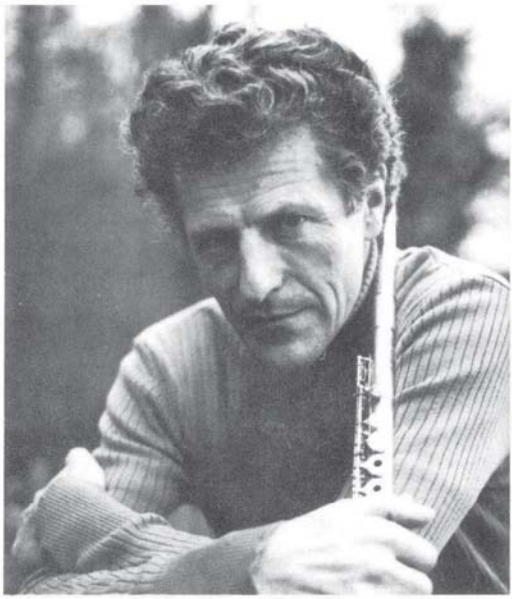
Peter-Lukas Graf



Peter-Lukas Graf gehört zu den führenden Flötisten unserer Zeit. In Zürich geboren, erhielt er seine musikalische Ausbildung als Flötist und Dirigent in seiner Heimatstadt sowie in Paris und München.

Er wurde mit dem ARD-Preis, München, und anderen internationalen Preisen ausgezeichnet, war Soloflötist in Winterthur, später Opernkapellmeister in Luzern und ist seit 1973 Professor für Flöte an der Musik-Akademie Basel und Gastdozent bei internationalen Kursen in Großbritannien, Kanada, Japan, Italien, Deutschland, Österreich, in den Niederlanden und der Schweiz. Nicht nur als Flötist, auch als Dirigent namhafter Orchester wurde ihm bei zahlreichen Schallplatteneinspielungen, Rundfunk- und Fernsehaufnahmen sowie auf seinen Tourneen durch ganz Europa, Amerika, Israel, Australien, Japan und die UdSSR immer wieder sein international hervorragender Ruf bestätigt. Mit dem Flötisten sprach Frank Nagel.

Herr Graf, wer waren Ihre flötistischen Vorbilder, Ihre Idole?

Ehrlich gestanden, es waren nicht Flötisten, die in meiner Jugend als große Vorbilder vor mir standen. Ich suchte und fand offenbar solche Vorbilder in anderen Sparten, bei anderen Persönlichkeiten, z. B. bei Casals, bei Rubinstein oder Furtwängler. – Vor allem natürlich bei Casals als Vertreter eines Melodieinstrumentes und vielleicht auch deshalb, weil ich ihm als Bub einmal persönlich begegnen konnte. Dann habe ich mir in meiner Fantasie ein Flötisten-Ideal aufgebaut: Ich stellte mir einen Mann vor, den ich nur vom Hörensagen kannte, den ich selber nie gehört habe, dessen Kompositionen ich aber spielte. Dieser Mann war Philippe Gaubert. Wahrscheinlich habe ich ihn idealisiert, aber sicher steht fest, daß er nicht nur ein außergewöhnlich begabter Flötist, sondern gleichzeitig ein vielseitiger und umfassend gebildeter Musiker war. Und diese Kombination macht ihn wahrscheinlich doch einmalig in unserem Jahrhundert.

Welchen Ihrer berühmten Flötenkollegen, bzw. welche Ihrer berühmten Flötenkolleginnen schätzen Sie ganz besonders und warum?

Da möchte ich zuerst kurz ein Wort zur Berühmtheit sagen. Meines Erachtens sind nämlich die Maßstäbe für Berühmtheit und für Qualität nicht unbedingt übereinstimmend. Aus diesem Grund interessiert mich nicht primär wer berühmt und wie berühmt jemand ist. Hingegen passiert es mir recht oft, daß ich zufälligerweise am Rundfunk Flöte spielen höre. Und da werde ich meistens sehr neugierig und sehr interessiert. Ich möchte wissen, wer da so gut oder wer da so schlecht spielt. Natürlich schätze ich dann immer, was ich persönlich gut finde und schätze weniger, was mir weniger gefällt. Und ich würde sagen, bei den meisten Flötisten finde ich beiderlei: Gutes und weniger Gutes.

Um nochmals auf Ihre Frage zurückzukommen, die ich etwas umgangen habe – es gibt eine Eigenschaft, die ich bei Kollegen immer besonders schätze: Fairplay!

Wie geht es Ihnen bei eigenen Aufnahmen, wenn Sie sich im Rundfunk oder auf Schallplatte hören?

Da bin ich sehr voreingenommen und überkritisch. Ich höre mir deshalb alte Aufnahmen möglichst gar nicht mehr an.

Was halten Sie von der Kritik im Allgemeinen, von der der Presse im Besonderen?

Ich denke, Kritik ist überall und fortwährend nötig. Kritik hält unser Tun sozusagen lebendig. Das fängt an mit der Selbstkritik beim täglichen Üben, das geht weiter mit der Kritik des Lehrers am Schüler, der Kritik des Schülers am Lehrer, das geht weiter bei der Kammermusik mit der gegenseitigen kollegialen Kritik; dann kommt die Kritik des Dirigenten dem Orchester gegenüber und die Kritik des Orchesters am Dirigenten, und schließlich haben wir die öffentliche Kritik – aber das ist eine besondere Sache. Vergegenwärtigen wir uns, was „Kritik" eigentlich heißt: dem Wortsinn nach heißt es „unterscheiden", und zwar unterscheiden zwischen gut und schlecht. Das k a n n man. Es ist möglich, anhand objektiver Kriterien. Nun ist es aber so, daß, wenn zwei Menschen dieselbe Sache nach denselben Kriterien beurteilen, in den meisten Fällen nicht genau dasselbe herauskommt. Ihr Urteil kann divergieren, denn bereits hier spielen subjektive Aspekte mit herein. Das ist ganz natürlich und richtig so. Nun habe ich aber wirklich etwas gegen eine Kritik, die leichtfertig oder inkompetent ist, weil sie sich um objektive Kriterien nicht genügend bemüht oder vielleicht gar keine objektiven Kriterien kennt. Das Resultat sind dann persönliche Willkür und Arroganz. Besonders schlecht ist dies, wenn solche „Urteile" durch öffentliche Organe wie die Presse verbreitet werden. Ich nenne dies Manipulation der öffentlichen Meinung. Die Presseleute nehmen aber das schöne Wort „Meinungsbildung" für sich in Anspruch.

Was erwarten Sie von einer Konzertkritik?

Also erstens gehört meines Erachtens zu einer Konzertkritik schlicht eine Berichterstattung über den äußeren Ablauf eines Konzertes, über das Programm, über die Publikumsreaktionen usw., und zweitens würde ich von ihr eine kritische Auseinandersetzung erwarten, die sich selber als das versteht, was sie sein kann: nämlich nicht mehr und nicht weniger als ein Diskussionsbeitrag.

Wie reagieren Sie als persönlich Betroffener auf die Kritik?

Ich habe mich früher sehr oft geärgert. Ich habe auch Dummheiten gemacht. Ich habe mich z. B. mit Kritikern angelegt und wollte sie erziehen. Heute nehme ich die Dinge wie sie kommen. Jedenfalls freue ich mich jedesmal, wenn ein Kritiker a) intelligent und b) ein gutartiger Mensch ist.

Hat Ihrer Meinung nach der Künstler als „öffentliche Person" auch immer eine gesellschaftliche Aufgabe oder gar Pflicht? Sollte er sein künstlerisches und persönliches Gewicht mit in die Waagschale werfen? Ich denke da z.B. an Menuhin oder die Schauspieler Karl Heinz Böhm und Liv Ullmann.

Ich glaube nicht, daß man hier eine allgemeine Regel aufstellen kann. Menuhin ist sicher für viele ein Vorbild dadurch, daß er in Wort und Schrift seine humanistische Gesinnung verbreitet und mit Zivilcourage auch für sie eingestanden ist, z. B. als er kurz nach Kriegsende mit Furtwängler in Deutschland spielte. Auch Karl Heinz Böhm ist beispielgebend durch seinen persönlichen und finanziellen Einsatz in Afrika. Aber nicht jedem, und vor allem nicht jedem Künstler ist es wohl gegeben, sich in solcher Weise zu exponieren. Wahrscheinlich gibt es manche, die inkognito ebenso wirksam ihrer Verantwortung der sogenannten Gesellschaft gegenüber nachkommen, sowohl geistig als materiell.

Im Gegensatz dazu halte ich wenig davon, wenn einer z. B. auf ein Konzerthonorar verzichtet und diesen Verzicht an die große Glocke hängt. Meistens wirbt er damit nur für sich selber. Und ich mag es auch nicht, wenn Musiker meinen, das Konzertpodium für politische Propaganda benutzen zu müssen.

Würden Sie damit sagen, daß Kunst und Politik nichts miteinander zu tun haben?

Ja, ich meine, daß in unmittelbarem, direktem Sinne, nämlich so, wie es gewisse Gesellschafts-Ideologen wollen, kein Zusammenhang zwischen

Kunst und Politik zu bestehen braucht. Vor allem hat das politische Engagement eines Künstlers nicht das Geringste zu tun mit der Qualität seiner Kunst.

Was tun Sie für die Umwelt, damit es sich in ihr „zu leben noch lohnt"?

(Zitat aus einem Interview mit P.-L. Graf.)

Ja also, real und sichtbar kann ich nicht mit Großartigem aufwarten. Ich fahre viel Zug und möglichst wenig Auto. Ich habe einen Komposthaufen im Garten. Ich widerstehe, wo irgend möglich, der Kauf- und Wegwerfmentalität. Ich unterstütze den Umweltschützer Franz Weber, aber ich denke, wichtig und vielleicht das Wichtigste ist die innere Einstellung. Ich hoffe, mit dieser inneren Einstellung einen gewissen Einfluß auf meine Kinder zu haben.

Waren Sie zur Zeit der Sandoz-Katastrophe in Basel? Wenn ja, was hat sie bei Ihnen oder in Ihnen ausgelöst?

Ich war hier, und meine Spontanreaktion war Wut und Protest. Ich wollte sofort von Basel wegziehen. Nicht, weil ich dachte, durch einen Wegzug fliehen zu können – ich glaube, daß man heute nirgends mehr hinfliehen kann, so wenig, wie man vor Tschernobyl fliehen konnte, aber ich empfand gewisse Äußerungen von verantwortlichen Leuten nach dem Unfall als so borniert und so arrogant und sie schienen mir eine so skrupellose Gesinnung zu verraten, daß dies für mich der größte Skandal war. Ich wollte in einer Stadt, wo extreme Risiken und wahrscheinlich auch solche Leute massiert vorhanden sind, einfach nicht mehr leben.

Gestatten Sie mir noch einige fachliche Fragen: Wie üben Sie und wieviel üben Sie?

Auf die Frage wieviel – da gibt es natürlich große Unterschiede, die bedingt sind durch Reisen, Proben und Konzerte. Es gab in meinem Leben auch Epochen, wo ich weniger übte, z. B. in der Zeit, wo ich viel dirigiert habe. Aber mein normaler Durchschnitt dürfte sich zwischen 2 und 4 Stunden bewegen.

Wie ich übe? Wenn es nicht bereits so viele Flötenschulen gäbe, so würde ich gerne eine eigene schreiben und das Hauptthema wäre dann dieses. Es ist das zentrale Thema aller guten Schulen und steht auch im Zentrum meines Unterrichts.

Wie üben? In ein paar Sätzen ist es unmöglich, dies zu besprechen. Ich möchte hier höchstens drei wichtige Voraussetzungen für gutes Üben erwähnen: Erstens, eine klare Vorstellung, von dem, was man möchte, also ein Ideal. Zweitens: die Kenntnis des Problems mit dem man zu kämpfen hat, um dieses Ideal zu verwirklichen, und drittens, die Wahl der dazu geeigneten Übung.

Sie unterrichten seit vierzehn Jahren an der Musik-Akademie Basel. Von welchen Kriterien machen Sie eine Aufnahme in Ihre Konzertklasse abhängig?

Heute ist es so, daß die Richtlinien bestimmt sind durch die zu erwerbenden Diplome, nämlich das Solistendiplom und das Diplom der Konzertreife. Ich habe für mich als Vorstellung eines Diplomabschlusses die Regel festgelegt, das Solistendiplom sollte ein Fähigkeitsausweis sein, um eine Soloflötistenstelle in einem guten Orchester gut besetzen zu können. Und das Diplom der Konzertreife sollte ein Fähigkeitsausweis sein für gute professionelle Kammermusik. Um jemanden in die Flötenklasse aufnehmen zu können, müssen einfach die Prognosen für ein solches Diplom positiv ausfallen.

Worauf legen Sie in der Ausbildung ganz besonderen Wert?

Ich habe zwei Grundvorstellungen: Erstens möchte ich nicht in erster Linie Drill vermitteln, sondern die Studenten dazu erziehen, selbständig üben zu können. Zweitens möchte ich nicht, daß sie mich primär imitieren, sondern ich möchte ihnen eher das Rüstzeug vermitteln zu eigener Arbeit und zu eigener Geschmacksbildung. Dies verlangt von den Studenten Eigeninitiative bei technischer Arbeit und in musikalischer Beziehung bis zu einem gewissen Grade die Aneignung meiner Art zu denken.

Könnten Sie mir diese Art zu denken und Ihre Vorstellung von musikalischer Interpretation erläutern?

Es ist so, daß ich bei Studenten oft auf ein Mißverständnis stoße. Sie stellen sich eine musikalische Interpretation in erster Linie vor als eine genialische, irrationale Angelegenheit, in der das persönliche Ausdrucksbedürfnis im Vordergrund steht. Und ich meine, daß in Wirklichkeit musi-

kalische Interpretation ein natürlicher Ausfluß, fast ein automatisches Resultat sein sollte, nämlich das Resultat von Studium und Verständnis des Notentextes. Ein zweites Mißverständnis, das oft bei Flötisten anzutreffen ist, ist die Meinung, man könne eine Flötenstimme nur anhand der Flötenstimme interpretieren. Aber zum Verständnis unserer Melodie, die wir zu spielen haben, gehört das Verständnis der ganzen Partitur. Als Ganzes gibt dann der Notentext soviel Aufschluß über den jeweiligen musikalischen Sinn, daß es nur darum geht, ihn zu erfassen und deutlich wiederzugeben. Meiner Meinung nach gibt es gar nicht hunderterlei Möglichkeiten, eine Phrase oder ein Stück „richtig" zu interpretieren, sondern im Prinzip nur eine, in eher seltenen Fällen vielleicht zwei. Was die „persönliche" Interpretation ausmacht, sind dann nur Nuancen, Variationen derselben Sache, sozusagen mehr quantitativen als qualitativen Charakters. Im Bereich dieser Nuancen allerdings gibt es tausenderlei Möglichkeiten, so viele, wie es Musiker gibt, und jede Aufführung desselben Musikers ist nochmals eine neue einmalige Variante. Aber, und dies versuche ich klarzumachen, das Persönliche und Besondere einer Interpretation kann nicht fabriziert werden: Es muß sich ganz von selber ergeben.

Was macht Ihnen am Unterrichten Spaß und welchen Gewinn ziehen Sie persönlich aus dem Unterricht?

Das mag jetzt sehr egoistisch tönen; aber es ist schon so, daß mir am meisten Spaß macht, was mir auch persönlich am meisten Gewinn bringt. Z. B. macht es mir Spaß, statt selber zu spielen, einfach einmal zuzuhören und mich überraschen zu lassen von dem, was die Studenten machen. Dann macht es mir Spaß, beim Korrigieren des Schülers Beweise zu erbringen für meine Korrektur. Es macht mir Spaß, zu argumentieren, mit Argumenten zu überzeugen, und zwar vor allem dann, wenn der Student auch seine eigenen Argumente hat. – Es macht mir Spaß, beim Zuhören, beim Erklären und beim Disuktieren immer wieder neue Aspekte zu entdecken, sowohl beim Flötenspiel (also in technischer Hinsicht), als auch in der Musik. Ich habe eben noch lange nicht ausgelernt.

Inwieweit hat sich das Niveau (in tonlicher, technischer und musikalischer Hinsicht) der jungen Generation verändert, bzw. gewandelt, z. B. im Vergleich zu der Zeit Ihres Studiums oder der Zeit von ca. zwanzig Jahren?

Ich habe mich selber so stark gewandelt, daß ich meiner Erinnerung an früher nicht mehr objektiv trauen kann. Aber es steht sicher fest, daß in den letzten Jahrzehnten erstens ein enormer quantitativer Zuwachs an Flötisten stattgefunden hat, und daß sich gleichzeitig generell das qualitative Niveau sehr wesentlich verbessert hat. Z. B. war es zur Zeit meines Studiums eine außerordentliche Auszeichnung, in Paris den Premier prix zu bekommen, und heute glaube ich sagen zu dürfen, daß an der Basler Musik-Akademie nicht selten Abschlüsse stattfinden, die absolut dem Niveau eines Pariser Flötisten entsprechen.

Dazu möchte ich ergänzend fragen: Sehen Sie heute auch als Problem die Nivellierung des „Geschmacks" durch großen Ton, Dauervibrato und beispielsweise forcierte Tiefe?

Darf ich zuerst Stellung nehmen zu diesen zitierten Eigenschaften. Wenn Sie sagen „großer Ton", so würde ich sagen, dies sei einfach eine positive Qualität, vorausgesetzt, daß gleichzeitig mit einem großen Ton auch die Pflege des schönen *pianos* stattfindet, denn das *Piano* ist doch eigentlich die der Flöte gemäßere Dynamik als das *fortissimo*. Dann zum „Dauervibrato". Dauervibrato ist meines Erachtens eine Untugend. Bei Sängern wird sie mit Recht als „Tremolo" verschrien. „Forcierte Tiefe" hingegen bezeichne ich als Fehler. Er erklärt sich natürlich durch die ständige Angst des Flötisten, nicht gehört zu werden.

Und nun zum Prozess der Nivellierung: Ich finde, er hat seine positiven und seine negativen Seiten. Als positiv würde ich bezeichnen, daß wahrscheinlich heute in allen Ländern – Frankreich ausgenommen – besser Flöte gespielt wird als früher. Die Qualitäten der französischen Schule werden mehr und mehr und auf der ganzen Welt akzeptiert und übernommen. Als Negativum sehe ich natürlich die Gefahr jeder Nivellierung und Uniformierung, nämlich Eintönigkeit, Farblosigkeit, Auswechselbarkeit und vor allem Verlust individueller Persönlichkeit. Solange sich aber Plus und Minus die Waage halten, ist meines Erachtens Nivellierung in der Flötenwelt kein eigentliches Problem.

Sie könnten sich also damit befreunden, daß es auf der ganzen Welt nur noch ein und dieselbe Flötenschule gibt, und daß alle Flötisten zwar gut, aber ungefähr gleich spielen?

Die Überwindung von sich streitenden Schulen halte ich auf jeden Fall für einen Fortschritt. Hingegen empfinde ich wahrscheinlich dasselbe Unbehagen wie Sie, Herr Nagel, in einer allgemeinen Entwicklung, von der die Nivellierung ein Anzeichen ist. Es gibt doch heute eine noch nie dagewesene Anzahl von Musikern, gleich ob Flötisten, Pianisten oder Dirigenten, die technisch einen sehr hohen Standard vertreten. Warum? Weil alles heute mehr oder weniger erlernbar geworden ist. Und auch in interpretatorischer Hinsicht wird gut musiziert, korrekt und stilistisch kaum anfechtbar. Warum? Weil die Plattenaufnahmen so mannigfaltige Vorbilder liefern und jeden Vergleich und jede Imitation jederzeit möglich machen. Und nun fehlt uns oft trotzdem etwas. Ich erinnere mich an viele Konzerterlebnisse, wo ich nachträglich sagen mußte: sehr gut, sehr gut, aber ... Warum denn „aber", wenn etwas gut ist? Ehrlich gesagt, ich weiß es nicht. Ich suche die Antwort. Vielleicht ist es das Fehlen einer inneren Notwendigkeit, aus der heraus Musik gemacht werden sollte. Dieses Engagement geht vielleicht oft verloren, infolge der totalen Fixierung auf perfektes Spielen. Das Resultat ist dann eine Art sterile Ästhetik.

Was für einen Anspruch, der über perfektes Spielen hinausgeht, stellen Sie an konzertmäßiges Musizieren?

Ich glaube an geistige Dinge. Es ist schwierig, darüber zu sprechen. Aber ich bin überzeugt, daß Geist, Gefühl und Gemüt durch die Musik wahrnehmbar werden können, und zwar nicht nur durch die Aufführung einer Beethoven-Sinfonie, sondern schon durch die Art und Weise wie einer eine Flötenmelodie spielt.

Ich danke Ihnen sehr für dieses Gespräch.

EDITION PETERS

JOHANN SEBASTIAN BACH
Repertoire der Flötenpartien aus dem Kantaten- und Oratorienwerk

Herausgegeben von Werner Richter

Bd. I	Kantaten BWV 8 - 102, Matthäus-Passion, Oster-Oratorium	EP 8203a	DM 30,–
Bd. II	Kantaten BWV 103 - 198, Magnificat D-dur / Messen h-moll, A-dur	EP 8203b	DM 30,–
Bd. III	Kantaten BWV 201 - 251, Johannes Passion, Weihnachtsoratorium	EP 8203c	DM 30,–
Bd. IV	**Blockflötenpartien** (H. Strebel / W. Richter)	EP 8203d	DM 36,50

Das gesamte Repertoire der Flötenpartien aus dem Kantaten- und Oratorienwerk Johann Sebastian Bachs ist komplett in einer vierbändigen Ausgabe erschienen. In numerischer Folge, nach dem Urtext, bietet die Sammlung mit den vollständig wiedergegebenen Flötensoli und charakteristischen Ausschnitten aus den Ensemble-Sätzen mit obligater Flöte alles Material, das der Flötist benötigt, um sich auf Kantaten- und Oratorien-Aufführungen sorgfältig vorzubereiten. Der soeben veröffentlichte vierte Band enthält sämtliche Blockflötenpartien und schließt die gesamte Reihe ab.
Den Flötisten wird damit wertvolles Material in die Hand gegeben, das bisher noch nie in gesammelter Form zugänglich war.

C. F. PETERS · FRANKFURT