

# Neue Musikzeitung Zukunftswerkstatt

## Februar 2001

Bilder auf das Hören hin durchsichtig machen

Ein Interview mit dem Musikfilme-Macher Uli Aumüller - Von Reinhard Schulz

Die "Zukunftswerkstatt", die wir auf dieser Seite als neue Rubrik zum FünfJahrzehnte-Jubiläum der neuen musikzeitung eröffnen, behandelt ein Thema, das für die Arbeit junger Künstler immer wichtiger wird: Wie lassen sich Musik und Bild, als Film, als Video, als Einblendung stehender Bilder, als fotografierte Performance oder Installation, miteinander verbinden, ohne dass eine der üblichen Verdoppelungen entsteht? Können Musik und Bild so geführt werden, dass beide ihre ästhetische Autonomie bewahren und doch gleichzeitig miteinander produktiv kommunizieren? Gleichsam als eine "Sonate" mit zwei Hauptthemen, die sich gegenseitig steigern, kontrapunktieren, durchdringen? Bei den letzten Donaueschinger Musiktagen gab es dazu einen interessanten Beitrag von der Komponistin Olga Neuwirth und dem Filmer Michael Kreihsl: "The Long Rain" (nmz 12, 2000), in dem das Problem der ästhetischen Autonomie beider Ausdrucksmittel bei gleicher Zielsetzung der Aussage überzeugend gelungen schien. Auf der bezeichneten Linie bewegen sich auch die Musikfilme, die Uli Aumüller, anfangs zusammen mit Hanne Kaisik, erstellt, die durch ihre innige Annäherung an das Sujet bestechen. Es entstanden Filme über Conlon Nancarrow, über afrikanische Musik, über György Ligeti, Helmut Lachenmann, den Akkordeonspieler Teodoro Anzelotti oder, eben jetzt, über die Musique Concrète von Francis Dhomont und Paul Lansky. (Die Filme über Nancarrow, Ligeti und Lachenmann sind in einer Video-Box erhältlich. Sie sind bei der Galerie Katrin Rabus, new music edition, Plantage 13, 28215 Bremen, Fax 0421/37 19 63, zu bekommen). Reinhard Schulz hat sich mit Uli Aumüller über ästhetische Kriterien des Musikporträts und des Verfilmens von Musik unterhalten.

nmz: Du bist ja so etwas wie ein Quereinsteiger in Sachen Musikjournalismus. Und ich glaube, dass gerade dieser unkonventionelle Zugang die Art deines Filme-Machens beeinflusste!?

Uli Aumüller: Ich habe Germanistik und Biologie studiert, und als ich mit dem Studium fertig war, bot ich diversen Journalen Sachen in dieser Richtung an. Zugleich war ich in einer Theatergruppe tätig und habe beim avantgardistischen Münchner Improvisations-Ensemble "Phren" mitgespielt. Deshalb machte ich dem Rundfunk den Vorschlag, einmal den Leiter des Ensembles Michael Kopfermann zu porträtieren. Das war das einzige, was damals angenommen wurde. Vermutlich war man zufrieden damit, denn ich wurde gefragt, was ich als nächstes machen wolle. Und da nannte ich den einzigen Namen, der mir in Sachen Neuer Musik über die Gespräche mit Kopfermann geläufig war: Helmut Lachenmann. Ich hatte aber bis dahin noch keine Note von Lachenmann gehört.

nmz: Gewissermaßen eine umgekehrte Tabula-rasa-Situation?

Uli Aumüller: Richtig. Denn auch zum Sendetermin hatte ich wegen unvermuteter anderer Tätigkeiten keine Zeit, irgend etwas von Lachenmann zu hören. So rief ich in meiner Not Lachenmann an und sagte ihm, dass ich eine Sendung über ihn machen solle, dass ich aber überhaupt nichts von ihm kenne.

nmz: Ich kann mir vorstellen, dass diese Aufrichtigkeit Lachenmann nicht unsympathisch war.

Aumüller: So war es. Lachenmann sagte, dass er so viele Interviews Leuten gegeben habe, die alles zu kennen vorgaben und bei denen er dann merkte, dass sie aus der Musik nur hörten, was sie zu hören gewillt waren. So kam ich zu ihm, und er musste mir alles, was er musikalisch macht, ganz einfach und mit vielen Beispielen erklären. Sobald er theoretisch wurde, habe ich nicht viel verstanden. Diese Voraussetzungslosigkeit erwies sich nachher als besondere Qualität der Sendung. Denn plötzlich wurde nicht abgehoben erörtert. Statt dessen kamen Triebkräfte, Verständnis von Schönheit, Klarheit über das Verhältnis von Wollen und Müssen- zu Tage.

nmz: Solche Formen neugieriger Annäherung nehme ich auch bei deinen Filmen wahr. Sie rücken die Blickwinkel der porträtierten Komponisten, ihre Eigenarten, die Besonderheiten ihres Werks in den Mittelpunkt und formen daraus eine jeweils ganz anders strukturierte Verbildlichung: eine, die dem Gegenstand ganz offensichtlich gemäß ist. Ich denke an die unterschiedlich schnellen Autos in Mexiko-City im Nancarrow-Film, an die extremen Schnitt-Tempi-Wechsel bei Ligeti, an perspektivische Nähe und Entfernung bei Lachenmann.

Aumüller: Ich versuche in meinen Filmen nicht Ich" zu sagen. Sie sind gewissermaßen Kompositionen über Kompositionen. Dazu gehört für mich eine dem Film gemäße erzählerische Komponente. Musik aber ist ein geistiges und ein sinnliches Phänomen und sperrt sich zunächst diesem erzählerischen Duktus. Daran aber arbeite ich. Ich versuche etwas zu erzählen. Zum Beispiel bei Nancarrow: Da ist seine Vita, sein Mitwirken beim spanischen Bürgerkrieg, seine Schwierigkeiten danach als Kommunist in den -USA, die ihm keine Chance gaben. Da ist das Exil in Mexiko, der Irrsinn dieser verrückten Stadt, ihr Lärm, ihr Gewusel. Und dann entsteht daraus solche Musik. Nancarrow baute sich innerhalb dieser Hektik einen Ort der Stille. Und dort fertigte er Musik an, die wiederum diese Unruhe, diese ständige Überlagerung von Tempi reproduzierte. Der Film richtet sich auch an Menschen, die sich für Musik nicht primär interessieren. Aber dann wird über einen Menschen erzählt, über seine Lebensumstände, über seine Kontakte zur Welt. Von da aus wird sein musikalisches Tun erfahrbar und begreifbar. Die Bilder, die Tempi der Schnitte, das Licht, die Perspektivwechsel und so weiter verdeutlichen, warum dieser Mensch solche Musik schrieb.

nmz: Du schaust also die Musik an, lässt sie dir auch vom Komponisten selbst analysieren, und dann versuchst du im Film die Beweggründe für diese Art des Musik-Machens sinnlich zu veranschaulichen oder zu untermauern? Und dadurch gerät auch jede formale Anlage der Filme ganz anders, da immer auf das Spezifische der Musik beziehungsweise des Komponisten bildlich eingegangen wird.

Aumüller: Beim Ligeti-Film etwa geht es ausschließlich um sein Klavierkonzert: Weil es in jedem Satz ein anderes kompositorisches Lieblingsthema" von Ligeti abbildet. Die ganze Entwicklung des Komponisten Ligeti spiegelt sich für mich in diesem Konzert. So ließen wir uns das ganze Werk bis in kleinste Details von ihm selbst analysieren und erklären. Aus diesem Fundus von Beschreibungen und Assoziationen wurde dann eine filmische Strategie der Schnitte und der Einstellungen entwickelt.

Es entstand eine Kontrapunktik von heftigen Schnitten und ganz langsamen Passagen. Und beim Lachenmann-Film versuchte ich entsprechend seiner Klangästhetik mit differenzierten Geräuschkalen eine Skala der Kaineraführungen entgegen zu stellen: von einer winzigen, extrem subjektiven Kamera, die am Arm des Interpreten, am Kopf des Dirigenten angebracht ist, bis hin zur großen Stativkamera

nmz: Auf diese Weise gelingt es wohl, den öden Eindruck vieler Konzertverfilmungen produktiv zu durchbrechen?

Aumüller: Ich habe das in mehreren Ausführungen so formuliert: Die Bilder auf das Hören hin durchsichtig zu machen. Denn der Musiker im Bild ist ganz einfach ein Problem. Gesichter ' die schön sind, die eine eigene Geschichte erzählen, die angespannte Konzentration vermitteln, bleiben für mein Verständnis allenfalls zwei Minuten interessant. Danach erzählen die Bilder nichts mehr und die Aufmerksamkeit lässt nach. Wenn man nun allein der Musik zuhören würde, dann hätte sich zwar der Film erübrigt, doch hätte dies zumindest eine gewisse Berechtigung. Doch so funktioniert der Zuschauer nicht. Es ist nämlich so, dass der Augensinn den Ohrensinn überdeckt. Also schaut man weiter zu, erfährt visuell nichts Neues und überhört zugleich die Musik. So arbeite ich ständig daran, die Bilder so zu gestalten, so zu schneiden, dass der Hörsinn immer wieder wachgerüttelt wird.

nmz: Und welche Mittel wendest du dafür an?

Aumüller: Es geht um eine Multiperspektivität, die sich der Musik immer wieder von anderen Seiten annähert. Ich kann durch Schnitte das Auge irritieren, ich kann durch Einstellungen die Konzentration des Hörens herausfordern, ich kann die Musik in ihrer Dynamik, in ihrer Emotionalität oder in ihrem energetischen Verlauf unterstützen oder brechen. All diese Mittel aber sind nur ehrlich und damit letztlich wirksam, wenn sie mit der Musik, mit der Person des Komponisten korrespondieren. Was als Film dabei heraus kommt, ist deswegen immer sehr verschieden. Sein Gelingen hängt davon ab, wie intensiv er sich mit dem Gegenstand, also der Musik verbindet. Ein Schema gibt es nicht. Aber die schematisch-wissenschaftlichen Rundfunksendungen, die immer zwischen erläuterndem Text und Musikbeispiel erwachsen waren mir ohnehin schon immer fremd.

## **BS 8 / Samstag, 21. April 2001, Nr. 93 Berliner Seiten, Frankfurter Allgemeine Zeitung**

Klänge. Einfach nur Klänge

Im Kulturkaufhaus zeigen Hanne Kaisik und Uli Aumüller ihre Filme über neue Musik

Conlon Nancarrow hätte dieser Ort wohl kaum gefallen. Die vielen, oft nur flüchtig vorbeihuschenden Menschen, die undefinierbaren, gleichwohl eminent störenden Nebengeräusche, die einfach nicht enden wollende Unruhe, kurzum: dieses grausige Durcheinander von Kunst und Kaufrauschgefühl. Wie soll man sich denn, hätte der amerikanische Komponist mit mexikanischem Paß zu Lebzeiten gefragt, bei solchem Lärm konzentrieren auf das Wesentliche? Auf den Film? Auf die Musik? Und niemand wäre dagewesen, der ihm eine befriedigende Antwort hätte geben können. Außer vielleicht der, daß wir nun mal in einer pluralistischen Welt leben, in der die Gleichzeitigkeit der Ereignisse zum Alltag zählt.

So auch am Donnerstag nachmittag, im "Kulturkaufhaus Dussmann" in Mitte. Während die Einkaufswilligen in großen Scharen durch die Etagen flanieren, zeigen die Regisseure Hanne Kaisik und Uli Aumüller im Erdgeschoß drei ihrer Dokumentarfilme, die sich ausnahmslos mit zeitgenössischer Musik und ihren Komponisten beschäftigen- mit György Ligeti (und seinem wunderbaren Klavierkonzert), mit Helmut Lachenmann (und seinem Stück - . . zwei Gefühle . . ." aus der Oper "Das Mädchen mit den Schwefelhölzern") - ,und eben mit Conlon Nancarrow, dem schillernden, erst sehr spät von der Musikfachwelt entdeckten Außenseiter

und seinen für irdische Interpreten unspielbaren Stücken für "Player Piano". Im Fernsehen waren die filmisch-musikalischen Arbeiten aus den Jahren 1993, 1996 und 1998 jeweils schon zu bewundern; sie jetzt einmal, anlässlich ihrer Vorstellung als VHS-Video-Edition, gebündelt (und von einem Vortrag Aumüllers begleitet) anzuschauen, birgt einigen Reiz. Und dies, obschon die Veranstaltung mit einer Dauer von über vier Stunden große Ausdauer verlangt, obschon das Ambiente wenig einladend ist, und obschon die Leinwand an der Rückseite des offenen Raums keine richtige Leinwand ist, sondern eben nur eine mit Schrauben befestigte, weiße Wandplatte. Seltsam genug, aber das hat man bald vergessen.

Das liegt zunächst an der porträtierten Persönlichkeit -A4s ersten Film Musik für tausend Finger\*- Kaisik und Aumüller haben Conlon Nancarrow wenige Jahre vor seinem Tod (1997) in seinem von der Außenwelt hermetisch abgeschlossenen Studio in Mexiko City besucht. Sie lassen ihn, mit dem Blick einer das Unbekannte anstauenden Naivität, ausführlich zu Wort kommen, um die gleichermaßen ausgeklügelte wie schlichte Methodik seiner Kompositionen für mechanisches Klavier zu erklären. Sie begleiten ihn bei seinen Wanderungen durch die Zimmer des Refugiums, konfrontieren ihn mit Fragen, auf die der Komponist mit seinem typisch galligen

ligen Humor antworten kann. Und geben den wenigen engen Mitarbeitern die Möglichkeit, den Musiker und Menschen Nancarrow zu beschreiben. Das alles ist nicht spektakulär, geschweige denn extraordinär, auch handwerklich haben die Regisseure über weite Strecken konventionell gearbeitet. Doch der Film, als Paartanz zwischen Bild und Ton kreiert, erreicht letztlich das von Aumüller formulierte Ziel: "Die Bilder werden durchsichtig und geben den Blick frei,auf das Hören."

Wie problematisch es ist, diese allen seinen Musikfilmen zugrunde liegende ästhetische Idee umzusetzen, bekennt der Regisseur anschließend in seinem Vortrag, ausgehend von der Frage: Was zeige ich, was will ich zeigen? "selbst der interessanteste Musiker wird irgendwann langweilig, wenn man ihn filmt. Die Bilder verbrauchen sich; >rasch", sagt Aumüller. Wenn man Pech habe, seien sie bloßer Zierat, bloße Spielerei. Oder auch eine beträchtliche che Hürde: "So schön die Bilder im Film auch sein mögen, sie hindern uns womöglich am Hören."

Sein Ziel sei es, sagt Aumüller, mit schönen Bildern zum Hören zu verführen, die aber keinesfalls zu schön sein dürften, weil sie dann von der Musik ablenkten. Prosaisch ausgedrückt: "Unter den Bedingungen der Gegenwart Momente der Schönheit hervorrufen."

Jürgen Otten

## Berliner Zeitung 1999

Hinein in die Höhle oder nicht

Helmut Lachenmanns ..Zwei Gefühle," verfilmt

Ein Lachenmann-Portrait auf der Basis einer Werkeinstudierung: das ist der Ansatz Uli Aumüllers für seinen einstündigen Film über die Komposition,„ Zwei Gefühle Musik mit Leonardo. Proben zu diesem Stück bilden den Ausgangspunkt des Filmes, mündend in die abschnittsweise gezeigte Aufführung des Werkes.

Das Anliegen ist es, die große Intensität erfahrbar werden zu lassen, mit der Lachenmanns Musik hellhörig zu machen sucht - ihre Interpreten ebenso wie ihre Hörer

Nach einer öffentlichen Premiere beim Berliner Festival, 'Inselmusik' wurde der im Auftrag des Bayerischen Rundfunks entstandene Film Ende März erstmals auch im Fernsehen gezeigt.

Als vor knapp zwei Jahren Helmut Lachenmanns Oper Das Mädchen mit den Schwefelhölzern in Hamburg uraufgeführt wurde, war dies ein Stück, das die Musikwelt sogleich mit Ernst aufnahm. Die Neue Zeitschrift für Musik behauptete damals nicht zufällig, Lachenmanns Opernerstling könne als erste Oper des 21. Jahrhunderts gelten.

Jetzt hat der Berliner Musikfilmer Uli Aumüller mit Unterstützung des Bayerischen Rundfunks und der Akademie der Künste einen Film über Lachenmann und seine Opernmusik gedreht.

Den Autor beeindruckt Lachenmanns "unglaubliche Klangpräzision". So tritt er an, dem "unsinnigen Vorurteil vom Verweigerer- etwas entgegenzusetzen. Eine Stunde lang verklammert er Gespräche mit dem Komponisten mit Proben- und Konzertausschnitten aus der gemeinsamen Erarbeitungszeit Lachenmanns und des Kammerensembles für Neue Musik unter Peter Rundel. Der Film ist so auch ein Dokument des hohen Niveaus des Ensembles, das Lachenmann schließlich mit großem Lob bedachte.

Im Mittelpunkt steht jener Teil der Oper, in dem sich zu Andersens Märchen und dem Brief der RAF-Aktivistin Gudrun Ensslin eine dritte Textebene gesellt: Leonardo da Vincis Traumwanderung von den Glut speienden italienischen Vulkanen zur dunklen Öffnung einer Höhle, die ihn vor die Wahl stellt, der Furcht vor dem Bedrohlichen oder dem Verlangen nach Erkenntnis nachzugeben. Diese "Zwei Gefühle", die jenen an der Jür zum Leben selbst' entsprechen (Lachenmann im Film), gaben dem 1991/92 separat entstandenen Abschnitt seinen Namen.

Musikalisch hat Lachenmann hier neben der dem Werk eigenen Wortzerpfückung, die mit ihrem Unkenntlichmachen des Textsinnes allen pathetischen Deutungen des Sujets entgegensteht einen großen Bogen von der Unruhe in die Stille gezogen, dabei die Eindringlichkeit fortlaufend gesteigert. "Ein Diminuendo der Masse und ein Crescendo der Intensität" nennt Lachenmann es selbst. Aumüller führte dem angemessen kurze, zum Teil wilde, verdrehte Schnitte und Perspektiven immer weiter zu einer ruhigen Abfolge aus gewohnten Blickwinkeln herunter. Die Musikausschnitte, ein chronologischer Prozeß von den Vorproben bis zum Konzert, werden zunehmend verlängert.

Und wenn auch der Film zuerst den Verdacht von selbstgenügsamer Kameratechnik weckt; öffnet er dann doch die Ohren für die "Poesie hinter den Geräuschen", auf die es Lachenmann ankommt, für das Wahrnehmungsspektakel", wie er seine Oper im Film bezeichnet. Musik, so sagt er, sei in der Neuzeit, "seitdem sie begonnen hat, über sich selbst nachzudenken", vor allem "eine Wahrnehmungskunst". Und darin ist eben Präzision das Schlüsselwort. "Denn Präzision heißt Konzentration, und das ist etwas Erfrischendes", das Gegenteil "standardisierter (Kunst-)Dienstleistung". Aber für die Musiker ist es dorthin kein Spaziergang, und immer ist so in dem Film der Prozeß der Erarbeitung selbst ein Thema, das Entziffern der Anweisungen wie vor allem ihrer sinnlich musikalischen Bedeutung, das technische und innerliche Sich-Einrichten der Musiker. Es gilt die Gemeinsamkeit der Gitarre und anderer Instrumente als "Megagitarren" zu hören und hörbar zu machen oder die "Naturgewalt eines TamTam-Weges".

Hören, sagt Lachenmann, ist wie das Austasten eines Raumes. Dadurch sind die Proben auch für ihn selbst eine wichtige Quelle. Denn "bei solchen Wahrnehmungsspielchen passiert immer mal wieder etwas Unerwartetes, das einmal zu einem eigenen musikalischen Raum geöffnet werden kann". Das wird wieder gegen Hör- und Spielgewohnheiten verstoßen. Eine Unbequemlichkeit zum Nutzen der Kunst.

With his film "... Zwei Gefühle ..." Musik mit Leonardo, Uli Aumüller has produced a portrait of the composer Helmut Lachenmann by taking the rehearsals of this work as his point of departure. The rehearsals lead into the performance of the work, whose various sections are presented in succession.

The purpose is to allow us to share in the remarkable intensity radiating from Lachenmann's music, which seems to move both performers and listeners alike uniquely alert.

After a public premiere screening at the Berlin "Inselmusik" festival, the film, commissioned by the Bavarian Broadcasting Corporation, was telecast for the first time in late March.

Stephan Meile, Berliner Zeitung

## Frankfurter Allgemeine 26.3.1999

Musikantenwolkenkuckucksheim

Gibt sich 'die Geige: Helmut Lachenmanns "Zwei Gefühle

Musikanten sind tumb Komponisten weltferne Wolkenkuckucksheimer. Zwei haltbare Vorurteile, selbst erfahrene Spezies wie Helmut Lachenmann und das KNM, ('Kammerensemble für Neue Musik' Berlin) haben Sie noch nicht vollends abgestreift streift. Das ' spiegelt sich zu Beginn dieses Films in den Mienen und Gesten.- Lachenmann, ganz väterliche Geduld, erläutert alles. Hört alles, sieht und merkt alles - weiß allerdings auch wirklich manches besser. Einmal läßt er sich gar die Violine herüberreichen und spielt vor, wie das Seufzerglissando klingen soll: nicht melodisch, mehr trocken, "wie ein Japsen". Der Geiger Steffen Tast nimmt, halb beeindruckt, halb belustigt, sein Instrument wieder in Empfang und übt weiter. Sicher ist es kein Leichtes, unter Aufsicht dieses großen Gurus zu proben. Auch die Pianistin Xie Ya-ou müht und sträubt sich und schüttelt, wie sie sich nicht mehr im Zentrum des Interesses weiß, unwillig die überforderte Hand. Derweil hat sich Michael Vogt, der Langeweile zü begegnen, seine Tuba zum Spaß wie einen Hut auf den Kopf gestülpt. Was tut ein Musikant, wenn er gerade nicht Musik macht? Was denkt er? Fühlt er sich wohl in seiner Haut, mit seinem Instrument und noch dazu mit diesem Filmfritzen, der ihm da vor der Nase herumturnt? - -

Uli Aumüller und Hanne Kaisik haben mit "Zwei Gefühle" einen ungewöhnlichen Musikfilm gedreht, der auch auf Nebendinge acht gibt, auf Stimmung, Licht und Kostüm, Subtexte und Zeichen. Man sieht nicht nur das übliche Making-Off, mit dem starrem Blick auf Tasten und Klappen, flinke Finger und aufgeblasene Backen passend zum Posaumenton. Musik wird ja außerdem vor allem mit Herz und Hirn gemacht, sowie mit Zähigkeit und Ausdauer. Nie zuvor hat man beispielsweise den überlangen, deformierten Daumen einer Gitarristin so brutal aus der Nähe gesehen, sie bringt aber zauberische Töne damit hervor: ein schöner Anblick. Ganz dicht kriecht die Kamera von seitlich oder von unten an die Gesichter heran und studiert das Fortkommen der Musik, dergestalt, daß nach und nach eine wunderbare Wandlung sichtbar wird: In dem Maße nämlich, in dem Lachenmanns "Leonardo"-Musik immer ausgedünnter; ätherischer und poetischer klingt - ein "Crescendo an Intensität" - in dem Maße zugleich, wie sie selber das Werk begreifen und bewältigen, ändert sich auch das Mienenspiel der Musiker. Unter der Hand werden sie sämtlich zu schönen Menschen. Und das Ende, als in bläulichem Traumlicht das Konzertpodium in der Totale schimmert und der letzte Hauch verlischt, zeigt uns ein Paradies auf Erden: vollendetes Glück.

Glücklich ist, wer mit guten Freunden und Lust solch eine Musik ins Leben bringen kann. Wer noch nicht Freund ist, wird es bald sein - alle Menschen werden Brüder. Vielleicht auch der ahnungsvolle Zuhörer, wenn plötzlich "feierliche, melodische Töne herauskommen, wo er vorher Luft zu hören meinte", sagt Lachenmann, oder auch: "Hören ist Abtasten eines unbekanntes Raumes". Weltfern sind seine Ratschläge nicht, eher 'optimistisch-utopisch und konkret, ob im Interview, durch den Tiergarten wandelnd oder im Probandiskurs mit Dirigent Peter Rundel imaginäre Instrumente in die Luft malend. Lachenmanns ;Musik mit Leonardo" für zwei Sprecher und Instrumentalensemble handelt von Furcht und Verlangen – den zwei Gefühlen des Leonardo da Vinci beim Blick in den Schlund eines eben gerade ausgebrochenen Vulkans. Dies Stück wirkte bei der spektakulären Uraufführung seiner Oper "Das Mädchen mit den Schwefelhölzern." (1997) als eingeschobenes Intermezzo wie ein seltsamer Fremdkörper. Hier kann man es besser kennenlernen.

ELEONORE BÜNING