

«den blick freigeben auf das hören»

JULIA GERLACH IM GESPRÄCH MIT DEM MUSIKFILM-PRODUZENTEN
ULI AUMÜLLER

Der Freie Autor und Regisseur von Features zeitgenössischer Musik für Rundfunk und Fernsehen Uli Aumüller leitet zusammen mit Hanne Kaisik und Gösta Courkamp die in Berlin ansässige «inpetto filmproduktion». 1992 produzierten sie ihre erste TV-Dokumentation über den mexikanisch-amerikanischen Komponisten Conlon Nancarrow und seine Studien für selbstspielendes Klavier. Julia Gerlach sprach mit Uli Aumüller über die Möglichkeiten und Hindernisse der Präsentation zeitgenössischer Musik im audiovisuellen Massenmedium Fernsehen, ästhetische Fragestellungen und ungewöhnliche Produktionen.

■ *Sie haben in der Vergangenheit immer wieder Filme für das Fernsehen konzipiert und mit Ihrer Filmproduktionsfirma «inpetto filmproduktion» realisiert, die zeitgenössische Ernste Musik zum Gegenstand hatten. Wie sind Sie denn zu dem Thema neue Musik gekommen und dazu, diese Musik über das Fernsehen einem breiteren Publikum vermitteln zu wollen?*

Ursprünglich habe ich Biologie studiert, mich also für die Natur interessiert. Mit der neuen Musik bin ich in Berührung gekommen, weil ich im Studentenausschuss für die Kulturarbeit tätig war – und irgendwann haben wir begonnen in der Mensa der TU München Konzerte mit «experimenteller Musik» zu veranstalten. Als angehender Naturwissenschaftler lag es für mich nahe, dass die Künste im Allgemeinen und eben auch die Musik sich auf «experimentellem» Weg neue Terrains, Ausdrucksmöglichkeiten, Erkenntnisse erschließen. Also organisierten wir Festivals für «experimentelle» Literatur, «experimentellen» Film, «experimentelles» Theater – und auch «experimentelle» Musik.

Das entwickelte dann eine gewisse Eigendynamik, und schließlich fand ich mich als Autor von Musikfeatures beim Bayerischen Rundfunk, zunächst beim Hörfunk, wieder. Ich glaube, dass es mir damals nicht so sehr um die Vermittlung neuer Musik ging – dass Kunst und überhaupt alles, was nicht jedes Kleinkind auf Anhieb versteht, auf Teufel komm raus «vermittelt» werden muss, ist, glaube ich, erst eine Modeerscheinung des frühen 21. Jahrhunderts –, sondern mich selbst dem anzunähern, was mit den ästhetischen Mitteln der

neuen Musik und eben nur mit diesen formuliert werden konnte.

Im Grunde ging es mit jeder Sendung über einen zeitgenössischen Musiker oder Komponisten darum, den Beweis anzutreten, wie unersetzbar und notwendig genau diese Musik für den Erkenntnisfortschritt der Menschheit ist. Genauso wie ich als angehender Biologe versucht habe die Natur zu verstehen, habe ich die Komponisten aufgesucht, um ihre Musik zu verstehen – das geht bei lebenden Komponisten sehr viel einfacher als bei ihren Kollegen, die schon vor ein paar Jahrhunderten verstorben sind. Sich mit den toten Ahnen zu befassen, mochte interessant sein, aber doch nur aus Neugier, um die Voraussetzung der heute Lebenden zu begreifen.

■ *Wenn man das Fernsehprogramm studiert, fällt unmittelbar ins Auge, dass neue Musik dort keine Rolle spielt. Über die Technische Universität Berlin (TU) und das dortige Elektronische Studio wurden wir im Studium auf die außergewöhnliche Reihe «Musik im Technischen Zeitalter» aufmerksam, eine Reihe von an die zwölf Sendungen, in denen der damalige Ordinarius der Musikwissenschaft an der TU und Musikschriftsteller Hans Heinz Stuckenschmidt nahezu alle namhaften Komponisten dieser wichtigen Zeit Anfang der 1960er Jahre in einer einstündigen Sendung im Sender Freies Berlin im Vorabendprogramm um 18 Uhr 15 live vorstellte: John Cage, Luigi Nono, Boris Blacher, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen und viele andere.*

Eine solche Reihe wäre heute undenk-

bar. Warum ist das so? Was hat sich verändert in den Sendern oder auch in der Gesellschaft? Wie ist die Lage heute? Was sind Ihre Erfahrungen?

Ein paar dieser Sendungen von Stuckenschmidt kenne ich: Sie sind selbst für die damaligen technischen Möglichkeiten und Gepflogenheiten des Mediums Fernsehen so spröde, trocken und unsinnlich gemacht, dass sie wahrscheinlich dem Anliegen, die neue Musik einem breiteren Publikum zu öffnen, einen Bärendienst erwiesen, Vorurteile bestätigten, diese Musik sei *gegen* das Publikum komponiert, «verkopft» und so weiter.

Dass neue Musik durchaus ein größeres Publikum hätte erreichen können, zeigt zum Beispiel der Erfolg, den Ligetis *Atmosphères* hatten, nachdem Stanley Kubrik sie als Filmmusik seines Science Fiction *Odyssey 2001* einsetzte, oder auch der Soundtrack von Oskar Sala zu Alfred Hitchcocks *Die Vögel*. Auf der anderen Seite muss man sich auch ansehen, wie sehr Ligeti ob seines Erfolgs angegriffen wurde. Ich hatte vor kurzem Gelegenheit, mir die TV-Berichte dieser Zeit anzusehen, die der WDR über die Wittener Tage für neue Kammermusik ausstrahlte. Man fühlt sich wie in einem Seminar adornitisch-neomarxistischer Gesellschafts- und nur nebenbei auch Kunstkritik. Kritisiert wurden die Hörgewohnheiten der «Musikkonsumenten» – die mit «neuer Musik» einer besseren Zukunft geöffnet werden sollten. Es gab also in den Sendern – und beileibe nicht nur im WDR – Redakteure, die mit ihrer Arbeit einen utopistisch gefärbten pädagogischen Ethos verbanden.

Die öffentlich-rechtlichen Sender haben ein Problem, seitdem sie zum einen in Konkurrenz zu den privaten Anbietern, zum anderen durch die Multiplikation der überall empfangbaren und verfügbaren Kanäle in Konkurrenz zu sich selbst stehen – mal ganz abgesehen von anderen medialen Angeboten zum Beispiel über das Internet. Abgestimmt wird täglich und minutlich mit der Fernbedienung und dem Mausclick. Das ist grundsätzlich kein Argument dafür, dass gute (oder komplexere) Inhalte deswegen nicht mehr vorkommen dürfen, aber sie sollten so verpackt sein, dass sie möglichst viele Zuschauer anlocken. Diesen Spagat zum Beispiel mit einem Porträt eines brillanten, aber außerhalb der «Szene» unbekanntem zeitgenössischen Komponisten hinzubekommen, ist ein Kunststück, das nur selten gelingt.

In einem Film über die Wittener Tage für neue Kammermusik wollte ich aus diesem Grund mit einer dezenten, aber effizienten Lichtgestaltung das Musizieren der Konzerte optisch aufwerten. Ich wollte, dass man den Musikern auch gerne zuschaut, wenn man sie spielen sieht. Es gab Besprechungen mit den zuständigen Redakteuren des Hörfunks und des Fernsehens. Aber als wir uns über ein gemeinsames Konzept einig waren, wurde uns von höherer Etage des WDR beschieden, dass das Thema nicht erwünscht sei. Auch das SWR-Fernsehen hat die Berichterstattung über die Donaueschinger Musiktage weitgehend zurückgefahren.

■ *Man kann beobachten, dass es bei Konzerten neuer Musik in den vergangenen zehn Jahren einen Publikumszuwachs gab. Die großen Festivals sind ausverkauft. Man hat doch den Eindruck, es gibt viele Interessierte. Kann man die mangelnde Repräsentation im Fernsehen mit mangelndem Publikum, mangelnden Einschaltquoten rechtfertigen?*

Die Fernsehanstalten haben mit dem immergleichen Budget immer mehr Sonder- und Spartenkanäle eröffnet, außerdem umfangreiche Online-Redaktionen gegründet, inzwischen sogar TV-Dienste für Mobiltelefone eingerichtet – mal ganz abgesehen von den irrealen Summen, die sie für die Übertragungsrechte von Fußballspielen bezahlen ... Da kann man sich an den Fingern abzählen, dass bei einer quantitativen Aufblähung der Sendezeiten immer weniger Geld zur Verfügung steht für die Produktion qualitativ hochwertiger Sendein-

halte.

Das Filmen von Musik ist relativ teuer, was nicht an den hohen Gagenforderungen der Musiker liegt (die oft genug überhaupt nichts bekommen) oder dem Gewinnstreben der Produktionsfirmen, sondern an dem großen technischen Aufwand. Man braucht Mehrkamerasysteme, hochkarätige Tonspezialisten, Licht- und Bühnentechniker. Eine Konzertaufzeichnung eines größeren Ensembles bringt einen ähnlichen Aufwand mit sich wie die Übertragung eines Fußballspiels. Und wir haben tatsächlich auch schon häufig genug mit Kamerateams von Fußballübertragungen gearbeitet – die dann nicht dem Ball, sondern den Klängen hinterherjagen, und ihren Job sehr gut gemacht haben, einfach weil sie sich mit der Technik und den Anforderungen von Mehrkamerasystemen auskennen.

Die vergleichsweise hohen Herstellkosten von Musikproduktionen wecken Begehrlichkeiten der anderen Redaktionen, vor allen Dingen wenn diese Produktionen relativ niedrige Einschaltquoten erreichen. Fachredaktionen für Musik werden beim Ausscheiden der Mitarbeiter einfach nicht mehr besetzt, oder es wird über die Konzentration der Zuständigkeit für mehrere Sendegebiete von nur einer Redaktion diskutiert. Stuttgart und Baden-Baden könnte doch München gleich mit übernehmen; Hamburg und Berlin liegen genauer besehen auch nicht so weit auseinander, dass man dafür zwei Redaktionen braucht ... Ich spreche hier im Übrigen nicht nur von der neuen Musik, sondern ganz allgemein von der so genannten Ernsten Musik: der Oper, dem klassischen Symphonieorchester und so weiter. Die Ernste Musik hat zurzeit keine Lobby – die neue Musik erst recht nicht.

■ *Wie gelingt es Ihnen, doch etwas unterzubringen? Was interessiert das Publikum? Und denken Sie, das Publikum will das selbe wie die Sender?*

Grundsätzlich würde ich davon ausgehen, dass das Niveau des Publikums immer mehr absinkt, je dümmer die Programme sind, die man ihm anbietet. Umgekehrt hätte ich also die Hoffnung, dass mit anspruchsvolleren Programmen, die mit einer gewissen Kontinuität angeboten würden, sich auch das Publikum herausbildet, das an solchen Programmen Vergnügen und Interesse findet und auf der Basis ebendieser Kontinuität auch entsprechende

Voraussetzungen mitbringt, sprich ein gewisses Vorwissen zum Beispiel oder die Fertigkeit oder die Lust auch am Erfassen komplexerer Zusammenhänge.

In der gegenwärtigen Situation ist es allerdings ausgesprochen schwierig, den Sendern so genannte thematische Produktionen anzubieten, Produktionen, die ein Thema aus verschiedenen Blickwinkeln betrachten. Vor einigen Jahren haben Gösta Courkamp und ich zusammen so etwas für den BR gemacht, einen Film, der an vier Beispielen die Einsatzmöglichkeiten des Computers beim Komponieren schilderte, angefangen mit Josef Anton Riedls Siemens-Studio aus den 1950er Jahren bis hin zu modernen Formen der Klangsynthese (Hans Tutschku), der Verwendung von Algorithmen bei der Berechnung von Partituren (Hanspeter Kyburz) oder sozusagen klassischer *Musique concrète*, d. h. Bearbeitung zuvor aufgenommener Klänge im Computer (Luigi Ceccarelli). Dieser Film lief genau *einmal* im Bayerischen Fernsehen – ich glaube um 0:30 Uhr –, bei Festivals allerdings immer wieder, was die Resonanz angeht, ausgesprochen erfolgreich.

Eine andere Produktion war ein Film für den WDR zur Frage «Was ist Improvisation?». Der Hintergrund war, dass die Kölner Triennale «Improvisation» zu einem der Hauptthemen ihres Festivals gemacht hatte – es waren also sehr viele Ensembles an einem Ort versammelt, die auf völlig verschiedene Arten und Weisen improvisierten. Und da auch in manchen Formen der zeitgenössischen Musik Improvisation eine große Rolle spielt, kam in diesem Film neben dem Jazz, arabischer Musik, Alter Musik und Orgel Improvisation auch neue Musik zu Wort und zu Gehör.

Im Radio, für das ich ja auch arbeite, kann man ohne Weiteres einen zweistündigen Essay zum Beispiel über den Naturbegriff in der Musik von 1200 bis heute bringen, mit Musikbeispielen, Interviews und so weiter. Im Fernsehen ist das so gut wie unmöglich. Dort will man eher Namen, ein berühmtes Gesicht, unter dem sich möglichst jeder sofort etwas vorstellen kann, das man im Programmheft abdrucken kann. Getrost kann man von einem Namensfetischismus sprechen. Und es ist gewiss nicht von Nachteil, wenn das Gesicht zum Namen jung, weiblich und attraktiv ist ...

Ein anderes Beispiel: Wenn ich mich nicht irre, war zum letzten Mal im ersten

Programm der ARD von so genannter Ernster Musik im Rahmen der Sendereihe «Deutschland, deine Künstler» die Rede. Man zeigte dort lebende Maler, lebende Schriftsteller und lebende Rockmusiker – doch in der E-Musik nur Interpreten toter Komponisten.

■ *Von ARTE erwartet man Offenheit. Schließlich gibt es auch immer wieder experimentelle Filme im Programm. Wie sind Ihre Erfahrungen mit dem Sender? Sie sind dort derzeit immer wieder mit Filmen zu Interpretenstars beauftragt. Auf welche Bedingungen treffen Sie hier und wie schätzen Sie die Perspektive ein?*

In eigentlich fast allen unserer Interpretenporträts, die wir in den letzten Jahren für ARTE produziert haben, haben wir auch Kompositionen unseres Jahrhunderts hineingeschmuggelt. Das Hilliard Ensemble sang nicht nur Werke der Renaissance und des Mittelalters, sondern u. a. auch die Komposition des (lebenden) Engländers Piers Hellawell. Andreas Scholl sang einen seiner Popsongs aus eigener Feder. In unserem Film über Jordi Savall kamen Stücke seiner Tochter Arianna und seines Sohns Ferran vor. Fazil Say spielte einen Ausschnitt aus seinem Nazim Hikmet-Oratorium (mit dem er in der Türkei ganze Amphitheater mit 10 000 Plätzen füllt – das schaffen bei uns weder Helmut Lachenmann noch Wolfgang Rihm). Daniel Hope spielte eine Komposition von Erwin Schulhoff, Sol Gabetta eine Auftragskomposition von Peteris Vasks. Bei Letzterer wurde der Regisseur Gösta Courkamp von der Redaktion gebeten, vorsichtshalber parallel noch einen Brahms aufzunehmen, damit wir möglicherweise den Vasks noch ersetzen könnten. Beides zusammen, die Kosten für den doppelten Dreh und die Verlagsrechte für Vasks, addieren sich zu einer Summe, die den Betrag, der für uns selbst von der Herstellung solcher Filme übrigbleibt, bei weitem übertrifft. Anstelle den Produzenten von Musikfilmen unter die Arme zu greifen, agieren gerade die Musikverlage paradoxerweise als Verhinderer der Präsenz neuer Musik im Fernsehen. Nach dem gleichen Muster behindern die teuren vorgeblichen «Kopierkosten» der Musikverlage den Vertrieb unserer Filme mit zeitgenössischer Musik ins Ausland, zur Produktion von DVDs kommt es aus diesem Grund erst gar nicht. So etwas verdirbt uns natürlich den Spaß am Engagement für das Zeitgenössische.

■ *Wie werden die Interpretenstars ausgewählt? Haben Sie da Einfluss?*

Wie Ihre Frage das schon impliziert, müssen die Interpreten bereits Stars sein – es genügt nicht, dass sie außergewöhnliche und bemerkenswerte Interpreten sind. Ich glaube zum Beispiel, dass die ersten Filme über Glenn Gould entstanden sind, weil er außergewöhnlich und bemerkenswert war – aber zu diesem Zeitpunkt keineswegs ein Star. Ein Star wurde er womöglich erst durch diese Filme – und kaum war er ein Star, zog er sich von der Öffentlichkeit zurück. Ich will damit sagen, dass Glenn Gould unter den gegenwärtigen Bedingungen des Markts mit großer Wahrscheinlichkeit kein Star geworden wäre. Einfach weil man schon ein Star sein muss, noch bevor sich sogar ARTE für dich interessiert.

Wie aber wird man ein Star? Zum Beispiel, indem ein großes Schallplattenlabel dich unter seine Fittiche nimmt. Und dich kraft seiner Werbemacht einfach zu einem Star erklärt. Dann ist es wahrscheinlich, dass dieses Label oder eines seiner Tochterunternehmen den Film über diesen Star für ARTE oder wen auch immer selbst produziert. Der Spielraum ist da relativ eng, schon allein deshalb, weil viele der Labels Universalverträge mit ihren Künstlern haben.

Im Übrigen betrifft das vor allem das Repertoire vom späten Barock, also Bach, bis zur späten Romantik, also dem frühen Schönberg in etwa. Alles andere, also ab Bach rückwärts und ab Schönberg aufwärts, ist längst nicht so industriell durchstrukturiert und ist in seiner Organisation viel chaotischer und kleinteiliger. Von daher ist dies das Ausweichterrain für kleinere Produktionsfirmen, wie wir es sind. Andererseits bringt es die chaotische Kleinteiligkeit mit sich, dass die Wahrscheinlichkeit, dass sich hier die gewünschten Stars herausbilden, eher sinkt. In der neuen Musik, also ab Schönberg, werfen uns die Verlage ihre Knüppel (hohe Materialgebühren) zwischen die Beine, und die Redaktionen verweisen auf die niedrigen Einschaltquoten – beides zusammen macht uns zu einem Selbstmordkommando. Bleibt eigentlich nur die Alte Musik.

■ *Angefangen hatte ja alles mit Nancarrow und dem Bayerischen Rundfunk ...*

Nancarrow war ein absoluter Fan der Bach'schen Kanons – und hat etwas vollkommen Neuartiges und Eigenständiges daraus gemacht. Unser Film über ihn ent-



© INPETTO FILMPRODUKTION BERLIN

ULI AUMÜLLER

stand absolut naiv aus der Freude an der eigenständigen Kreativität dieser herausragenden Persönlichkeit. Hätten wir zuvor gewusst, welche Ansprüche sein Musikverlag (post mortem) an uns herantragen würde, wir hätten diesen Film nicht gemacht – nicht machen können!

■ *Würden Sie diese Produktion als ideal beschreiben: thematisch interessant, eine Entdeckung und damit auch Pionierarbeit? Wie hat der Sender darauf reagiert, gab es Publikumsresonanz?*

Unser Film über Conlon Nancarrow – er entstand Mitte der 1990er Jahre – ist praktisch durch alle Dritten Programme gewandert. Was möglicherweise daran lag, dass seine Musik in einer absolut pittoresken Umgebung, eben der von Mexiko Stadt, so nah mit der Musik von Johann Sebastian Bach verwandt war. Kein Komponist hat seit Bach so ausgeklügelte Kanons geschrieben wie eben Conlon Nancarrow. Der Erfolg des Films hatte wahrscheinlich auch damit zu tun, dass Nancarrow sein mathematisches Genie bescheiden kleinredete.

■ *Anschließend kam die Afrikaproduktion – auch eine sehr spezielle Fragestellung ...*

Der Film *Art Music in Ghana* war eine Fortsetzung unserer Begegnung mit Conlon Nancarrow. Nancarrow verwies darauf, wie sehr ihn – neben der Musik von Bach – die Musik Afrikas beeinflusst hätte. In seiner Schallplattensammlung waren Hunderte von Schellacks aus den 1920er und 1930er Jahren mit Feldaufnahmen aus Afrika. ...

... mehr erfahren Sie
in Heft 2010/02