

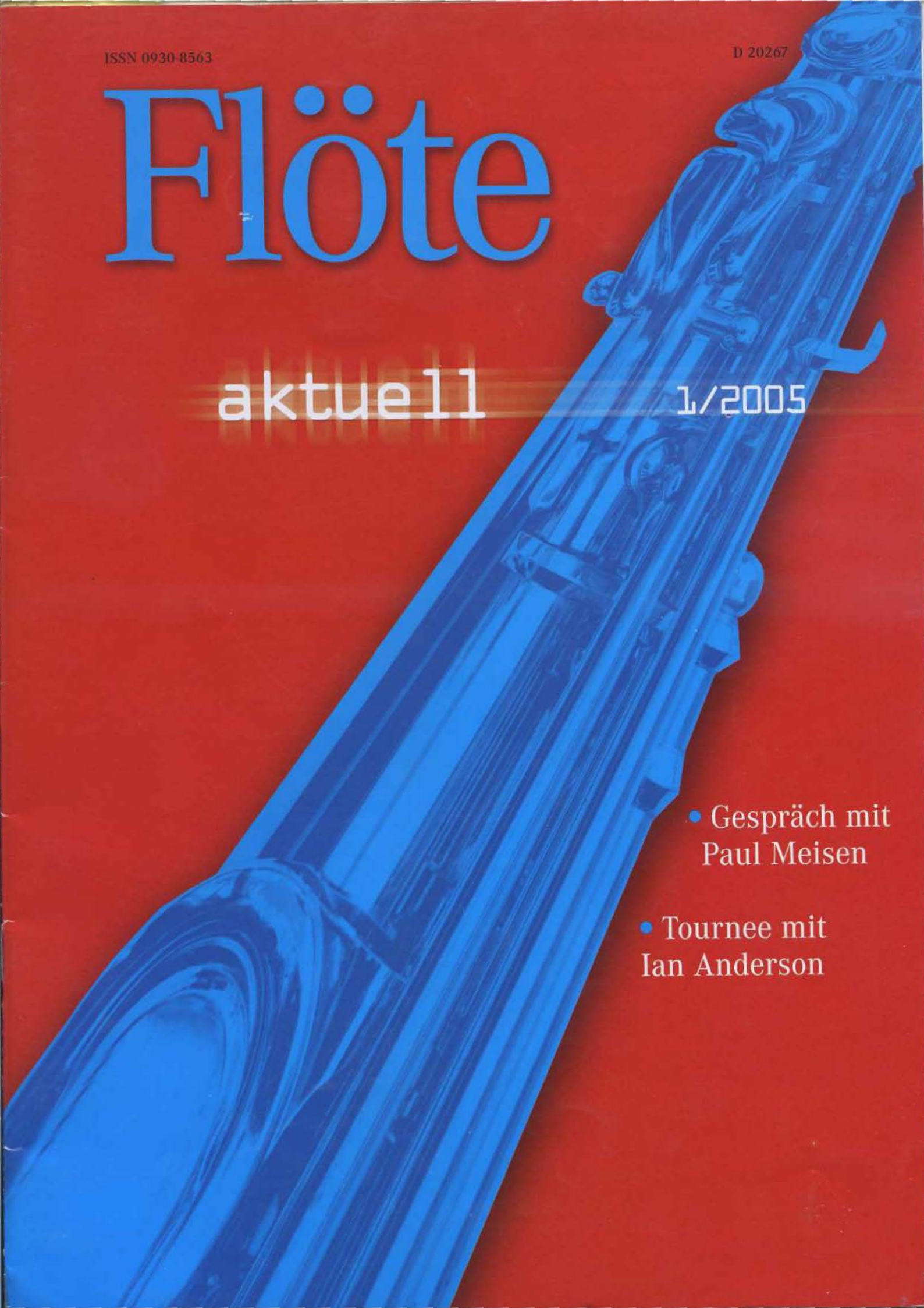
Flöte

aktuell

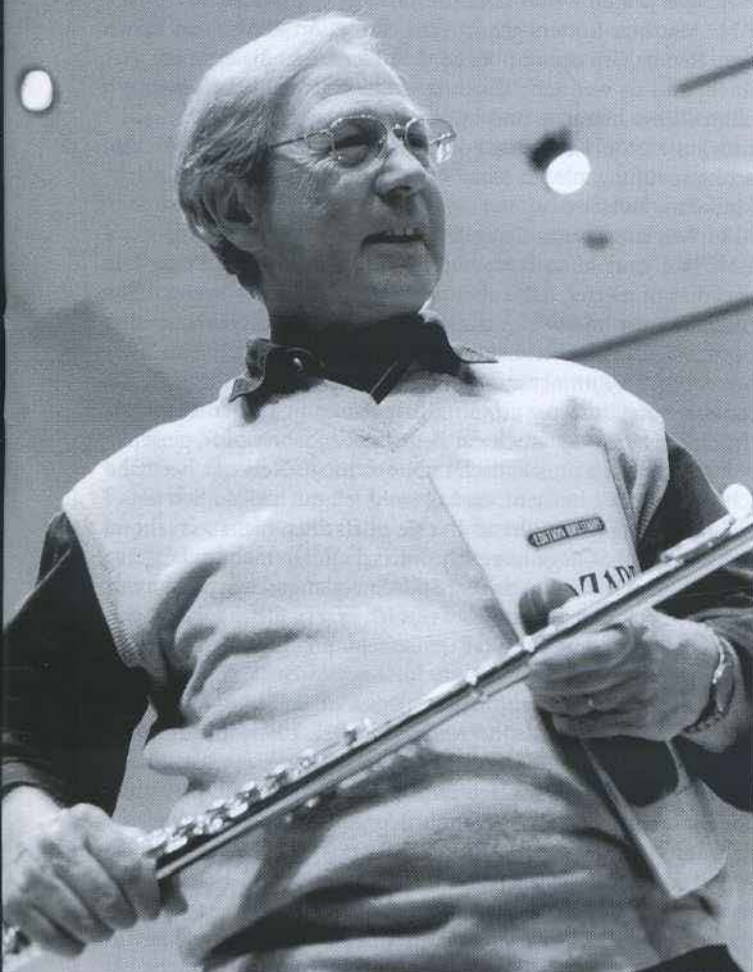
1/2005

- Gespräch mit Paul Meisen

- Tournee mit Ian Anderson



Paul Meisen



"...ebenso wie der Flötist Paul Meisen, der in der Mitte des Programms zu bestaunen war: virtuos, brillant, phantasievoll bewegt er sich mit seinem sehr konzentrierten und intensiven Ton durch das Flötenkonzert Aram Khatchaturians..."

Aus einer Kritik von Heinz W. Koch in der Badischen Zeitung nach einem Konzert mit dem Philharmonischen Orchester Freiburg unter Marek Janowski (im Mai 1974).

Vielleicht schien es in den letzten Jahren um den grossen deutschen Flötisten Paul Meisen (P.M.) etwas stiller geworden zu sein. Er war in Europa wenig präsent, da er seit seiner Emeritierung in München in Japan lebte und in Tokyo als Professor an der Staatlichen Musikhochschule Gei-dai lehrte. Nach seiner Rückkehr nach Deutschland hat er vor kurzem seinen 70. Geburtstag gefeiert und führte Ende Dezember das folgende Gespräch – mit interessanten Einblicken in ein sehr erlebnisreiches Künstlerleben und mit vielen reizvollen Gedanken

*über Musik und Bilderbuchkarriere,
über Dirigenten und elegante Flötisten,
über Aspekte des Flötenspiels und der Instrumente,
über Eros und Geheimnisse,
über Auftakte statt Würgen im Hals,
über Brahms-Klang und Debussy-Farbe,
über Schwer- und Stützpunkt,
über Abstammung und Vorurteil,
über Vakuum und Donnerwetter,
über männliche Frauen und
verklemmte Männer,
und über das Auge des Taifuns*

- mit András Adorján (A.A.)

A.A.: Lieber Pauly, erst einmal möchte ich Dir ganz persönlich und auch im Namen der Deutschen Gesellschaft für Flöte zu Deinem runden Geburtstag sehr herzlich gratulieren! Du kannst auf ein sehr erlebnisreiches Künstlerleben zurückblicken, warst schon im Alter von 18 Jahren Soloflötist im Orchester, wurdest erster Preisträger in einem der renommiertesten Musikwettbewerbe, warst als gefeierter Solist und Kammermusiker in der ganzen Welt unterwegs und bist heute noch als äusserst erfolgreicher Pädagoge tätig!

Wir verleihen weder Titel noch Orden, möchten Dir aber hiermit die Ehrenmitgliedschaft der DGfF anbieten und hoffen, daß Du sie annimmst. Frühere Ehrenmitglieder sind Albert Cooper, Peter-Lukas Graf, Helmut Hammig, Konrad Hünteler, Aurèle Nicolet, Jean-Pierre Rampal, Trevor Wye und Karlheinz Zöller.

P.M.: Vielen Dank für die Glückwünsche und auch für die Überraschung mit der Ehrenmitgliedschaft! Meine Grundhaltung ist eigentlich, keine Auszeichnungen, keine Medaillen, keine Orden, keine Ehrung anzunehmen, ausserdem, wenn so etwas kommt, dann weiss man "jetzt hat's dich erwischt, jetzt gehörst du zum Seniorenclub...", aber O.K., ich freue mich jedenfalls, bedanke mich und nehme gerne an.

A.A.: Ich möchte Dich darum bitten zu erzählen, wie alles angefangen hat. Wie bist Du zur Musik gekommen, wer waren Deine Lehrer, wie hast Du es geschafft, eine solche "Bilderbuchkarriere" zu machen?

P.M.: Der Weg zur Musik war im Grunde sehr einfach, obwohl

das in einer komplizierten Zeit, in der Nachkriegszeit, geschah. Meine Eltern waren Musiker, mein Vater Bassposaunist und meine Stiefmutter Harfenistin im Staatsorchester, und ich bin schon früh in Konzerte mitgenommen worden...

A.A.: Das war in Hamburg?

P.M.: Ja, mein Vater ist über Magdeburg nach Hamburg gekommen. Ich hätte auch in Magdeburg geboren werden können, dann wäre mein Leben vermutlich anders verlaufen, Hamburg war mir da schon ein wenig lieber! Ich bin – wie gesagt – oft in Konzerte mitgenommen worden, und indirekt war damit schon meine Instrumentenwahl entschieden, was mir aber zunächst noch nicht bewußt war. Wenn ich in den Konzerten war, war ich ein seltsam uninteressierter Junge. Ich liess die Dinge einfach auf mich zukommen. Und nur wenn mich etwas berührte, hinterfragte ich "was war das, was ich heute gehört habe?" Und das habe ich mir dann auch gemerkt.

A.A.: Hast Du als kleines Kind schon ein Instrument gespielt?

P.M.: Ich hatte schon etwas Klavierunterricht. Im Konzert in der Musikhalle saß ich immer auf den ganz billigen Plätzen, die akustisch sehr gut waren, von denen man aber keine Sicht auf das Orchester hatte. Es waren bestimmte Klänge, die aus dem Orchester kamen, die mich im Bauchbereich trafen, die mich anhoben. Welches Instrument das war, wusste ich zunächst nicht, nur dass es ein Diskantinstrument war. Dann kam eines Tages dazu, dass meine Stiefmutter einen Flöten-Harfen Abend vorbereitete, und ein Flötist, mein späterer Lehrer Johannes Lo-

renz, Soloflötist in Hamburg, zu uns zu Proben kam. Da sah ich das Instrument unmittelbar vor mir, das bei mir immer dieses Kribbeln im Bauch hervorgerufen hatte, sah die Flöte und war euphorisiert. Trotzdem hatte ich keine Initiative ergriffen. Mein Vater aber meinte "ist das nichts für Dich, willst du nicht Flöte lernen?" "Ah ja, mache ich gerne," und so bin ich zur Flöte gekommen. Ich war aber sehr faul und wurde auch von meinen Eltern nicht gerade ermuntert. In der damaligen tristen Nachkriegszeit sahen sie zunächst für die Musik in Deutschland keine Zukunft. Sie lernten schon Spanisch und trugen sich mit Auswanderungsgedanken. Irgendwann führte mein Vater dann ein Gespräch mit mir mit dem Ziel, mir den Berufsmusiker auszureden. In dem zweistündigen Gespräch wurde ich immer wortkarger. Als mich mein Vater am Ende dann fragte "willst du nun noch Musiker werden?", kam von meiner Seite nur ein trockenes "ja, das will ich!" Aber fleissiger wurde ich zunächst auch dann noch nicht.

A.A.: Wenn ich Dich richtig verstehe, hast Du quasi Notenlesen und Flötenspielen gleichzeitig gelernt und hattest keine Kenntnisse im Solfège, bevor Du mit der Flöte anfingst?

P.M.: Am Anfang war tatsächlich fast nur die Flöte. Ich hatte zwar vorher etwas Klavierunterricht. Unser Flügel stand jedoch über die Kriegszeit nahezu unbenutzt im Musikzimmer. Wenn ich im Winter nun üben wollte, war das Zimmer ungeheizt. Die Tasten waren eiskalt und etwa jede fünfte versagte ihren Dienst. So endete jedes Üben spätestens nach 20 Minuten damit, das ich den Klavierdeckel wütend zudonnerte. Auch dieses hat dazu geführt, dass ich die Flöte als Glücksfall ansah. Und um auf die Frage nach Solfège in jungen Jahren noch zu kommen, da war nichts, Solfège ein unbekanntes Wort.

A.A.: Hast Du erst einmal die Schule abgeschlossen?

P.M.: Ja und nein, das ist ein besonderes Kapitel. Ich war in der Schule eigentlich recht gut, habe eine Klasse übersprungen, habe aber dann dieses Jahr, das ich gespart hatte, dazu genutzt, frühzeitig mit der mittleren Reife abzugehen, um mein Musikstudium beginnen zu können. Es war ein großer Aufstand, die Lehrer waren konsterniert, auch meine Eltern nahmen meinen Entschluss nur widerwillig zur Kenntnis. Ich habe mir aber nicht dreinreden lassen und wollte raus aus dem Elternhaus. Man war durch die Kriegszeit geprägt. Und ich war zusätzlich in diesem seltsamen Alter zwischen 13 und 15 Jahren, in dem man mit dem Kopf durch die Wand will.

A.A.: Du hast dann auch nicht in Hamburg studiert?

P.M.: Richtig. Als es sicher war, dass ich Musik studieren würde, hat mich mein Vater zum Studium am Leipziger Konservatorium angemeldet, dort, wo er selbst studiert hatte. Er wollte, dass ich in die DDR gehe! Gott sei Dank hat man dort diese Anmeldung wohl nicht ernst genommen. Sie haben nie geantwortet, und so stand ich erst einmal ohne Studienplatz da.

A.A.: Wer hat damals in Hamburg am Konservatorium unterrichtet? Dein Lehrer Johannes Lorenz, bei dem Du bis dahin Privatunterricht hattest?

P.M.: Nein, nein! Er war in Hamburg als eleganter Flötist ein totaler Outsider. Das Flötenspiel wurde damals in Hamburg von Spielern wie Hans Brinkmann und Gerhard Otto dominiert. Beide bliesen schwere Holzflöten, die einen massiven Klang hatten, und waren nicht gerade Vertreter der Eleganz. Sie waren es aber, die Positionen am Konservatorium oder später an der Hochschule besetzt hielten.

A.A.: Also kam Hamburg als Studienort für Dich nicht in Frage?

P.M.: So ist es. Ich beriet mich mit Johannes Lorenz, und der empfahl mir ein Studium bei Kurt Redel, mit dem er befreundet war, und dessen Spiel von einer ähnlich eleganten Spielweise geprägt war, wie sie von Johannes Lorenz verkörpert wurde. Ich hatte Redel in einem Kammerkonzert gehört, war sehr beein-

ruckt und kam dann mitten im Semester zu ihm nach Detmold, wo ich ohne Aufnahmeprüfung, die ich später nachholte, ins Studium einsteigen durfte. Da war ich 15 Jahre alt.

A.A.: Wer waren Deine Kommilitonen in Detmold?

P.M.: Matthias Rütters gehörte zur Klasse. An Renate von Rohden, Renate Grossmann, Richard Müller-Dombois erinnere ich mich, und da war auch Gertrud Müller-Krone, die später Karlheinz Zöller heiratete und mit ihm ein sehr erfolgreiches Lehrerteam wurde. Karlheinz Zöller selber machte gerade seine Abschlussprüfung, als ich kam. Wir gaben uns sozusagen die Türklinke in die Hand.

A.A.: Wie lange warst Du in Detmold?

P.M.: Nur ganz kurz. Etwa zweieinhalb Jahre. Ich wurde dort etwas disziplinierter, habe aber auch nur dann geübt, wenn ich motiviert war oder wenn ich Matthias Rütters im Nebenzimmer hörte. Wenn der übte, lief ich entweder weg, oder übte auch. Wir wohnten Zimmer an Zimmer im Internat. Ich bin in Detmold schon ein wenig zu mir selbst gekommen, aber ich hatte durch die Kriegszeit auch ein Bedürfnis zu leben, also, gezielt war das, was ich musikalisch tat, noch nicht. Nebenfächer habe ich nicht richtig besucht, und obwohl ich mich eigentlich auf Gehörbildung gefreut hatte, hat sie mich doch nicht so recht interessiert. Mit Solfège hätte ich wahrscheinlich mehr anfangen können. Die Disziplin, die bei Solfège verlangt wird, hätte mich vielleicht gefordert. Aber das weiss ich erst heute.

A.A.: Gab es andere Musiker unter Deinen Lehrern in Detmold, die für Dich wichtig waren?

P.M.: Ja, der Komponist Johannes Drießler (1921-1998) und der Klarinettist und Pianist Jost Michaels (1922-2004), bei dem ich Kammermusik und Bläserübungen hatte. Später merkte ich zu meinem Erstaunen, dass ich durch seinen Unterricht praktisch alle Bläusersätze aus den Beethoven-Sinfonien bis ins Detail kannte.

A.A.: Und was passierte nach den Detmolder zweieinhalb Jahren?

P.M.: Mit Redel war ich nicht so recht eine Einheit geworden. Er verlangte etwas zu viel Raffinesse von mir, für die ich mich noch zu jung fühlte. Später, im nachhinein, habe ich aber, als die Zeit dafür reif war, aus der Erinnerung von Redel profitiert. Eines Tages erreichte mich in Detmold ein Telegramm (Handy gab's ja noch nicht!) meines Vaters aus Hamburg: "Sofort nach Hamburg zum Studentenprobispiel kommen!" Der Chefdirigent aus Karlsruhe, Otto Matzerath (1914-1963) war in Hamburg zu Gast, und mein Vater hatte mitbekommen, dass in Karlsruhe die stellv. Soloflöte frei war, und dass ein Studentenprobispiel in Hamburg angesetzt war. Ich wurde also nach Hamburg "beordert", kam, spielte und wurde von Herrn Matzerath mit zwei anderen Studenten zum richtigen Probispiel nach Karlsruhe eingeladen. Und dieses Probispiel wurde dann zu einem sehr wichtigen Moment in meinem Leben; denn die Besonderheit dieses Probesspiels hat mich zu einer Einordnung meines eigenen Könnens kommen lassen. Es wurden nämlich die Kandidaten nicht einzeln hereingerufen, wie das sonst üblich ist, sondern wir waren alle im gleichen Raum und jeder konnte jeden hören, beim Konzert und dann auch bei den Orchesterstellen, die wir jeweils nacheinander zu spielen hatten. Das war für mich wie ein Erwachen. Ich merkte auf einmal: "Da kann ich ja mithalten", und ich wurde vollkommen unbefangen. Herzklopfen bekam ich erst, als verkündet wurde, dass ich die Stelle bekommen hatte. Ich war gerade mal 18 Jahre alt.

A.A.: Beim Probispiel unbefangen zu sein, ist wirklich ein Glücksfall, der uns leider viel zu selten gelingt!

P.M.: Ja, ich war wirklich ganz unbekümmert. Aber dieses Erlebnis hat mich fortan getragen. Aus meiner heutigen Sicht würde ich sagen, "es hat mir meinen Schwerpunkt gegeben." Ja, ich

war wirklich sehr unbefangen, und diese Sache hat mich dann auch sehr selbstbewusst gemacht! Ich habe noch einige Probe-spiele gemacht, habe sie alle gewonnen und habe eigentlich nie eine Niederlage einstecken müssen. Das war wohl das Ergebnis dieser besonderen Situation.

A.A.: Die Stelle hast Du angetreten, Dein Studium abgebrochen, und wie lange bist Du in Karlsruhe geblieben?

P.M.: Nur kurz, d.h. genauso lange wie mein Studium gedauert hatte. Ich habe später noch ein Probespiel in Braunschweig gemacht, die Stelle bekommen, aber nicht angetreten, und dann kam das Probespiel in Hamburg, wo ich meine Traumstelle bekommen habe. Ich wurde dort Kollege von meinem Vater und meiner Mutter. Wir waren eine Zeit lang drei "Meisen" im Orchester!

A.A.: So viel ich weiss, hast Du auch bei André Jaunet (1911-1988) in Zürich studiert. Wann war das?

P.M.: Da müssen wir noch einmal ein paar Jahre zurückgehen. Die Stelle in Karlsruhe hatte ich ja sehr jung angetreten, und als ich mein Studium abgebrochen hatte, da dachten viele, vielleicht sogar alle: "bequem wie der Pauly ist, wird er nun wohl in Karlsruhe bleiben, und wir werden nie wieder etwas von ihm hören." So war es aber nicht. Ich war zwar nicht übermäßig ehrgeizig, aber ich hatte doch das Bedürfnis, mich zu verbessern, war auf der Suche, meinen Weg zu finden. Und um ein Ziel zu haben, habe ich mich bei Wettbewerben angemeldet. Dreimal habe ich in München mitgemacht. Beim ersten Mal (ich glaube, das war 1952, Peter-Lukas Graf und Konrad Hampe haben sich den ersten Preis geteilt) habe ich dort nur die erste Runde geschafft, dann aber aufmerksam bei den nächsten Runden zugehört. Neben Peter-Lukas Graf waren da noch eine ganze Reihe von Flötisten, die mir auffielen, und als ich nachfasste, waren das alles Schüler von André Jaunet! Jetzt merkte ich "Zürich, das ist nicht so weit von Karlsruhe", und dann habe ich die Initiative ergriffen – zum ersten Mal ganz ohne Vater, ohne alles – bin nachts um 3 Uhr aufgestanden, bin mit dem Zug nach Zürich gefahren, hatte um 10 Uhr meine Stunde bei Jaunet, bin am Tag wieder nach Karlsruhe zurückgefahren und habe am Abend meine Operette geblasen. Das war ein konkreter Schritt zur Weiterbildung und zur Verbesserung. Jaunet hat mir die Klarheit gegeben, nach der ich immer gesucht hatte. Redel war zwar ein guter Lehrer und ein enorm eleganter Flötist, er neigte aber dazu, einem seinen Geschmack aufzuzwingen. Ich war als 16-17-jähriger für so viel Eleganz noch nicht aufnahmefähig. Jaunet sagte zu mir etwas sehr Einleuchtendes: "Was Sie da machen, ist ja phantastisch", und das meinte er ambivalent, also nicht nur positiv. Er meinte, dass die Phantasie im Einklang mit der klassischen Form stehen müsse, und er erklärte mir die klare klassische Form. In mir wurde es immer stiller und freudiger, weil ich merkte, "das ist es, was ich gesucht habe." Ich war jetzt etwa 20 Jahre alt. André Jaunet hat mir in wenigen Stunden den Mut gegeben, mein eigener Lehrer zu werden. Das hat mich geprägt, und das ist es, was ich an meine Schüler weiter geben möchte "den eigenen Weg finden, die eigene Selbständigkeit."

A.A.: Du bist ziemlich lange im Staatsochester in Hamburg geblieben. Wer waren hier die wichtigen Dirigenten?

P.M.: Für die Oper war Leopold Ludwig (1908-1079) der Chef, für die Konzerte war Joseph Keilberth (1908-1068) zuständig. Keilberth war also der Chef des Philharmonischen Orchesters. Er war so etwas wie mein Mentor. Eigentlich war ich als stellvertretender Soloflötist engagiert worden, aber Keilberth hatte mich offensichtlich von Anfang an als Soloflötist im Auge. Ich hatte gar nicht darauf spekuliert, aber eines Tages, als Hans Brinkmann in Pension ging, bekam ich von Joseph Keilberth einen Brief "von nun an sind Sie unser Soloflötist". Etwas irritiert

dachte ich "warum fragt man mich nicht vorher"? Denn eigentlich hatte ich zu dem Zeitpunkt eine andere Lebensplanung. Meine Existenz hatte ich mir gesichert, im Orchesterrepertoire konnte ich mich einigermaßen aus. Ich begann ein Vakuum in mir zu spüren und wollte endlich studieren. Irgend etwas Wissenschaftliches schwebte mir vor. Mein Lehrer Johannes Lorenz hatte ursprünglich schon Musikwissenschaft im Auge für mich, wollte gar nicht,

dass ich Flötist werde. Jetzt wollte ich mein Abitur nachmachen, um dann auf der Uni ein Studium zu beginnen. Aber als ich 1960 in München, im dritten Anlauf, schliesslich den ersten Preis schaffte, wa-



...aber O.K., ich freue mich jedenfalls, bedanke mich und nehme gerne an.

umsvisionen Makulatur. Es kamen solistische Aufgaben, die keinen weiteren Spielraum mehr zuließen.

A.A.: Damit wurde das "Vakuum" natürlich bestens gefüllt, aber was war bei Deiner zweiten Wettbewerbsteilnahme 1956 in München passiert?

P.M.: 1956 kam ich ins Finale und habe im Schlusskonzert das Mozart G-Dur Konzert, von Robert Heger (1886-1978) begleitet, gespielt. Es gab aber in dem Jahr keinen Preis, dafür neun Prämien. Eine davon erhielt ich.

A.A.: Nach dem ersten Preis, den Du 1960 in München bekamst, bist Du in Hamburg im Orchester geblieben. Hattest Du nicht auch ein kurzes Münchener Interim?

P.M.: Irgendwann hatte mich in Hamburg eine Unruhe gepackt. Ich wollte noch einmal in ein anderes Orchester. Ich machte Probespiel bei den Bamberger Symphonikern, bekam die Stelle, trat sie aber nicht an, meinte dann, nach Süddeutschland gehen zu müssen. So kam ich nach München zum Bayerischen Staatsochester. Aber trotz einiger Freundschaften, die ich dort schloss und die fürs ganze Leben hielten, habe ich mich im Staatsochester nicht ganz wohlfühlt. Ich kehrte nach einem Jahr nach Hamburg zurück. Der Hauptgrund der Rückkehr war Klaus Schochow, in dem ich in Hamburg einen Kollegen hatte, wie man ihn nur einmal findet. Wir hatten miteinander ein wunderbares kollegiales Verhältnis. Es gab in den anderen deutschen Orchestern ein geflügeltes Wort "in Hamburg müsste man Flötist sein!" Ich bin dann bis 1972, als die Berufung zur Detmolder Professur kam, in Hamburg geblieben.

A.A.: Und so hat in Detmold Deine pädagogische Karriere angefangen?

P.M.: Nicht ganz, es war schon eine Fortsetzung. Der Konzertmeister von Hamburg, Friedrich Wührer, unterrichtete in Lübeck und überredete mich, dort einen Lehrauftrag anzunehmen. Da Lübeck für mich günstig lag, ich hatte im Norden von Hamburg meinen Wohnsitz und benötigte mit dem Auto nur 20 Minuten, habe ich zugesagt, und fing an, neben dem Hamburger Orchesterdienst in Lübeck zu unterrichten. Es bildete sich bald eine gute Klasse und dies führte dazu, dass man auf mich aufmerksam wurde, als die Stelle als Nachfolger von Hans-Peter Schmitz (1916-1995) in Detmold vakant wurde. Ich hatte bis dahin nie daran gedacht, einen pädagogisch betonten Weg einzuschlagen, aber als mich Hans-Peter Schmitz darauf ansprach, und als der damalige Direktor der Musikhochschule

Detmold, Martin Stephani (1915-1982) persönlich zu einem Gespräch zu mir in die Wohnung nach Grossensee kam, habe ich mich 1972 nach einigem Abwägen entschieden, dem Ruf nach Detmold zu folgen.

A.A.: Unglaublich, wie Du überall in die Fußstapfen Deiner Lehrer getreten bist! Im Orchester hast Du auf dem Stuhl Deines ersten Lehrers Johannes Lorenz Platz nehmen können, und in der Hochschule hast Du die Position von Kurt Redel bekommen! Wie lange bist Du in Detmold geblieben?

P.M.: In Detmold blieb ich ungefähr neun Jahre. 1981 kam die Berufung nach München, die mich aber nicht sehr glücklich gemacht hat, von Anfang an nicht. Ich hatte zunächst katastrophale Arbeitsbedingungen, hatte kein eigenes Zimmer, mußte mit einer Gerümpelbude vorlieb nehmen und geriet bald mit der Verwaltung in Konflikt. Wenn ich abends über die angesetzte Zeit hinaus unterrichtete, kam der Hausmeister und bedeutete mir, ich solle die Hochschule verlassen, und das obwohl es aus allen Zimmern tönte, und sogar der Münchener Bachchor in der Hochschule noch probte. Ich empfand das alles als ziemlich schikanös und begann mich zu fragen "was mache ich eigentlich hier, warum bin ich hier?" Ich wollte schnell wieder weg – und bin doch lange geblieben. Es besserte sich zwar nach und nach manches, aber wirklich glücklich bin ich in der Hochschule in München nie geworden.

A.A.: Die Münchener Musikhochschule ist aber SEHR glücklich mit Dir geworden, und Du hattest dort eine ganz hervorragende Klasse, die erste Adresse für das Flötenstudium in Deutschland. Viele Deiner Studenten aus dieser Zeit haben gute Stellen, sind in den besten Orchestern oder lehren in Musikhochschulen. Du hast eine sehr glückliche Hand gehabt – und hast sie heute noch!

P.M.: Mit meinen Studenten war ich wirklich immer sehr glücklich und so unwohl ich mich innerhalb der Hochschule in München auch gefühlt haben mag – meine Münchener Klasse war immer ein Highlight für mich!

A.A.: Gute Schüler zu unterrichten ist eine Gnade und im Grunde gar nicht SO schwierig. Kannst Du einmal verraten, wie Du gute Schüler findest? Hast Du etwa eine besondere "Nase" dafür?

P.M.: Ich weiß nicht, ob ich eine solche "Nase" habe. Bei der Auswahl der Studenten habe ich mich immer auf das Gesamturteil der Kommission gestützt. Gewiss, ich hätte mich im Ernstfall wohl durchsetzen können, um einen bestimmten Schüler zu bekommen. Dieser Ernstfall ist aber eigentlich nie eingetreten. Es war immer Demokratie, und ich bin auch einige Male überstimmt worden. Manchmal war ich sogar froh, überstimmt worden zu sein. Ich habe in meinem Inneren natürlich fast immer gewusst, wen ich gerne gehabt hätte. Aber – ein Schüler muss auch einen Lehrer wollen. Das ist keine Einbahnstrasse.



...und da kamen auch Studenten als Zuhörer aus Paris, und die sagten "oh, hoppla..."

Ich war sehr dankbar, wenn sich tolle Schüler gemeldet hatten. Ich habe mich aber nie auf dem hohen Ross gefühlt "jetzt wähle ich mir mal einen aus", ich habe eher gedacht "wie froh muss eine Hochschule sein, wenn sie solche Studenten bekommt!" Und ich

habe mir nie im Vorgriff vorgestellt, wie gut meine Klasse einmal werden könnte, sondern habe immer erst im Rückblick gemerkt "Donnerwetter, wie gut war diese Klasse doch!" Und so sehe ich auch heute im Rückblick, dass es tatsächlich in München eine Zeit gegeben hat, wo derjenige, der eine gute Figur in unseren Klassenvorspielen machte, sich auch beim Probespiel oder im Wettbewerb durchsetzte. Und ich erinnere mich, dass wir mit den Münchener Flötenstudenten zum 100. Todestag von Theobald Böhm (1794-1881) ein Riesenkonzert im grossen Saal der Hochschule hatten. Es wurden sehr gute Leistungen geboten, und da kamen auch Studenten als Zuhörer aus Paris, und die sagten "oh, hoppla..."

A.A.: Unter Deinen Schülern gab es viele Ausländer, und in letzter Zeit hast Du ausschliesslich ausländische Studenten unterrichtet. Gibt es einen Unterschied zwischen deutschen und ausländischen (sagen wir mal gezielt japanischen) Schülern?

P.M.: Einen signifikanten Unterschied sehe ich eigentlich nicht. Ich sehe in JEDEM Schüler vor allem "seine Einmaligkeit." Wenn ich aber einmal auf meine frühe Detmolder Zeit zurückblicke, dann kann ich feststellen, dass die Japaner dort ohne mit der Wimper zu zucken jede Aufgabe klaglos angenommen haben. Wenn ich gesagt habe "jetzt macht ihr das Mozart-Konzert oder die Carl Philipp Emanuel Bach Solosonate oder Chant de Linos auswendig", dann gab es keine großen Augen und wurde nicht gestöhnt, sondern dann wurde die Aufgabe angenommen. Und die deutschen Studenten, die eher zum Widerspruch neigten, den ich aber nie unterbinden wollte, denen blieb dann gar nichts anderes übrig, als die Werke ebenfalls auswendig zu erarbeiten. So kam es schnell zur gegenseitigen Befruchtung. Die Bereitschaft, schwierige Aufgaben zu übernehmen und zu lösen, scheint jedenfalls bei den Japanern etwas ausgeprägter sein. Aber ist das schon ein Unterschied? Ein kleines Problem besteht vielleicht im gesellschaftlichen Verhalten der Japaner. Sie müssen älteren Menschen, ja, sogar älteren Kommilitonen immer großen Respekt entgegenbringen. Das bremst vielleicht manchmal etwas den Mut zur expansiven Emotionalität innerhalb der Musik. Das muß man als Lehrer behutsam verändern, ohne dass es der Betreffende merkt, und ohne dass es zu Aufgesetztheiten führt.

A.A.: Seit Deiner Emeritierung hast Du in Japan gelebt und an der Musikhochschule Gei-dai unterrichtet. Was ist das Besondere an dieser Schule?

P.M.: Es gibt in Japan sehr viele und sehr gute Musikhochschulen, die aber fast alle privat und sehr teuer sind. Die Tokyo National University of Fine Arts and Music, kurz Gei-dai, ist praktisch die einzige staatliche Musikhochschule. Sie ist für deutsche Verhältnisse ebenfalls sehr teuer, aber doch deutlich billiger als die anderen japanischen privaten. Die Gei-dai gilt in Japan als das NON PLUS ULTRA, und da sie dazu billiger ist als die privaten Hochschulen, melden sich fast ALLE Begabungen erst einmal zur Aufnahmeprüfung bei der Gei-dai. Alle Japaner haben ein freundliches Wesen, aber das Selbstbewusstsein der Gei-dai-Studenten ist ausgeprägter als das der Studenten der anderen Hochschulen. Man könnte das auch ein wenig kritisch formulieren und sagen, das Übergewicht der Gei-dai-Studenten, z.B. in den nationalen Wettbewerben, ist innerhalb Japans manchmal erdrückend. Die Gei-dai nimmt in Japan einen Platz ein wie etwa in Frankreich das Conservatoire Nationale Supérieure de Musique in Paris und in Lyon. Was aber neben dem Geschilderten zusätzlich noch Besonderes an der Gei-dai ist, das ist ein Oberstufengymnasium. Es befindet sich in dem selben Gebäudekomplex. Die Aufnahmeprüfungen zum Gymnasium werden von den gleichen Kommissionen, aber die Aufnahmeprüfungen an der Gei-dai selbst durchgeführt. Auch ich gehörte solchen Kommissionen an. Weil Gei-dai-Gymnasiasten

in der Regel später einen Studienplatz an der Gei-dai schaffen, sind die Aufnahmezahlen zum Gymnasium in jedem Fach, also auch im Fach Flöte, begrenzt. In jedem Jahr werden nur jeweils 2-3 Flötenschüler ins Gymnasium aufgenommen. Die anderen Instrumente verfahren ähnlich, die Blechbläser sogar noch restriktiver. Die Instrumentalisten, die ins Gymnasium aufgenommen werden, sind alle um die 15 Jahre alt. Das erklärte Ziel der Gymnasiums-ausbildung ist ein Studienplatz an der Gei-dai. Die Ausbildung im Gymnasium ist extrem hart, besonders das Solfège-Training ist unglaublich intensiv. Der Instrumentalunterricht im Gymnasium wird bereits von Gei-dai-Lehrkräften geleitet. Das Gei-dai-System hat den Vorteil, dass praktisch kein Talent übersehen wird. Das System birgt allerdings die Gefahr in sich, dass manche Gei-dai-Lehrer zu viel Einfluss bekommen und zu mächtig werden.

A.A.: Hast Du eine eigene Klasse gehabt, in der die Studenten ausschliesslich bei Dir Unterricht hatten, oder war es eine Meisterklasse, die zusätzlich zu dem "normalen" Unterricht gedacht war?

P.M.: Ich hatte praktisch immer eine eigene Klasse. In der Gei-dai ist es allerdings so, dass die Studenten von Lehrer zu Lehrer herumgereicht werden. Ich ziehe es aber vor, über einen längeren Zeitraum auf einen Studenten alleine Einfluss ausüben zu können, weil ich mehr will, als nur Unterricht geben. Im Prinzip bestand meine Gei-dai-Klasse aus einem großen Teil der Studenten, die innerhalb der Gei-dai die Meisterklassenprüfung geschafft hatten. Auch Doktoranden gehörten zu meiner Klasse. Die Gei-dai hat das Promotionsrecht und jeder Doktorand hat im Jahr ein sog. Doktorkonzert abzuliefern, das in Bezug stehen muß zum Thema seiner Doktorarbeit.

A.A.: Dein Unterricht war auch in Japan äusserst erfolgreich. Hast Du ein Geheimnis, das Du uns verraten kannst?

P.M.: Da gibt es nichts Geheimnisvolles. Mein Unterricht, Woche für Woche, hatte allerdings auch in Japan zwei Seiten, nämlich den Unterricht unter vier Augen im Unterrichtszimmer und das Klassenvorspiel im grösseren Saal. Die Absicht des Klassenvorspiels mußten die Japaner erst verstehen. Am Anfang fühlten sie sich unter enormem Druck und hielten das Ganze für eine sich ständig wiederholende Aufnahmeprüfung. In erster Linie ist das Klassenvorspiel aber für die Studenten gedacht, die dort Woche für Woche den Ernstfall proben können, bis, ja bis der Ernstfall zum schon fast langweiligen Normalfall wird. Ich selber benötige aber das Klassenvorspiel durchaus auch für mich zur Nachkontrolle, beispielsweise ob das, was ich im Einzelunterricht gesagt habe, auch im großen Saal noch richtig ist, etwa dynamisch etc. Als die Japaner die Chancen, die für sie im wöchentlichen Klassenvorspiel lagen, verinnerlicht hatten, da haben sie das Ganze geradezu stürmisch angenommen. Nie sind wir mit unserer Zeit dann noch ausgekommen.

A.A.: Sind Japaner wirklich alle so fleissig?

P.M.: Dass die Japaner fleissig sind und gut kopieren können, halte ich nach meinen Erfahrungen in der Gei-dai für ein Klischee. Nirgendwo habe ich solch faule und auch solch individuelle Studenten erlebt wie in meiner Gei-dai-Klasse. Und genau das hat mir unglaublichen Spass gemacht. Ich setze ja vor allem auf die Eigenmotivation eines jeden, weil ich der Überzeugung bin, dass ständig erzwungener Fleiss nicht unbedingt weit trägt. So erlebte ich einmal eine Gei-dai-Studentin, die bei einem nationalen Wettbewerb ins Finale gekommen war, jedoch das verlangte G-Dur Mozart Konzert durch vorausgegangene Faulheit nicht auswendig konnte. Sie wollte schon kapitulieren, als ihr jemand sagte "wenn Du zum Finale antrittst, dann bekommst Du in jedem Fall die Fahrtkosten ersetzt." Als sie das hörte, ging sie auf ihr Zimmer, übte die ganze Nacht, machte kein Auge zu, kam aufs Podium, schloss die Augen und blies das

ganze Konzert fehlerfrei auswendig. Sie war dabei aber so überkonzentriert, dass sie nicht merkte, wie sie sich langsam drehte und dem Publikum mehr und mehr ihre Rückseite zuwandte. Wir haben Tränen gelacht, und sie hat ihr Fahrgeld kassiert. Natürlich war die musikalische Aussage dieser Studentin unter den gegebenen Umständen nicht durchgehend überzeugend, aber das Mozart-Konzert in einer Nacht auswendig zu lernen, dazu bedarf es nach einer großen vorausgegangenen Leichtsinigkeit, schon einer individuellen Kraft. Diese alleine würde allerdings nicht ausreichen, denke ich, wenn da nicht diese schon angesprochene Solfège-Basis wäre. Ich habe Studenten in Japan erlebt, die bis kurz vor dem Konzert mit Noten geübt haben, dann haben sie die Noten weggelegt, sind aufs Podium, wo Fernsehkameras und Mikrofone standen und haben ein komplettes Programm auswendig und souverän gespielt. Noch neigen japanische Flötisten dazu, wenn sie nach Europa kommen, einen kleinen Kulturschock zu kultivieren. Aber dieser wird kleiner und kleiner. Wir in Deutschland haben hervorragende Flötenlehrer an den Hochschulen. wo aber ist bei uns die intensive gezielte Vorbereitung auf ein Hochschulstudium? Wir sollten aufwachen! Es wird vielleicht noch nicht morgen oder übermorgen zu spät sein, aber eines Tages wird es so weit sein, wenn wir nicht endlich gegensteuern und z.B. Solfège in Deutschland etablieren, und zwar vom Kindesalter an!

A.A.: Wie bald dieses "morgen oder übermorgen" ist, erfahren wir doch jetzt schon durch die Lektüre von den Namen der Preisträger in internationalen Wettbewerben! Was hältst Du eigentlich von Wettbewerben? Bist Du gerne Mitglied einer Jury?

P.M.: Meine Grundmeinung zu Wettbewerben hat sich von frühester Jugendzeit an bis heute nicht verändert. Der Wert eines Wettbewerbes liegt für mich einzig und alleine in der Vorbereitung. Das durch die Vorbereitung verbesserte instrumentale und künstlerische Können ist das erworbene Kapital, das einem niemand nehmen kann. Im Wettbewerb gibt es zwangsläufig nur wenige glückliche Gewinner. Der Großteil der Teilnehmer geht immer leer aus. Aber erst derjenige, der im Wettbewerb keinen Preis bekommt und deswegen glaubt "es war alles umsonst", hat wirklich verloren. Und da bin ich schon bei dem zweiten Teil Deiner Frage. Nein, ich bin nicht gerne in Juries. Die Jurytätigkeit besteht von der Natur der Sache her darin, einen Teilnehmer nach dem anderen aus dem Wettbewerb zu eliminieren, sie ist also eher eine negative Beschäftigung. Natürlich, die Arbeit muss getan werden. Aber wenn ich zurückblicke, dann war ich nur einmal glücklich, einer Jury anzugehören. Das war beim zweiten internationalen Wettbewerb in Kobe. Ich selbst hätte damals eigentlich eher Grund zum Trauern gehabt, war doch eine sehr aussichtsreiche Studentin von mir im letzten Moment in der ersten Runde gescheitert. Aber die Gesamtatmosphäre in der Jury war gut, und das Ergebnis stimmte auch. Das war wunderbar! Dass sich die Wettbewerbe in letzter Zeit fast inflationär gehäuft haben, hat mehrere Seiten. Für einen Lehrer, der nur noch Wettbewerbsvorbereitung zu leisten hat, mag die Arbeit einigermaßen kurzweilig sein, wenn aber manche Spieler zum Kurs nur deshalb kommen, weil man in der Jury ist, wird es mühsam. Die hohe Zahl der Wettbewerbe hat aber etwas bewirkt, was ich schon fast wieder begrüße. Die Konzertagenturen, die sich früher ihre Künstler gerne unter den Preisträgern ausgewählt haben, trauen den Wettbewerben nicht mehr so recht und suchen ihre Künstler inzwischen nach anderen Kriterien aus, weit abseits der Wettbewerbe. Hängen wir also die Wettbewerbe gar nicht mehr so hoch, dann ist's O.K.!

A.A.: Wie siehst Du den heutigen Zwang, in jedem Wettbewerb immer den ersten Preis vergeben zu müssen?

P.M.: Du spielst sicherlich auf den ARD-Wettbewerb an, der

jetzt wohl generell die volle Palette der Preise ausschöpft. Eigentlich begrüße ich das. Gerade beim ARD-Wettbewerb drohte der Normalfall die "Nichtvergabe" des ersten Preises zu werden. Ich hatte hier schon früher dafür plädiert, den 1. Preis immer zu vergeben und verglich das mit Olympia, wo die Goldmedaille in jedem Falle vergeben wird, auch wenn die Leistungen einmal nicht ganz den Erwartungen entsprechen.

A.A.: Möchtest Du etwas über Stilistik, und in diesen Zusammenhang vielleicht auch etwas zur sogenannten "Authentizität" sagen?

P.M.: Der Begriff Authentizität scheint mir etwas unglücklich zu sein, und ich kann ehrlich gesagt nicht viel mit ihm anfangen. Authentizität erhebt im Grunde den Anspruch auf wissenschaftliche Belegbarkeit, bei näherem Hinsehen bemerkt man aber, dass es ein solches im Hinblick auf Interpretation nicht geben kann. Dass wir uns aber insgesamt in einer Zeit des Umbruchs befinden, und dass wir auch in der Musik nach Neuorientierung suchen, das ist unbestritten. Uns ist bewusst geworden, dass es so wie es war, nicht weiter gehen kann. Solche Umbrüche hat es aber immer gegeben. Man könnte die momentane Situation so beschreiben "der romantische Klang ist tot, es lebe die Artikulation." Den Veränderungen, die jetzt stattfinden, oder die uns bewusst werden, ist ein langer, unbewusster Prozess vorausgegangen. Mich interessieren aber ganz besonders die unbewussten Veränderungen, die Veränderungen, die in mir vorgegangen sind, die mir jetzt bewusst werden, und die sich auch in Zukunft fortsetzen werden. Zu dem, was sich tut, kann ich sagen "ja, es ist gut, dass wir heute der Artikulation mehr Aufmerksamkeit schenken," denn das entspricht unserer heutigen Zeit, unserem "heutigen Gefühl," unserem "heutigen Intellekt." Unser heutiges Gefühl brauchen wir nicht abzulegen, wenn wir z.B. Barock oder Bach spielen. Wir können das auch gar nicht. Wir sind nun einmal Kinder unserer Zeit. Über den Weg und über die Konsequenzen zu streiten, sehe ich dabei als normal und nützlich an. Und dass jede Epoche ihren Stil, jeder Komponist seinen Klang hat, ist absolut klar. Das ist aber nichts wirklich Neues. Tatsache ist, dass unsere Zeit kopfbetonter geworden ist, und dass auch Musik mehr und mehr kopfbetonter "gehört" wird. Diese Entwicklung war und ist unvermeidlich. Sie begann schon mit dem "Wohltemperierten Klavier", hat sich bis heute fortgesetzt und wird sich weiter fortsetzen. Deshalb entwickelt sich Bachs Musik in uns immer weiter. Ich finde es fantastisch, wenn Barock und Bach heute freier gespielt werden und Beethoven artikulationsbewusster, wenn ein Keil ein Keil und ein Punkt ein Punkt ist, so wie Beethoven es gewollt hat. Aber auch dieses wird nicht das Ende der Entwicklung sein. Denn schon jetzt muss man fragen "und Brahms?" Sollen wir nun auch Brahms artikulationsbetont, mit weniger Volumen, mit weniger Bauch, mit mehr Kopf spielen? Ich denke, das wäre ein Fehler. Geben wir jeder Epoche, was ihr gehört. Versuchen wir uns der Musik ganz hinzugeben, ohne uns selbst aufzugeben. Versuchen wir, ehrlich zu sein, vor allem ehrlich gegenüber uns selbst. Alles bleibt im Fluß.

A.A.: Es müsste mehr Musiker geben wie Harnoncourt, die sich zu entwickeln wagen.

P.M.: Richtig. Er fing mit Bach an und kam später zu Mozart. Und Mozart wurde aufregend. Hätte er mit Mozart angefangen und hätte er nicht schon diese Erfahrung mit Bach gemacht, wäre Mozart vielleicht nicht so aufregend geworden. Wir können Dinge tun, aber die Dinge, die wir tun, verändern uns. Das müssen wir begreifen und akzeptieren. Harnoncourt hat sich jedenfalls nicht gegen die eigenen Entwicklungen gewehrt.

A.A.: Wer war Dein Lieblings-Dirigent? Hastest Du Sternstunden im Orchester?

P.M.: Joseph Keilberth war an einem guten Tag unvergleichlich!

Gewiss, er war empfindlich und cholerisch, und das belastete manchen Abend. Wenn aber einmal alles stimmte, dann konnte er sich zu unglaublichen Höhen aufschwingen! Beethovens 5. Klavierkonzert in Hamburg mit Keilberth und dem Pianisten Wilhelm Backhaus (1884-1969) war eine Sternstunde! Die wurde allerdings etwas getrübt, als ich viel, viel später, erst in jüngeren Jahren, erfahren habe, wie opportunistisch Backhaus sich dem damaligen Naziregime gegenüber verhalten hatte.

A.A.: Hast Du Dich mit der modernen Holzflöte beschäftigt?

P.M.: Um das Spielgefühl zu verinnerlichen, habe ich mir in Japan einmal für einige Zeit eine Powell-Holzflöte zugelegt. Eine gute Holzflöte ist im Grunde einfacher zu spielen als eine Silber- oder Goldflöte. Der Schwerpunkt des Spielers stellt sich fast von alleine ein, die Intonations- und die Forciertoleranz sind größer als bei Metallflöten. Aber sogar im musikalischen Bereich habe ich im Unterricht einmal eine erstaunliche Erfahrung gemacht. Eine Studentin, die eine sehr gute Goldflöte blies, hatte während des Unterrichts Schwierigkeiten, den natürlichen Bewegungsablauf der a-Moll Sarabande zu finden und darzustellen. Sie war zu sehr mit der Klangbildung beschäftigt und war dadurch von der Tanzbewegung abgelenkt. Ich sage in solchen Situationen gerne "suche den Tanz, dann findest Du den

Klang," doch da half nichts. Da ich die Holzflöte bei mir hatte, gab ich ihr diese und siehe da, die Sarabande sang, ohne an Bewegung einzubüßen. Als ich ihr aber ihre Goldflöte zurückgab, war sie wieder mit der Klangbildung beschäftigt, und der Bewegungsfluss stockte wieder. Ich möchte damit sagen, dass sich eine Holzflöte grundsätzlich natürlicher bläst als eine Metallflöte. Die Metallflöte dagegen stimuliert zu mehr Farben, verlangt aber auch mehr Flexibilität des Ansatzes. Claude Debussy hatte sicher eine Louis-Lot-Flöte im Ohr, als er "Syrinx" komponierte, und von Johannes Brahms wissen wir, dass er sehr beeindruckt war, als er das Solo seiner 4. Sinfonie von Maximilian Schwedler (1853-1940), auf der Schwedler-Kruspe-Holzflöte geblasen, gehört hat.

A.A.: Sollte man deswegen Musik verschiedener Epochen auf Flöten aus unterschiedlichen Materialien spielen?

P.M.: Warum nicht? Wenn man aber die Flöten ab und zu wechselt, dann sollte man nie den Kontakt zur Metallflöte verlieren. Bläst man zu lange die Holzflöte, dann kann die Sensibilität des Ansatzes, die die Metallflöte verlangt, verloren gehen.

A.A.: Erfordert das Spielen auf der Holzflöte eine besondere Atemtechnik?

P.M.: Eigentlich nicht. Man kann grundsätzlich ein breiteres Luftband einsetzen, das Strömungsgefühl stellt sich fast von alleine ein.

A.A.: Und wie verhält es sich mit der Stütze?

P.M.: Was immer zu diesem Thema gesagt oder geschrieben wird, erscheint missverständlich. Wir sind uns aber sicher alle einig, dass ein guter und stabiler Schwerpunkt die Basis ist. Dieser Körperschwerpunkt reicht weit über das Flötenspiel hinaus. Er ist quasi unser Lebensgefühl, unsere Gelassenheit, unser Selbstbewusstsein. Er sollte also nach Möglichkeit immer vorhanden sein, und in diesem Sinne wird heutzutage eigentlich



...das ist die Seele des französischen Flötentones!

auch durchweg vorbildlich gestützt. Es besteht nur ein wenig die Gefahr, dass die tiefe Stütze einseitig tief verstanden wird. Ich setze – wie schon gesagt – den tiefen Schwerpunkt mit Gelassenheit und Wohlbefinden gleich. In der Musik gibt es aber nicht nur Wohlbefinden. Dort gibt es auch Angst, Sehnsucht, Trauer, Zufriedenheit usw. Angst sitzt im Körper hoch, Sehnsucht nicht ganz so hoch, Trauer ziemlich tief, Zufriedenheit ganz tief. Das ist natürlich subjektiv und kann auch anders empfunden werden. Auf alle Fälle haben aber verschiedene emotionale Zustände verschieden hohe Stützpunkte in unserem Körper. Unsere Aufgabe ist es, die in der Musik befindlichen Emotionen zu definieren und darzustellen. Am Ende gilt "die Musik bestimmt den Stützpunkt, nicht wir," wir müssen nur reflektieren, bzw. reflektieren können. Etwas konkreter: Um die Sehnsüchtigkeit der ersten acht Takte der César Franck Sonate und die damit verbundene Oberböigkeit darzustellen, müssen wir eine leicht angehobene Stütze einsetzen. Wenn sich die gleiche Stelle jedoch wortwörtlich später wiederholt, im Klavier jetzt aber glockenartige Akkorde die Linie unterstützen, muss die Stütze etwas tiefer sitzen, und das, obwohl beide Stellen durch molto dolce bzw. dolcissimo dynamisch scheinbar gleich sind. Die Veränderung im Klavier verändert hier jedoch die emotionale Situation und damit auch den Punkt der Stütze bei der Flöte. Also noch einmal: "der Stützpunkt kommt aus der Musik", ich selber muss die Stütze über einem tiefen und sicheren Körperschwerpunkt variabel und unterschiedlich hoch positionieren können, ohne am Ende darüber nachdenken zu müssen. Ich weiss, dass das ziemlich kompliziert klingt, ist es im Grunde aber nicht. In den "Stilistischen Betrachtungen", die in memoriam André Jaunet 1991 im Salm-Verlag erschienen sind, gibt es unter Entspannungsübungen (Seite 96-98 und 105) Graphiken, die sehr hilfreich sein können. Ich selber besitze eine handgeschriebene Skizze von Jaunet, die mir noch etwas verständlicher erscheint. Ich verwende sie manchmal im Unterricht.

A.A.: Welche Erfahrungen hast Du mit dem Auswendigspielen gemacht?

P.M.: In meiner Wettbewerbs- und aktiven Zeit war es noch nicht üblich, auswendig spielen zu müssen. Und ich füge hinzu "Gott sei Dank!" Ich glaube, ohne "Solfège-Basis" wäre ich ziemlich aufgeschmissen gewesen und hätte vor schwierigen, ja, womöglich unlösbaren Situationen gestanden. Ich komme aber bei dieser Frage noch einmal auf Japan zurück. Dort hat man sich ja in puncto Solfège ursprünglich an Frankreich orientiert. Ich habe allerdings den Eindruck, dass man Solfège nun in Japan noch viel konsequenter umsetzt. Im Grunde weiß nämlich

fast jeder Japaner ein wenig über Solfège. In seiner Grundform wird es sogar in normalen Grundschulen vermittelt. Und dieses hat Auswirkungen auf das allgemeine Musikinteresse und damit möglicherweise auch auf die Besucherzahlen in den Konzertsälen. Das Musikinteresse in Japan ist jedenfalls gleichbleibend hoch und geht durch alle Altersschichten. Hier in Deutschland erfasst mich dagegen Bedrückung, wenn ich in die Münchener Philharmonie gehe und sehe, wie überaltert das Publikum ist. Die sind ja fast alle in meinem Alter!!

A.A.: Angesichts Deiner grossen pädagogischen Erfolge, dürfen wir uns auf die Meisen-Schule und auf Meisen-Ausgaben freuen?

Diskographie

DGG - Archiv Produktion:
F90A 20004/6 "Matthäus Passion" J.S.Bach
F64A 20007/8 "Messe in h-moll" J.S.Bach
413 625-2 "Weihnachtsoratorium" J.S.Bach
439 380-2 "Kantaten" J.S.Bach

MDG-Musikproduktion Dabringhaus und Grimm:
MD+G L 3061 "Galante Musik für Flöte und Gitarre" M.Giuliani, A.Diabelli
MD+G L 3255 "Sonate" S.Prokofiew, "Sonate Undine" C.Reinecke, "Sonate" M.Reger
MD+G L 3363 "Sechs Divertimenti für Flöte Violine und Cello" J.Haydn
MD+G L 3364 "Serenade für Flöte, Violine und Viola" L.v.Beeethoven
MD+G L 3370 "a-moll Partita" J.S.Bach, "a-moll Sonate" C.Ph.E.Bach, "Sonate" E.Denissow für Flöte Solo

Camerata:
32 CM 41 "Flute Sonatas" J.S.Bach
32 CM 281 "The Complete Sonatas for Flute" J.S.Bach

Saphir:
INT 830.808 "Lieder der Romantik" (Der Hirt auf dem Felsen) F.Schubert

Victor-Japan:
VICC-113 "Trio-Sonaten" J.S.Bach

Teldec:
WPCS-22038 "Flötenquartette" W.A.Mozart

Muramatsu-lessonvideo:
MVL-1021 "Sonate h-moll" J.S.Bach
MVL-1022 "Konzert D-Dur" W.A.Mozart
MEDL-2024 "Inner Exercise" (DVD)

P.M.: In meinem Unterricht gibt es selten oder nie den Imperativ "du musst das so machen," sondern mehr das "meinst du nicht, dass die Form so ist, und dass man diese Stelle als ein Lächeln unter Tränen empfinden kann?" Damit will ich sagen, dass sich meine Unterrichtsform letztendlich nicht schriftlich festlegen lässt. Ich bin in meiner frühesten Jugend nach der Taffanel-Schule (Taffanel & Gaubert: Méthode Complète de Flûte, Leduc) unterrichtet worden. Sie war mir dann lange aus den Augen geraten. Heute finde ich diese Schule aktueller denn je. Man lese nur einmal Wort für Wort nach, was Taffanel zur Ausführung des zweiten Satzes unserer Bach h-Moll Sonate und zum Vibrato zu sagen hatte! Und dann sind da die schon erwähnten stilistischen Betrachtungen von André Jaunet. Ich sehe wenig oder gar keinen Bedarf nach noch einer Schule. Ich habe in Japan die Kreuzer-Etuden (Zen-On Verlag ISBN 4-11540120-6 C3073) herausgegeben, in denen einiges anklingt, was ich beabsichtige. Aber natürlich habe ich auch hier die Angst vor Missverständnissen, die bei allem Geschriebenen fast zwangsläufig auftauchen. Mir schweben zwar einige kleine Ergänzungen zu Taffanel-Übungen

vor, und ich mache mir auch schon lange Gedanken, wie man die Cello-Suiten von Bach nützlich in den Entwicklungsprozess der Flötenstudenten einbauen kann. Aber Konkretes gibt es da noch nicht. Mal sehen...

A.A.: Da Du auch mit deutschen Flötisten früherer Generationen zu tun hattest, könntest Du vielleicht etwas über den Unterschied zwischen der deutschen und der französischen Schule sagen?

P.M.: Ich selber bin sicherlich zu 100% französisch beeinflusst. Deswegen bin ich aber natürlich kein französischer Flötist. Das will und kann ich nicht sein. Mein erster Lehrer Johannes Lorenz war Schüler von Gaston Blanquart (1877-1962), mein zweiter Lehrer Kurt Redel war bekennender Franzose und über André Jaunet zu reden erübrigt sich. Wir Flötisten in Deutschland sind aber wahrscheinlich viel länger französisch beein-

flusst, als wir das ahnen. Ein ehemaliger japanischer Flötenstudent von mir arbeitet seit einigen Jahren an seiner Doktorarbeit, die sich mit den "Dresdener Flötisten zu Bachs Zeit und deren Einfluss auf Bachs Kantatenwerk" befasst. Dabei wird deutlich, welche Rolle der französische Flötist Pierre Gabriel Buffardin (1690-1768) damals in Deutschland gespielt hat. Nicht nur, dass er zeitweilig auch der Lehrer von J.J. Quantz (1697-1773) war, sein geradezu explosionsartiger Einfluss auf Bachs Kantatenwerk macht ihn auch heute noch allgegenwärtig, wo immer in Deutschland Kantaten aus dieser Zeit gespielt werden. Und nicht zu vergessen die These von Hans-Peter Schmitz, dass Bach unsere a-Moll Partita aus einer verschollenen Erstfassung für Buffardin hat umschreiben lassen. Ich bin jedenfalls überzeugt, dass der französische Flöteneinfluss in Deutschland bereits mit Buffardin begonnen hat. Erst später kam dann der Einfluss von Taffanel (1884-1908) und Gaubert (1879-1941) und auch der von Marcel Moyse (1889-1984). Taffanel wird für mich immer gegenwärtiger, hat er uns doch mit seinem "Andante pastoral et Scherzettino" ein kleines Stück geschenkt, in dem das Eros des französischen Flötenklanges immer wieder zu neuem Leben erweckt werden kann. André Jaunet sagte "das ist die Seele des französischen Flötentones!"

A.A.: Das war ja ein grossartiges Plädoyer für die französische Schule! Wen zählst Du zu den Repräsentanten der deutschen Schule?

P.M.: Zur deutschen Schule sind sicherlich die Hamburger Flötisten Hans Brinckmann und Gerhard Otto zu zählen. Ich glaube heute, dass es mein besonderes Glück war, dass ich als Junge auch den Holzflötenklang von Gerhard Otto in der 1. Brahms und den Holzflötenklang von Hans Brinckmann in der "Aus Liebe"-Arie aus der Matthäus-Passion noch gehört habe. Das war tief beeindruckend! Enorm gross und leuchtend im Klang und enorm warm – niemals schrill! Vertreter der deutschen Schule waren auch Carl Bartuzat (1882-1959), bei dem ich in Leipzig hätte studieren sollen und Maximilian Schwedler. Ich denke, die deutsche Schule und die deutschen Flötisten setzten andere Prioritäten. Der große warme Ton war ihnen wichtig. Ihr Tanz war mehr die Allemande, weniger die Corrente! Heute sind die verschiedenen Schulen ganz sicher nicht mehr so klar abzugrenzen, wie das wohl früher der Fall war. Ist die Ausgangsposition heute quasi deutsch, dann muss man eben vom Brahms-Klang zur Debussy-Farbe kommen, und umgekehrt bei französischer Ausgangsposition von der Debussy-Farbe zum Brahms-Klang.

A.A.: Und wie war das mit den deutschen Flötisten Kurt Redel (*1918) und Gustav Scheck (1901-1984)?

P.M.: Beide sind ganz grosse Individualisten und absolut französisch orientiert gewesen. Gustav Scheck spielte sogar eine Louis-Lot-Flöte und Kurt Redels gesamte Lebensweise war, wie er selber sagte, frankophil. Ich glaube, er spricht fast lieber französisch als deutsch. Waren sie beide aber nun französische Flötisten? Das müssen die Kollegen aus Paris beurteilen. Vertreter der sog. deutschen Schule waren sie jedenfalls nicht mehr, obwohl sie beide noch in ihr ausgebildet worden waren. Und dann gibt es eine interessante Geschichte, die ich persönlich erlebt habe, als ich in München den ersten Preis gemacht habe. Nach der ersten Runde – ich war der allerletzte in der ersten Runde – waren alle Flötisten, die interessiert waren zu wissen, wer weitergekommen ist, schon wieder da, und sie hörten dann noch, wie ich spielte. Darunter war ein grosses kanadisches Mädchen, das in Paris studiert hatte und auch Michel Debost. Nach dieser ersten Runde, in der ich u. a. die Ballade von Frank Martin und das Concertino von Cécile Chaminade gespielt hatte, standen viele Flötisten in einer grossen Traube um mich herum, und Michel war der Wortführer. Sie sprachen mit einan-

der französisch, was ich nicht verstehen konnte, aber schliesslich fragte mich Michel auf englisch "wo bist du geboren?" "In Hamburg", dann war Ratlosigkeit. Es ging weiter "und deine Mutter, wo stammt sie denn her?" "Sie stammt aus dem Spreewald im Osten". Ach du lieber Himmel, da gingen die Mundwinkel runter, "und dein Vater?" Da hatten sie schon fast resigniert. "Mein Vater stammt aus Aachen." "Aachen, wo ist das?" "An der Grenze zu Belgien!" "Ah, – oui", von da an haben sie mich akzeptiert. Ich war Franzose. "Ein Deutscher kann nicht Flöte spielen", das war dieses Vorurteil.

A.A.: Dein Ideal-Flötist? Gibt oder gab es den?

P.M.: Partiiell ja. Hubert Barwahser (1906-1985) vom Concertgebouw-Orchester hat mich in früher Jugendzeit mit seinen Soli in Beethovens "Pastorale" sehr fasziniert, da sagte ich mir "das ist es!" Später Aurèle (Nicolet) in seinen Bach-Abenden und in der Kantate BWV 8 "Liebster Gott, wann werd ich sterben?" übrigens eine der Kantaten, deren Flötensoli wahrscheinlich auf den Einfluss von Buffardin zurückgehen. Darüber hinaus gab es noch Momente von anderen Flötisten, die ich nicht im einzelnen aufzählen kann, die aber Merkmale der Vollkommenheit hatten. Ich habe aber immer noch die Vision, und die hält mich wach, dass die Flöte insgesamt einmal in einer künstlerischen Form dargestellt wird, dass sie auch neben den ganz grossen Geigern, Cellisten oder Pianisten bestehen kann. Es mag sein, dass uns die Literatur da Grenzen setzt, die nicht zu überwinden sind, aber meine Vision bleibt hartnäckig.

A.A.: Was sagst Du zu der neuen Generation von Flötisten?

P.M.: Sie sind sehr, sehr gut geworden! Es hat wohl noch nie eine solche Pracht und eine solche Perfektion des Flötenspieles gegeben. "Technische Schwierigkeit" scheint ein Fremdwort zu sein. Man kann auch sagen, dass die Entwicklung nicht bei der Perfektion stehen geblieben ist, denn auch in dynamischer und klangbildender Hinsicht ist eine große Sensibilität zu verzeichnen. Alles dieses ging aber Hand in Hand mit einer ebenso rasanten Entwicklung im Flötenbau. Nun muss man abwarten, ob das alles auch zu einer künstlerischen Vertiefung führt. Intelligent sind sie, die jungen Leute, das steht außer Frage. Immer mehr Kopf heisst aber auch, dass immer mehr Kopf überwunden werden muß. Mit Einzelbewertungen halte ich mich jedoch zurück.

A.A.: Ist der "Flöten-Boom" abklingend?

P.M.: Spontan möchte ich sagen "ich hoffe es!" Aber da ich die letzten Jahre in Japan verbracht habe, kann ich das nicht so genau sagen. In Japan ist der "Boom" zwar nicht weiter angestiegen – ja, vielleicht gibt es einen kleiner Rückgang. Dort wird das Flötenspiel allerdings gezielt gefördert durch viele nationale Wettbewerbe und durch die sehr positive Arbeit der Firma "Muramatsu", die alle Schichten anspricht von den Liebhabern bis zu den professionellen Spitzen.

A.A.: Wie kommt es, daß die Rasse "männlicher Flötist" vom Aussterben bedroht zu sein scheint?

P.M.: Es liegt wohl in der Entwicklung der Menschheit, überhaupt der Industriegesellschaft. Die Abgrenzung zwischen Frau und Mann beginnt zu verschwinden! Es gibt männliche Frauen und weibliche Männer. Ich stamme aus einer Zeit, als die Situation umgekehrt war und es noch keine weiblichen Flötisten gab. In den Orchestern gab es nur meine Stiefmutter als Harfenistin, und ich weiss, dass ich mit dieser Problematik in sehr frühen Jahren in Hamburg schon konfrontiert worden bin. Ich wusste von einem Kollegen, dass seine Tochter in Frankfurt Geige studiert, und eines Tages sagte bei einer Orchesterversammlung unser Orchestervorstand "wir haben jetzt für die Stelle eines ersten Geigers so und so viele Probespiele gemacht, und wir sind nicht fündig geworden. Was sollen in der Zukunft machen? Ausländische Männer einladen oder deutsche Frau-

en?" Und da habe ich überhaupt nicht überlegt, bin aufgestanden und habe gesagt "Moment mal, dürfen deutsche Mädchen an deutschen Hochschulen Geige studieren?" "Ja, natürlich" war die Antwort. "Aber dann erübrigt sich diese Frage. Im besten Fall müssen wir ausländische Männer und deutsche Frauen einladen". Das war mein grundlegendes Gerechtigkeitsgefühl. Dann bin ich Flötenpädagoge geworden, stand mitten drin in dieser Entwicklung, war in den letzten Jahren in Japan sozusagen im "Auge des Taifuns", und bin immer mehr Kämpfer für die Frauen geworden. Ich habe aber auch erkennen müssen, dass es nicht die Frauen waren, die dafür gekämpft haben, dass Frauen in Orchestern mehr wurden, sondern es ist immer eine verschwindende Minderheit an Männern gewesen, die sich aus Gerechtigkeitsgefühl für die Frauen eingesetzt haben. Frauen waren oft Feinde der Frauen. Das scheint weniger zu werden. Ich glaube, sie sind jetzt kollegialer. Sie akzeptieren sich gegenseitig. Aber auf die Frage nach den eigentlichen Gründen für die Verweiblichung unseres Berufstandes habe ich leider auch keine Antwort. Wo sind die Männer? Vielleicht verlangt die Musik eine bestimmte Sensibilität, ein bestimmtes feeling, ein bestimmtes Eros, eine bestimmte Weiblichkeit. Das besaßen und besitzen letztendlich alle grossen Künstler. Gleichzeitig bedarf es aber auch einer Kraft, um nicht an der eigenen Sensibilität zu scheitern. Und diese Kraft haben inzwischen die flötespielenden Mädchen, wogegen Männer heutzutage vielleicht verklemmter sind und ihren Eros nicht so offen zur Schau stellen möchten. "Ob das eine Antwort auf Deine Frage ist?"

A.A.: Welches ist Dein Lieblings-Flötenkonzert?

P.M.: Das hat gewechselt. Natürlich behält das G-Dur Mozart-Konzert seinen Sonderplatz, das ist ganz klar. Im Augenblick ist aber das Nielsen-Konzert mit seiner skandinavischen Folkloristik – da sind wir wieder bei der Stilistik – seiner skandinavischen Tanzfreude und seiner



Dagegen müssen wir unsere Allemande fast mit einem Würgen im Hals beginnen...

Schwermut ganz oben. Auch das Jolivet-Konzert gehört zu meinen Favoriten, aber spontan hätte ich vielleicht das Ibert-Konzert genannt, wenn da nicht dieser ARD-Wettbewerb gewesen wäre, in dem wir es 120 mal hören mussten.

Aurèle und ich waren danach traumatisiert und konnten es fünf Jahre weder hören noch unterrichten.

A.A.: Gibt es ein Musikstück, das Du mit auf die berühmte "einsame Insel" nehmen würdest?

P.M.: Ja, die Mozart Violinsonate e-Moll, KV 304. Besonders den zweiten Satz, das Menuett mit dem traumhaften Trio, liebe ich. Ich habe davon eine wunderbare Aufnahme mit dem Geiger Augustin Dumay und der Pianistin Maria-Joao Pirès. Da muss ich wieder an Deine Frage denken, warum es so wenig männliche Flötisten gibt. Für mich ist in diesem Duo Dumay die Frau und Pirès der Mann. Sie bestimmt das Tempo und er lässt sich mitnehmen, ohne sich unterzuordnen! Die beiden sind solche Kontraste und doch bilden sie eine totale künstlerische Einheit – bis zum Verschmelzen. Geheimnisvoll!

A.A.: Und sie sind übrigens auch ein Paar "live" und leben zusammen wie Mann und Frau. Oder vielleicht wie Frau und Mann? Ä propos Violinsonate, was hältst Du von Transkriptionen?

nen? Vorhin erwähntest Du, dass die Flötenliteratur uns Grenzen setzt.

P.M.: Unser Repertoire ist zwar wunderbar, aber es ist begrenzt. Wir haben die h-Moll Sonate und die a-Moll Partita von Bach, die beiden Mozart-Konzerte, die Schubert Variationen über "Ihr Blümlein alle".... alles Werke, an denen wir ständig knabbern können, an denen wir immer weiter arbeiten müssen, an denen wir aber nicht ein Leben lang als Künstler wachsen können. Anders ausgedrückt, ein Geiger, der sich beispielsweise mit dem Beethoven Violinkonzert intensiv auseinandersetzt, ist danach ein anderer. Er hat eine Erfahrung gemacht, er hat eine andere Stufe erreicht, ist gereifter, vielleicht auch gebrochener. Uns fehlen derartige Herausforderungen. Deswegen habe ich nicht das geringste gegen Transkriptionen. Im Gegenteil, wir benötigen sie dringendst. Schon meinen Münchener Studenten hatte ich seinerzeit empfohlen, sich mit der einen oder anderen Cello-Suite von Bach auseinanderzusetzen, um danach mit einer solchen Erfahrung wieder zu unserer a-Moll Partita zurückzukehren. Sie sollten herausfinden, wie zum Beispiel die Allemanden in den Cello-Suiten beschaffen sind. Kompositorisch sind sie zwar eher noch größer angelegt als unsere Allemande, aber am Ende sind sie leichter zu lösen, weil sie alle einen organischen Auftakt haben. Dagegen müssen wir unsere Allemande fast mit einem Würgen im Hals beginnen, weil sie ohne Auftakt, sogar mit einer Pause beginnt.

A.A.: Du kennst sicher die Aufnahme in g-moll (DHM 05472 778432) der a-moll Partita für Flute (BWV 1013), die der holländische Cellist(!) Anner Bylisma gemacht hat?

P.M.: Nein! Gibt es die wirklich? Du ahnst nicht, wie Du mich mit dieser Information elektrisiert!! Ich selber habe schon in Japan ein Experiment gemacht. Ich habe dort eine Cello-Studentin gebeten die a-Moll Partita (zwei Oktaven tiefer) vorzubereiten und bei einem Klassenvorspiel für uns zu spielen. Das Ergebnis war verblüffend, die Partita klang wie für das Cello geschrieben! Nach dem, was Du gerade von Anner Bylisma sagst, bekomme ich langsam Mut zu der These, dass die verschollene Erstfassung unserer Partita ein Cellofragment gewesen sein könnte. Das würde nämlich nahelegen, die anderen Cello-Suiten auch auf der Flöte zu studieren oder sogar im Konzert zu spielen. Schon vor langen Jahren hatte ich in Hitzacker ein Gespräch mit dem bekannten englischen Cellisten und Pädagogen William Pleeth. Ich wollte von ihm wissen, ob es ihn schockieren würde, wenn ich die Cello-Suiten als Studienmaterial im Flötenunterricht verwenden würde. Er antwortete mir damals: "Tun sie das, Herr Meisen, und nicht nur zu Studienzwecken, sondern auch fürs Podium. Die Notwendigkeit zum Atmen ist kein Nachteil, sondern eher ein Vorteil, der zwangsläufig zu natürlichen Ergebnissen führen wird." Also, worauf warten wir? Transkriptionen sind es, die uns weiter bringen können. Und da denke ich nicht nur an die Cello-Suiten. Ich bin längst kein Gegner mehr, die César Franck Sonate auf der Flöte auch im Konzert zu spielen. Früher dachte ich noch, dass ihr zweiter Satz zu sehr G-Saiten betont – und damit auf der Flöte unrealisierbar sei. Doch die Entwicklung im Flötenbau und die gewachsene Fähigkeit, auf der Flöte ein forte unforciert zu produzieren, haben meine früheren Bedenken zerstreut. Und der erste und letzte Satz sind sowieso traumhaft auf der Flöte. Nein, kein Problem!

A.A.: Wie stehst Du zu Musik unserer Zeit?

P.M.: In meiner aktiven Zeit habe ich natürlich auch Werke wie Isang Yun's (1917- 1995) "Garak" (1963) gespielt, aber ein Spezialist für moderne Musik war ich nicht unbedingt. Durch das Unterrichten habe ich mir aber die Werke, die längst Standard sind, erobert. Erstaunlich ist dabei für mich immer wieder, wie sich die Dinge in uns verändern. Das hatte ich schon in meiner

Orchesterzeit in Hamburg festgestellt, als dort z. B. "Wozzek" und "Lulu" von Alban Berg (1885-1935) erstmals einstudiert wurden. Anfangs nimmt das Ohr das Neue zunächst als Geräusch wahr, aber bald schon registriert es durch wiederholtes Hören jeden falschen Ton. Ein herausragender Komponist der gemässigten Moderne ist Olivier Messiaën (1908-1992), von dem wir leider nur die kurze "Le merle noir" (1951) haben, aber insgesamt sind wir Flötisten mit zeitgenössischer Musik wirklich reich beschenkt. Da können wir uns überhaupt nicht beklagen, und in der zeitgenössischen Musik steht die Flöte im Vergleich zu anderen Instrumenten sogar sehr gut da. Mögen die Geiger auch das Alban Berg Violinkonzert haben, so haben wir das André Jolivet (1905-1974) Flötenkonzert (1949). Mein Verständnis für dieses Werk ist im Laufe der Zeit und besonders durch das Unterrichten immer grösser geworden, vor allem, nachdem mir die arabischen Einflüsse bewusst geworden sind. Überhaupt Jolivet! In Japan war es übrigens sehr interessant für mich, die traditionelle japanische Musik kennenzulernen, und den No-Einflüssen in Toru Takemitsu's (1930-1996) Musik nachzuspüren... Aber um zu Deiner Anfangsfrage zurückzukommen: "Ich finde es aufregend, immer wieder Neues auch in unserer modernen Musik zu finden, und bin auch hier wie überall weiterhin ein Suchender."

A.A.: Welche Ratschläge oder Empfehlungen hast Du für junge Flötisten?

P.M.: Was ich zu empfehlen habe, ist in unserem Gespräch schon angeklungen und stammt nicht von mir, sondern von André Jaunet. Der Klang der Flöte lebt, mehr als das bei jedem anderen Instrument der Fall ist, von der Inspiration. Über die Inspiration können wir auf der Flöte einen Zauber entfachen, wie er auf keinem anderen Instrument möglich ist. Unsere Inspiration kann mit den Jahren aber ermüden und muss deshalb immer wieder erneuert werden. Dass dürfen junge Flötisten nicht vergessen, und sollten wir einmal einen Durchhänger haben, dann können wir z. B. auf das Taffanel "Andante pastoral" zurückgreifen, und ab und zu noch einmal seinem schlichten Zauber nachlauschen. Für das Hineinlauschen sollten wir es jederzeit präsent haben – auswendig – nur so – im stillen Kämmerlein – und nur für uns. Ich bin erstaunt darüber, dass dieser Zauber mir selber die Inspiration und Freude an der Flöte so lange erhalten hat!

A.A.: Aber hast Du nicht früher einmal gesagt, dass die Flöte ein Instrument für junge Menschen ist?

P.M.: So dachte ich wirklich. Vielleicht würde ich das aber heute so nicht mehr formulieren. Wer im Geiste jung bleibt (und ich finde Euch alle jung!), und wer seine Inspiration immer wieder neu erwecken kann, der wird ganz bestimmt bis ins hohe Alter Flöte blasen können, auch noch mit 80, Andrés!

A.A.: Das ist eine Beruhigung. Herzlichen Dank für das so aufschlussreiche und ausführliche Gespräch.

Gerolsbach, den 30. 12. 2004



...Und wie verhält es sich mit der Stütze? Mit Ehefrau Sachiko