

ARMIN BRUNNER IM GESPRÄCH MIT ROLF URS RINGGER *

Wir begegneten uns erstmals vor mehr als 40 Jahren im Parktheater Meilen der Familie Wunderly: Armin Brunner als Dirigent der „Meilemer Ballette“. Das war der Eindruck eines zielsicheren, ambitionierten jungen Musikers!

Erfreulich, wenn dieser Eindruck haften geblieben ist ... wie zielsicher ich in Wirklichkeit damals war, kann ich heute nicht mehr beurteilen.

War da nicht eine Karriere eines seiner selbst sicheren Operndirigenten vorgezeichnet?

Ja und nein.

Zwar hatte ich während der Ära Hans Rosbaud am Zürcher Stadttheater fleissig assistiert und kleinere musikalische Aufgaben übernommen. Im Gegensatz zu heute mussten wir damals eine musikalische Theaterlaufbahn am Klavier beginnen. Es entsprach aber nicht meinem von Ungeduld geprägten Temperament, täglich die von der Betriebsleitung vorgegebenen Korrepetitionspflichten zu erfüllen. Da suchte ich mir lieber einen andern Weg ans Licht der Musiköffentlichkeit.

Es kamen die vielen Jahre mit meiner „Neuen Zürcher Kammeroper“, mit der „Schweizer Städteoper“ und dann auch die wochenlangen Europa-Tournées mit der „Salzburger Mozart-Oper“. Und vieles mehr – meist jenseits resp. abseits der damals noch fast zu 100 % vom Staat finanzierten Kultureinrichtungen, wie Opernhäuser, Konzertsäle und dergleichen.

Ein Bruch um 1970 war das nicht nur ein Schwenk hin zu anderen Musikperspektiven, sondern vor allem eine Verbreiterung der Absichten und Möglichkeiten?

Es hat natürlich Gründe, ganz persönliche Gründe, dass ich um 1970 brüsk Abstand nahm von meinem damaligen ziemlich „autistischen“ Musikerdasein. Als Musiker ist man in Gefahr, die oberste und unterste Klaviertaste oder die erste und letzte Seite einer Partitur auch gleich als das Ende der Welt zu betrachten. Als Musiker, der sich stets mit den Auf- und Abstrichen der Streicher, der Intonation der Bläser und mit tausend anderen musikimmanenten Dingen beschäftigt, verliert man leicht den Anschluss ans eigentliche Leben, an die politischen und sozialen Realitäten der Zeit, in der man lebt.

Die Jahre nach 1968 haben auch mich, der ich nicht mehr im Studentenalter war, ziemlich „erwischt“. Ich höre noch einen Jugendfreund zu mir sagen: „Wenn wir das Stadttheater erledigt haben, nehmen wir das Schauspielhaus dran! Schluss mit diesen Züriberg-Tempeln!“

Autoritäten und Institutionen wurden damals heftig in Frage gestellt – und damit auch die Leute, die in der Manier der 19. Jahrhunderts ihre Orchester drillten. Das war die Zeit, wo man die eigene Tätigkeit überprüfen musste. Ich gründete zu Beginn der 70er-Jahre – quasi aus einer Verunsicherung und Verzweiflung heraus – das „Musikszenische Studio Zürich“ – mit grossherziger Unterstützung übrigens der Stadt. Christoph Vitali war mein grosser

Fürsprecher beim Präsidialamt für meine damaligen Aktivitäten – die vor allem im Theater 11 in Oerlikon stattfanden.

Henzes „Natascha Ungeheuer“, Bussottis „Passion selon Sade“, Stockhausens „Hymnen“, Simultan-Wandel- und Liegekonzerte und die Helmhaus-Ausstellung „Das Schriftbild der Musik“ haben als Erstaufführungen durch das 1971 gegründete „Musikszenische Studio“ hierzulande Aufsehen und Hinhören erregt und Akzente gesetzt.

Ich habe mich mit enormer Begeisterung und vielleicht mit einem etwas allzu unkritischem Engagement auf diese Musik der sogenannten Avantgarde gestürzt, die von Köln, Darmstadt, Donaueschingen herkommend und aus praktisch allen Radio-Stationen der ARD klangmächtig zu uns herüberschwappte. Ich verstand mich besonders gut mit einem „musikszenischen Komponisten“ – mit Mauricio Kagel, der als Filmemacher die Ästhetik des Kinos attackierte oder die vertrackte Mechanik eines „Staatstheaters“ auseinander schraubte. Mit Kagel blieb ich dann noch viele Jahre verbunden, während meiner Fernsehjahre (6 Kagel-Filme bei SF DRS sind entstanden) und bis zu seinem mehrwöchigen Auftritt beim „Collegium Novum Zürich“ im Winter 1994/95.

Nebenbei bemerkt: Mir war lange nicht bewusst, welch tyrannisches System rund um die Musik der damaligen Avantgarde, dh der Darmstädter Musikszene aufgebaut wurde. Dabei war ein ziemlich menschenverachtender Umgang mit Andersdenkenden (heisst: Anderskomponierenden) an der Tagesordnung. Die Rundfunkanstalten hatten zusammen mit den Musikverlagen und den Feuilletons der grossen Tageszeitungen ein dichtes Netz gewoben aus Intoleranz, Häme und Polemik. *„Das führte zu einer Diktatur der Avantgarde, einer sehr starren, intoleranten, aggressiven Diktatur. Und die, die diesem Weg nicht folgen wollten und nicht nach Darmstadt reisten, diese Künstler existierten für die Avantgardisten überhaupt nicht. Sogar eine Grösse wie Olivier Messiaen hat einmal gestanden: ‚Die Diktatur der Avantgarde hat mir 8 – 10 Jahre meines Schaffens geraubt‘.“* (Rodion Schtschedrin)

Schwer vorstellbar für heutige Betrachter. Wer hätte da nicht ein bitteres Lächeln auf den Stockzähnen, wenn er zB diese zynische Bemerkung von damals liest:
„Wer sich noch an den schönen Stellen eines Schubertquartetts oder gar an der provokant gesunden Kost eines Händelschen Concerto grosso labt, rangiert als vermeintlicher Bewahrer der Kultur unter den Schmetterlingssammlern“. (Adorno)

Als TV-Redaktionsleiter SF DRS hat Armin Brunner- zusammen mit seinem Regisseur Adrian Marthaler - eine eigene Entwicklung in Gang gesetzt – übers Medium hinaus beachtet, weltweit mit Preisen bedacht: hat ein „narratives“ Musikverständnis nicht nur Musikverfilmungen bestimmt?

Adrian Marthaler und ich haben unsere Fernseharbeit immer als eine „Verführung mit legalen Mitteln“ betrachtet und bezeichnet. Wir wussten, dass nicht das eigentliche Konzertpublikum vor dem Bildschirm sass, wenn wir unsere Produktionen im Spätabend-Programm vorführten. Wir mussten uns notgedrungen ein anderes, d.h. ein nicht-professionelles klassisches Musikpublikum suchen. Mit dem fotografierten Sinfoniekonzert auf dem Bildschirm war aber überhaupt kein Publikum auf die Dauer zu halten. Die

abschätziges Bemerkung, „Musik im Fernsehen ist Brimborium“, diese Interview-Äusserung Theodor W. Adornos war – so gesehen - nicht einmal ganz falsch.

Eine Möglichkeit, Musik ins Fernsehen zu bringen, sahen wir darin, bestimmte Musikwerke auf ihr zeitgeschichtliches Klima hin abzutasten, um festzustellen, ob solche Stücke allenfalls eine „verborgene“ Geschichte erzählten. Statt sich am Bildschirm auf Form und Struktur zu fixieren, sollte das Ohr auf den „sozialgeschichtlichen Bauch“ einer Musik gelegt werden, um auszuhorchen, ob dieser vielleicht nach Geschichte und Geschichten klingt.

So zB geschehen bei der „Rhapsody in Blue“, die wir zu Beginn unserer musikalischen Fernseh-Tätigkeit realisierten: eine amerikanische Grosstadtbar im feudalen Al-Capone-Stil, das Jahr 1924, der Schwarzweissfilm als Medium dieser Zeit, in welcher der elegante symphonische Jazz zur zeitgeschichtlichen Tapete gehörte.

Das *ist* zwar nicht das musikalische Werk, aber diese „Geschichte“ war quasi zwischen den Notenzeilen miteingewoben ...

Weg vom allein selig machenden Meisterwerk – hin zur Durchmischung der Programme: bedeutet das auch eine Öffnung zu „volkstümlicher“, nicht akzeptierter, sogar zu akzentuiert „zweitklassiger“ Musik?

Meisterwerke sind gerne unter sich allein. Oder wie Rilke sagte: „Kunstwerke sind von einer unendlichen Einsamkeit...“. Um 1990 herum war ich der Meinung, man könne im Konzert unbeschadet „gemischte Programme“ zusammenfügen. Das musikalische Meisterwerk wird jedoch verletzt, wird wehrlos, wenn es zu direkt mit „zweitklassiger Musik“ oder gar mit Trivialmusik in Berührung kommt; diese Erfahrung musste ich erst einmal machen. Die Idee, das politische, soziale und kulturelle Umfeld auszuleuchten, in welches hinein ein Meisterwerk geboren wurde, fasziniert mich noch immer, aber sie ist nur schwer zu verwirklichen. Und warum? Weil das klanglich-stilistische Gefälle irritiert. Darum bin ich dazu übergegangen, die „zweitklassige“ Musik – die im klassischen Musikbetrieb offiziell nicht zugelassene Musik - als Improvisation spielen zu lassen. Eine hervorragende Improvisation kann den Rang eines Kunstwerkes erlangen, dann erst funktioniert es.

Armin Brunner hat es immer wieder gewagt, Werke der musikalischen Weltliteratur auseinanderzunehmen, mit andern Worten: auch einzelne Sätze separat spielen zu lassen. Das tut man nicht ungestraft, oder doch?

Was einmal ganz normal und üblich war, nämlich Einzelsätze aufführen zu lassen, gilt in unserer Zeit als Frevel und ist so ziemlich das massivste Vergehen, das man sich in diesem Bereich zuschulden kommen lassen kann.

Aber es sind meist voreilige, undifferenzierte Verurteilungen. Zugegeben: wenn es sich darum handelt, den Level von Meisterwerken herunterzufahren, sie in ihrer Eigenständigkeit, Autonomie und Widerständigkeit zu verletzen und fahrlässig zu beschneiden, dann ist ein Aufbegehren verständlich und soll unterstützt werden.

Aber es gibt andere Konstellationen. Entscheidend dabei ist, dass der grosse Unterschied spürbar wird zwischen einem oberflächlichen und gedankenlosen Beschneiden der emotionalen Ausschläge oder deren Verstärkung und Verdeutlichung.

Ein Beispiel:

Um die verwirrende Pluralität der jüngeren Musikgeschichte eindrücklich darzustellen, muss man sie aus der Perspektive der Koexistenz beleuchten. Man muss hörbar machen, dass Gershwin und Schönberg, Strauss und Strawinskij, Puccini und Alban Berg quasi gleichzeitig so höchst Ungleiches hervorbrachten.

Um aber die Gleichzeitigkeit und die extreme Verschiedenheit zB von Strauss und Strawinskij spürbar zu machen, müssen sie – im Konzertprogramm – näher zueinander rücken. Und das heisst mit andern Worten: man muss nicht ihre komplett gespielten Werke aneinanderreihen, sondern Teile daraus, denn nur so ist die „Gleichzeitigkeit des Ungleichen“ sinnfällig zu vermitteln.

(siehe auch Rubrik Anlässe, Frankfurter Sonoptikum 1990)

Ein Gegen-Beispiel:

Der umgekehrte Fall kann auch vorkommen.

Wenn in der TV-Meditation „*Herr gib ihnen die ewige Ruhe nicht*“ der Schriftsteller Wolfgang Hildesheimer mit seinen bohrenden Fragen zwischen den Teilen von Mozarts Requiem die Heilsbotschaft und den Trost der liturgischen Texte hinfällig macht, und nach dem *Dies irae* die provokative Frage stellt: „*Aber wann soll er denn kommen jener Tag des Zornes, der Tag der letzten furchtbaren Abrechnung ... wird er jemals kommen?*“, dann schreitet die Musik nicht einfach weiter zum vorgesehenen „Tuba mirum“, sondern wiederholt – wider die Gewohnheit – Mozarts eindringlichen und aufwühlenden Dies-irae-Satz.

Beispiel Collage:

Um Verwandtschaften, quasi Wahlverwandtschaften aufzuzeigen, vermag das Prinzip der „Montage“ verblüffende Beziehungen aufzuzeigen. In Schuberts Streichquartett „Der Tod und das Mädchen“ kann zB anstelle des Scherzos (dritter Satz) das *Presto delirando* aus Alban Bergs „Lyrischer Suite“ einmontiert werden. In der nachfolgenden Aufführung des Quartetts op. 3 von Berg kann das Schubertsche Scherzo zwischen die beiden Sätze eingefügt, dh gewissermassen „nachgeholt“ werden.

Als eine sehr wirkungsvolle (und vom Komponisten Mauricio Kagel akzeptierte) Montage erwiesen sich die folgenden Kombinationen:

SCHUBERT Streichquartett a-Moll D 804 – KAGEL Streichquartett Nr. 3 (1986/87)

A.

Schubert 1. Satz - Kagel 1. + 2. Satz - Schubert 4. Satz

B.

Kagel 3. Satz - Schubert 2. + 3. Satz - Kagel 4. Satz

Musik als Zeitspiegel! Was könnte das anschaulicher und umfassender vermitteln, als multimediale Formen?

Multimediale Formen: Ja dann, wenn die Musik hinüberspielt auf biographische Schauplätze, wenn aufgezeigt wird, dass Musik zu keiner Zeit mit sich allein auf der Welt war.

Man braucht die Musik nur in die Nähe von zeitgeschichtlichen Weltereignissen zu rücken, um deutlich zu machen, dass sie eigentlich „nicht von dieser Welt“ ist. Das klingt zwar einleuchtend, ist aber in unserer „restaurativen“ Zeit extrem schwierig zu verwirklichen. Und warum?

Alles, was angeblich von der Musik ablenkt, was zwischen dem Kunstwerk und dem Hörer quasi dazu- oder dazwischengeschaltet wird, provoziert die „Gralshüter“ der E-Musik. Sie sind allgegenwärtig und haben eine Fülle theoretischer Maximen zur Hand, die sie vehement gegen alle Einwände verteidigen. Darum sind Veränderungen in diesem Gewerbe so ungeheuer schwer zu bewerkstelligen.

A propos Ablenkung von der Musik.

Mich hat schon immer die Äusserung des Musikologen Boris de Schloezer beeindruckt. Er sagt:

„... ich wage die Behauptung aufzustellen, dass höchstens zehn von hundert Personen in einem Konzertsaal wirklich der Musik zuhören. Im allgemeinen beschränkt sich der Hörer darauf, sich selbst zuzuhören, oder vielmehr sich einer vagen, sinnlich-sentimentalen Euphorie hinzugeben, begleitet von flüchtigen Gemütsregungen, ziellosen Sehnsüchten, inneren Visionen und Bildern, die den Hörer selbst überraschten, kämen sie ihm plötzlich zu Bewusstsein, müsste er erkennen, wohin seine Träume ihn führten ...“.

„Sonoptikum“ ist ein eigener Begriff geworden!

Musikalische Werke werden stets über das gleiche (Musik-)Podium gezogen – unbekümmert, ob sie in diesen Räumen überhaupt atmen und sich entfalten können.

Vor Jahren hörte ich in Frankfurt die Orchestersuite aus der „Dreigroschenoper“ unter Leinsdorf. Es war einfach grotesk! Die von Wohlstand strotzende Innenausstattung der Alten Frankfurter Oper spukte diese „unzuverlässige Musik ... im Abwaschzuber“ (Bloch) einfach aus. Da habe ich mir überlegt, wie man es machen müsste, dass solche Musik von diesem pompösen Raum nicht aufgegeben wird. Vielleicht müsste man ihr einen „imaginären“ Raum schaffen. Und wie?

Indem man eine bewährte filmische Methode anwendet, nämlich die des Kontrastes.

Beispiel: die Lage eines hungernden Menschen wird noch stärkeren Eindruck hervorrufen, wenn sie mit sinnlosem Reichtum konfrontiert wird.

Auf die Musik übertragen:

Man muss ein Programm entwerfen, in welchem „Helden und Götter“ und ähnlich gewichtige Figuren gewissen „Wesen am andern Ende der Skala“ gegenübergestellt werden, zB „Egmont“ oder „Siegfried“ dem „Armen Soldaten“ von Ramuz/Strawinskij, oder noch krasser: „Iphigenie“ oder „Ariadne“ den Dirnen der „Dreigroschenoper“. Machtvoll-pathetischer Musikdramatik tritt dann eine Musik „aus Lumpen und Fetzen“ gegenüber – oder anders gesagt: Monumente begegnen Miniaturen; das geht nur gut, wenn beide Bereiche

musikalisch hochrangig sind – das ist natürlich hier der Fall, auch wenn Schönberg über der Musik von Weill den Stab gebrochen hat ...

Was hat er denn gesagt? „Weills Musik ist die einzige, die überhaupt keinen Wert hat“. Punkt.

Das Programm habe ich natürlich so nicht realisiert, aber sehr Ähnliches versucht - in engster Zusammenarbeit mit Hans Christian Schmidt-Banse, Osnabrück - in den drei grossen „*Querdurch*“ und in den „*Mythen und Mythen der Zeit*“ des „Frankfurter Sonoptikums“ von 1990. Aber dazu waren eine Lichtregie nötig und zusätzliche Podesterien, um die „Bereiche“ zu trennen.

Nach-Denken über Musik – das war nicht nur in den „Musikalischen Meditationen“ von SF DRS nachzuvollziehen. Sie verstanden sich oftmals als „Widerspruch“ – auch gegen das eingefahrene Hör- und Musikverständnis?

Haydns Oratorium „Die Schöpfung“ rückwärts zu spielen, von der Erschaffung der Erde bis zum Chaos, und dazu Günter Wallraff - auf der Kanzel der Zürcher Grossmünsters - den momentanen Zustand dieser von Haydn so klangmächtig verherrlichten Schöpfung beschreiben zu lassen: das war für uns damals im Fernsehen *eine* Möglichkeit, über Musik nachzudenken.

Das kühnste Beispiel indessen bestand in der Konfrontation von Mozarts Requiem-Torso mit dem Autor Wolfgang Hildesheimer, jenem Schriftsteller, der das Mozartbild für unsere Zeit quasi neu entworfen hat.

Im unseligen Herbst 1986 (Sandoz-Katastrophe) kündigte ein zorniger Zeitgenosse zu den Klängen von Mozarts Requiem von seiner imaginären Kanzel herunter seinen Zuhörern und Zuschauern die somnambule Requiem-Ruhe auf. „*Herr, gib ihnen die ewige Ruhe nicht*“, war seine Antwort auf den Text der mittelalterlichen Totenmesse: „*Requiem aeternam dona eis – ewige Ruhe gib ihnen, Herr*“.

Und dem tröstenden „*Recordare, Jesu pie*“ Mozarts antwortete Hildesheimers mit seiner grimmigen Gerechtigkeitsklage: „*Bestrafe sie, bevor das Ende der Menschheit auf der Erde kommt, das sie vorbereitet haben*“.

Das übliche brokatverhängte und weihrauchverbrämte Zeremoniell einer fotografierten Requiem-Aufführung fand für einmal keinen Platz auf dem Fernseh-Bildschirm.

Da konnte man zum Aussenseiter im Musikbetrieb werden! Aber sich auch als Einzelgänger profilieren und Eigenheiten entwickeln?

Als Musikchef von SF DRS war ich natürlich automatisch – quasi von Amtes wegen – Aussenseiter. Ein ernster Musiker mit klassischer Ausbildung ging damals, als ich im TV-Studio Leutschenbach anfang, nicht zum Fernsehen. Ein aus dem Jahrmarkts-vergnügen hervorgegangenes Medium wie der Film – und das frühe Fernsehen imitierte den Film – war kein Terrain für einen „seriösen“ Musiker, so jedenfalls war die vorherrschende Meinung unter den Schweizer Tonkünstlern. Ich erinnere mich noch sehr genau, wie wir als DRS-Musikredaktion zu einem Tonkünstlerfest nach Lugano eingeladen wurden, um unsere

„Produktionen“ zur präsentieren und allenfalls zu diskutieren: Zu unseren diversen Vorführungen kamen jeweils drei bis höchstens vier Personen, obschon wir gewichtige Filme von Kagel und Düggelin präsentierten. Bei den Tonkünstler-Konzerten hingegen waren dann plötzlich 300 und mehr Experten im Saal!

Dabei hatte Armin Brunner den finanziellen Rückhalt und die prestigemässige Rückendeckung eines Massenmediums – das er eben nicht als „Massenmedium“ bediente – und den Respekt von Riesen-Konzernen – denen gegenüber er sich auch immer wieder den kreativen Widerspruch erlaubte!

Natürlich ist es schon fast paradox, wenn man als TV-Musikchef eine eher zum Asketischen tendierende Haltung einnimmt, zu einem „lieber weniger als mehr“ aufruft. Aber der Zwang zur Anpassung an die existentiellen Bedürfnisse des Massenmediums Fernsehen und die Tyrannei der Erfolgsquoten haben meine oppositionellen Kräfte stets auf Trab gehalten und die tägliche Berührung mit einem von Information und Unterhaltung dominierten Medium haben meinen Widerspruchsgeist immer wieder neu angestachelt. Aber man muss ehrlich bleiben: es war der toleranten Haltung der Kulturchefs und der TV-Direktoren zu danken, dass TV-Regisseur Adrian Marthaler und ich in einer so kostspieligen Nische über Jahre hinweg unbehelligt arbeiten konnten.

Brunners „Marthaler-Filme“, die Zürcher Arena-Konzerte, der Frankfurter Goethe-Geburtstag von 1999 bleiben als Erfolgsergebnisse. Weil sie in einer vielfältigen Einmaligkeit sich profilierten, sind sie „unik“ geblieben, sind bis heute nicht fortgesetzt, nicht einmal irgendwie „nachgemacht“ worden. Warum?

Die Interpretation der barocken, klassischen und längst auch der romantischen Musik durchläuft eine gigantische Restaurations-Phase, deren Wurzeln zurück in die 20er-Jahre reichen; die eigentliche Hochkonjunktur jedoch dauert nun schon bald gute dreissig Jahre und ein Ende oder das Aufkommen einer Gegenbewegung ist nicht auszumachen. Das ist bedauerlich. Der ganze Bereich „Interpretation der traditionellen Musik“ wird quasi der Globalisierung, dh einer weitgehenden Gleichschaltung unterworfen.

Es ist nicht die Zeit, wo andere, neue und fantasievollere musikalische Vermittlungsformen Fuss fassen können. Es gibt auch keine Koexistenz von diversen Interpretationsmodellen. Man könnte sich ja auch einen ganz andern Umgang mit dem gedruckten Notentext vorstellen, eine grosszügigere Auslegung dessen, was im starren Notenbild vorgegeben. Interpretation als Anlass und Ausgangspunkt, über die „Klangliche Aussenschicht“ und die „strukturelle Binnenschicht“ eines musikalischen Werkes zur dessen „Symbolischer Tiefenschicht“ vordringen. Da gäbe es ein weites, geradezu grossartiges Feld zum Beackern. Man muss den Mut aufbringen, auch einmal Meisterwerke „aufzubrechen“, auf dass Luft hereinströmt, Luft der Welt, damit sich das verkrustete Gewohnte in ein wieder neues und Ungewohntes verwandeln kann.

Natürlich ist die Gefahr eines fahrlässigen Umgangs mit der Musik gegeben ... aber diese Gefahr besteht in jedem Falle!

Man muss sich dabei stets vor Augen halten: Es gibt keine Experten für das Unbekannte.

Widerspruch zum Musikbetrieb und „Arrangement“ mit den äussern Bedingungen – sie sicherten die Überlebenschancen von Armin Brunners Musikabsichten. Wer sich am Rande des Kampfplatzes aufhält, hat nicht nur leichter den (produktiven) Überblick, sondern auch längere Überlebenschancen!

Es ist kein ungutes Gefühl, keiner Seilschaft anzugehören. Man muss seine Handlungen und seine (nicht immer mehrheitsfähigen) Äusserungen nicht stets auf einen Konsens mit (s)einer Gruppe ausrichten. Längere Überlebenschancen? Vielleicht. Wer von einer Gruppierung in ein Amt gehievt wird, muss natürlich parieren, Erwartungen erfüllen, Kompromisse eingehen. Aber kompromisslos funktioniert auch der Aussenseiter nicht. Wenn ich wegen meiner unnachgiebigen oder gar störrischen Haltung das Publikum verliere, die Konzertsäle quasi leerfege, ist das keine bewundernswerte Leistung. Als Aussenseiter ist man grundsätzlich allein, und kann daher Fehlentscheidungen und Misserfolge nicht auf einen Verwaltungsrat oder sonst eine Direktion abschieben. Dem Aussenseiter kommt niemand zu Hilfe, wenn es schief läuft, er ist leichter angreifbar als eine Gruppe, eine Lobby. Das muss man aushalten.

* Rolf Urs Ringger, geboren 1935 in Zürich. Musikstudien schon während der Mittelschule am Konservatorium Zürich. Besuch der Darmstädter Ferienkurse 1956. Kompositionsstudien bei Th. W. Adorno und Hans Werner Henze in Neapel. Studierte Musikwissenschaft und Philosophie an der Universität Zürich und promovierte mit einer Dissertation über Anton Webern. Seit 1975 sind als Auftragswerke Klavier-, Gesangs- und Kammermusikwerke, Orchesterstücke, drei Ballette und Orchestrationen entstanden. Langjährige Tätigkeit als Musikpublizist (NZZ).