't talk much about homosexuality, etc.

S.S.S.: That's right, after all it creates the whole setting. But I didn't have any questions about it.

M.B.: That's OK. Others will have enough to say about it.

einem Thema zu bleiben. Darum möchte ich mich an dieser Stelle bei der kulturellen Filmförderung in Niedersachsen bedanken. Aber die Zeiten haben sich geändert, heute würde man für so ein Konzept kein Geld mehr bekommen. Bevor man heute überhaupt bei einer Filmförderung anfragen kann, muss man schon das Fernsehen von der Förderungswürdigkeit des Stoffes überzeugt haben. Erst mit diesem Einverständnis kann man Filmförderung beantragen. In Fernsehredaktionen werden natürlich ganz andere Kriterien angelegt als bei einer unabhängigen Filmförderung. Ich habe fünf Jahre lang kontinuierlich an dem Film gearbeitet, das lässt sich nicht mit einer bestimmten Anzahl von Wochen an Drehzeit oder Tagen im Schneiderraum kalkulieren. Meine Forderung an alle Filmförderungen ist es, so ein Arbeiten weiterhin zu ermöglichen. Das soll deren Schaden ja nicht sein: Bilder, die nur durch so eine Arbeit entstehen können, pflanzen sich fort, wirken weiter und nur so, durch eine im Ergebnis offene Kreativität, ist ein Fortschritt der Filmkultur denkbar.

Das Interview führte Stefanie Schulte Strathaus am 5. Januar 2004 in Berlin.

Nachtrag per E-mail am 9. Januar 2004:

M.B.: Etwas ist mir noch aufgefallen: Wir haben gar nicht viel über Homosexualität etc. geredet.

S.S.S.: Das ist richtig, dabei stellt sie das ganze Setting dar. Aber dazu hatte ich keine Frage.

M.B.: Das ist auch o.k. so, denn dazu werden andere noch genug anmerken.

Biofilmographie

Michael Brynntrup wurde am 7. Februar 1959 in Münster/Westfalen geboren. Er studierte Kunstgeschichte und Philosophie in Freiburg und Rom. Seit 1982 lebt er in Berlin. Von 1987 bis 1991 studierte Brynntrup Freie Kunst (Filmklasse der HBK Braunschweig, Prof. Büttendender/Prof. Hein). Seit 1981 entstanden mehr als sechzig Filme und Videos, darunter drei Langfilmprojekte, seit 1995 beschäftigt er sich mit digitaler Kunst in interaktiven Medien (CD-ROM, DVD und Internet). Brynntrups vielfach ausgezeichnete Arbeiten waren bisher in zahlreichen Werkschauen im In- und Ausland zu sehen. Seit 1990 arbeitet er auch als Dozent im Bereich Medienproduktion und experimenteller Film.

Biofilmography

Michael Brynntrup was born on 7 February, 1959 in Münster, Germany. He studied art history and philosophy in Freiburg and Rome. He has lived in Berlin since 1982. From 1987 to 1991, Brynntrup studied free art (a film course run by Profs. Büttendender and Hein at Braunschweig Art College). Since 1981, he has made more than 60 films and videos (including three long-term projects). He has been producing digital art for interactive media (CD-ROMs, DVDs and the Internet) since 1995. Brynntrup's works have won many awards and have been shown at numerous showcases in Germany and abroad. He has also been teaching media production and experimental filmmaking since 1990.

Films (selection) / Filme (Auswahl)

1982: *September, Wut – eine Reise* (Super-8, 85 min.). 1983: *Der Rhein – ein deutsches Märchen* (Super-8, 12 min.). 1984: *Handfest – freiwillige Selbstkontrolle* (Super-8, 18 min.). 1985: *So sieht eine Prise aus (1987)* (Super-8, 78 min., short film programme). 1986: *Testamento Memori* (Super-8, 16mm, 8 min.). 1986: *Jesus - der Film* (Super-8, 16mm, 125 + 84 min.). 1987: *Höllensimulation – frei nach Platons Höhlengleichnis* (Super-8, 8 min.). 1988: *Iss doch wenigstens das Fleisch auf* (Super-8, 16mm, 75 min., short film programme). 1989: *Narziss und Echo* (16mm, 14 min.). 1990: *Die Statik der Eselsbrücken* (16mm, 21 min.). 1991: *Liebe, Eifersucht und Rache* (16mm, 7 min.). 1993: *All You Can Eat* (35mm, 5 min. 30"). 1993: *Plötzlich und unerwartet: Der Elefant aus Elfenbein* (16mm, 75 min.). 1994: *Kain und Abel – eine Moritat* (16mm, 10 min.). 1995: *Aide mémoire – ein schwules Gedächtnisprotokoll* (BetaSP, 16mm, 16 min.). 1996: *Homo erectus* (16mm, 77 min., short film programme). 1996: *Herzsofort. Setzung II* (BetaSP, 16mm, 7 min. 15"). 1996: *Loverfilm – eine unkontrollierte Freisetzung von Information* (16mm, BetaSP, 21 min. 30"). 1998: *Tabu V (wovon man nicht sprechen kann)* (16mm, 13 min.). 2000: *Kein Film / No Film* (35mm, Flash, 1 min. 20"). 2000: *Netc.etera – der Film zum Film* (CD-ROM, DV, 13 min. 20"). 2001: *Achtung – die Achtung* (35mm, 14 min.). 2002: *Stummfilm für Gehörlose* (Flash, 5 min. 40"). 2003: *E.K.G. EXPOSITUS* (the Broadcast and the Artistic Media).



Michael Brynntrup