

Gespräch mit **ZUZANA RŮŽIČKOVÁ** in Prag am 19. Oktober 2016
(ungekürzte Fassung des Interviews für **CONCERTO Nr. 271**)

CONCERTO: Bach mache gesund, haben Sie einmal gesagt. Ist es das Geheimnis Ihrer bald 90 Jahre?

ZUZANA RŮŽIČKOVÁ: Das ist nicht mein Geheimnis. Es ist überhaupt kein Geheimnis – es sind schon Bücher darüber geschrieben worden, besonders in Hinblick auf psychische Erkrankungen.

CONCERTO: Die Erfahrung, dass Musik einem helfen kann, gesund zu werden, haben Sie schon als Kind gemacht. Ihr erstes Klavier bekamen Sie als eine Art Genesungshilfe. Erinnern Sie sich noch an das Instrument?

RŮŽIČKOVÁ: Natürlich, es war ein Instrument von Förster. Aber davor gab es schon das Pianino meiner Großmutter, die eine große Musikliebhaberin war und uns auch oft mit in die Oper nahm. Es war immer mein Wunsch, Klavier spielen zu lernen. Aber die Ärzte meinten, es sei zu viel für mich, denn ich war tuberkulosekrank, hatte ein halbes Jahr in einem Sanatorium verbracht und sehr viel nachzuholen in der Schule; außerdem lernte ich noch Englisch. Dann bekam ich eine schwere Lungenentzündung, und die Eltern sagten: Wenn Du nur wieder gesund wirst, werden wir Dir jeden Wunsch erfüllen! So bekam ich Klavierstunden und bald sogar ein eigenes Instrument. Das ist auch eine tolle Geschichte: Der Mann mit dem schönsten Klaviergeschäft in Pilsen hatte einen sehr begabten Sohn. Dieser Sohn war František Rauch, ein später sehr berühmter Pianist, der damals noch am Anfang seiner Karriere stand. Als meine Eltern mit mir in das Geschäft gingen, um ein Klavier zu kaufen, und sagten, dass ich Pianistin werden wolle, denn auch meine Lehrerin

finde, ich sei außerordentlich begabt, schimpfte der Inhaber los: Besser sollten sie ihr die Hände brechen; mein Sohn ist auch Pianist und verdient nichts! Danach bin ich immer mit Angst um das Geschäft herumgegangen, weil ich dachte, der Mann – er war sehr groß und stark – würde mir die Hände brechen.

CONCERTO: Wann und wie kam dann das Cembalo ins Spiel?

RŮŽIČKOVÁ: Es war ein glücklicher Umstand, dass meine Klavierlehrerin damals schon in dem Alter war, dass sie eigentlich nicht mehr unterrichten wollte. Sie war Kundin im Geschäft meiner Eltern und versprach, jemanden zu empfehlen, wollte aber vorher hören, was ich konnte. Als sie zu uns kam, ließ sie mich einige recht anspruchsvolle Lieder singen und beschloss daraufhin, mich selbst zu unterrichten. Maria Provaníková war eine sehr kluge Frau. Als sie bemerkte, wie außerordentlich viel mir Bachs Musik bedeutete – wahrscheinlich spielte ich sie auch schon recht gut –, riet sie meinen Eltern, dass ich nur die Pflichtschuljahre absolvieren solle, um mich danach ganz auf die Musik zu konzentrieren. Aber ich sollte nicht etwa Klavier spielen und auch nicht Orgel – davon rieten die Ärzte ab, weil es in der Kirchen für mich zu kalt sei –, sondern Cembalo, und zwar als Schülerin von Wanda Landowska in Paris. Dort sollte ich angemeldet werden und wurde auch schon durch Unterricht in Harmonielehre darauf vorbereitet. Dazu ist es dann nicht mehr gekommen.

CONCERTO: Offenbar war Wanda Landowska auch in der damaligen Tschechoslowakei sehr bekannt ...

RŮŽIČKOVÁ: Ja, sie kam oft nach Prag und spielte in Konzerten derselben Kammermusikvereinigung, in deren Präsidium ich heute bin.

CONCERTO: Was waren das für Instrumente, auf denen Mitte der

dreißiger Jahre gespielt wurde?

RŮŽIČKOVÁ: Im Konservatorium war es ein Cembalo von Gaveau, aber es gab auch andere schöne Instrumente, zum Beispiel von Neupert. Hierzulande der einzige namhafte Cembalosolist war seinerzeit Frank Pollak – später nannte er sich Pelleg –, der 1936 nach Palästina emigrierte; Hans Krása schrieb für ihn ein Cembalokonzert.

CONCERTO: Hatten Sie selbst Zugang zu diesen Instrumenten?

RŮŽIČKOVÁ: Nein, ich kannte das Cembalo nur vom Hören. Es war Liebe auf den ersten Klang, sage ich immer. Cembalo gespielt hatte ich nie. Bevor es dazu hätte kommen können, war ich schon in Theresienstadt. Als ich allerdings zu Weihnachten Ausgaben des Wohltemperierten Klaviers und der Goldberg-Variationen geschenkt bekommen hatte, sagte meine Lehrerin zu mir: Das wirst Du einmal spielen!

CONCERTO: War es die Busoni-Klavierausgabe?

RŮŽIČKOVÁ: Nein, es war schon eine modernere Ausgabe von Breitkopf. Allerdings hatte ich – anders als mit Bachs Passionen und der h-Moll-Messe, die mir viel bedeuteten – mit Bachs Klaviermusik durchaus meine Schwierigkeiten, wenn ich sie pflichtgemäß auf dem Klavier zu spielen hatte. Ich konnte Bach, so wie es mir richtig schien, auf dem Klavier nicht finden. Statt dessen spielte ich lieber Händel und Scarlatti.

CONCERTO: Die Frage nach Busoni liegt nahe, weil Sie später seine Idee aufgegriffen haben, Präludium und Fuge in Es-Dur aus dem ersten und dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers kreuzweise miteinander zu kombinieren.

RŮŽIČKOVÁ: Ich habe darüber mit Georg von Dadelsen und Alfred Dürr gesprochen, mit denen ich damals im Direktorium der Neuen

Bach-Ausgabe saß. Ich sagte, es sei die erste Frage, die ich Bach stellen würde, wenn ich in den Himmel käme. Aber es ist nicht so, dass ich denken würde, die erste Fuge sei, gemessen am Präludium, zu leichtgewichtig. Was mich zu der Überlegung führte, ist vielmehr die Tatsache, dass Bach bei der zweiten Fuge auf dasselbe Material zurückgriff wie beim ersten Präludium. Warum er es erst tat, als er den zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers komponierte, das werden wir nie wissen. Auch Alfred Dürr meinte, diese Frage könne nur Bach selbst beantworten.

CONCERTO: Manche Bach-Interpreten nehmen sich die Freiheit, die zur c-Moll-Fantasia BWV 906 gehörige Fuge zu vervollständigen. Dieser Gedanke ist Ihnen nie gekommen?

RŮŽIČKOVÁ: Das habe ich mich nicht getraut.

CONCERTO: In Ihrer Aufnahme aus dem Jahr 1965 spielen Sie die Fantasie auf einem Neupert-Cembalo moderner Bauart. Es waren Instrumente wie dieses, auf denen Sie nach dem Krieg Ihren Vorstellungen, wie Bach zu spielen sei, näher gekommen sind. Wie und wann ergab sich überhaupt Gelegenheit, regelmäßig auf einem Cembalo zu spielen?

RŮŽIČKOVÁ: Das war erst, als am Konservatorium in Prag eine Cembaloklasse aufgemacht wurde. Zunächst hatte ich ein Klavierstudium bei Albin Sima und František Rauch aufgenommen. Danach kam ich in die Klasse zu Oldřich Kredba, der ein guter Cembalospieler war. Schon nach einem Jahr war ich so weit, dass der Professor mir sagte, er könne mir nichts mehr beibringen, aber dass ich weitermachen und mich auf ein Konzert vorbereiten solle.

CONCERTO: Ein eigenes Instrument hatten Sie da noch nicht?

RŮŽIČKOVÁ: Nein. Das beste Cembalo in Prag war ein Neupert-Instrument im Rudolfinum, das ich eigentlich nicht spielen durfte.

Doch hartnäckig, wie ich war, mogelte ich mich frühmorgens mit den Aufräumerinnen in das Gebäude hinein, bevor um neun Uhr der Direktor kam und mich wieder vertrieb. Nach meinem ersten Konzert hat er es dann erlaubt. Ein eigenes Instrument habe ich erst viel später kaufen können, denn wir waren nach dem Krieg sehr arm.

CONCERTO: Sie haben in Ihrem Leben mehr Mut und Kraft gebraucht, als sie den meisten Menschen heute abverlangt werden. Wo kam diese Stärke her?

RŮŽIČKOVÁ: Das war weder Mut noch Stärke, das war pures Glück. Oder wollen wir sagen – ich hatte einen guten Engel? Es waren hundert oder mehr als hundert glückliche Zufälle, dass ich jeweils in dem Moment an einem anderen Platz war als dort, wo die Bomben fielen, und dass an dem Tag, als wir in die Gaskammer gehen sollten, die Alliierten in der Normandie gelandet sind ...

CONCERTO: ... am 6. Juni 1944.

RŮŽIČKOVÁ: Ja. Wir waren schon an der Rampe zur Selektion, als ein Befehl kam, dass man tausend gesunde Männer und tausend gesunde Frauen in Hamburg brauchte.

CONCERTO: Als Zwangsarbeiterin im Bombenhagel, aus Auschwitz-Birkenau kommend, haben Sie Hamburg kennen gelernt ...

RŮŽIČKOVÁ: ... eine vollkommen zerstörte, brennende Stadt.

CONCERTO: Seit Theresienstadt, dem ersten Lager, in dem Sie mit Ihren Eltern waren, trugen Sie ein Notenblatt bei sich, auch am Tag Ihres Abtransports. Möchten Sie darüber sprechen?

RŮŽIČKOVÁ: Es war die e-Moll-Sarabande aus der Englischen Suite Nr. 5 von Johann Sebastian Bach. Ich spreche darüber, weil ich es für meine Pflicht halte. Es ist eine ganz außerordentliche Geschichte. Ich liebte diese Sarabande so sehr, dass ich sie auf ein Stück Notenpapier schrieb, auswendig natürlich, und bei mir behielt als ein

Symbol der Verbundenheit mit der Musik. Ich hielt es in der Hand, als wir auf die Wagen geladen wurden, die uns wegbringen sollten. Dabei wurde ich von meiner Mutter getrennt. Ich war ganz am Ende des Wagens an der Tür, und ein Windstoß fegte mir den Zettel aus der Hand. Meine Mutter, die wusste, was er mir bedeutete, lief auf den Wagen zu, um ihn aufzufangen. In dem Moment griffen die anderen Mädchen nach ihr und hievten sie auf die Ladefläche zu uns herauf. Der Zettel wurde mir später abgenommen. Aber ihm verdanke ich, dass ich mit meiner Mutter zusammenblieb.

CONCERTO: Hatten Sie im Lager Theresienstadt Zugang zu einem Instrument?

RŮŽIČKOVÁ: Ja. Als wir dorthin kamen, im Januar 1942, war Terezín noch eine Stadt. Wir wurden zunächst in Kasernen untergebracht, dann aber von dort evakuiert, und die Stadt wurde zu einem Ghetto. Auf einem Dachboden gab es einen Flügel, der nur noch zwei Füße hatte. Da bin ich immer hinaufgekrochen, um zu üben. Dort oben hatte ich auch die wunderbare Gelegenheit, den Pianisten und Komponisten Gideon Klein zu treffen, der danach in Auschwitz umgekommen ist. Er hatte mich üben gehört und gab mir Lektionen. Als dann Alice Herz-Sommer, Bernhard Kaff und die anderen großen Pianisten kamen, konnte ich das Instrument nicht mehr benutzen, aber Gideon gab mir weiterhin Unterricht in Harmonielehre.

CONCERTO: Erinnern Sie sich auch an Viktor Ullmann und die anderen in Theresienstadt gefangenen Komponisten?

RŮŽIČKOVÁ: Natürlich habe ich Ullmann noch erlebt, auch Hans Krása, in dessen Kinderoper ›Brundibár‹ ich mitgesungen habe. Ich könnte stundenlang darüber erzählen. Es wird auch in dem Film vorkommen, der in den Vereinigten Staaten über mich gedreht wird; gerade hat man wegen der Verwendung der Sarabande bei mir

angefragt.

CONCERTO: Zehn Jahre nach Ihrer Befreiung waren Sie erstmals wieder in Deutschland, um an einem Musikwettbewerb in München teilzunehmen. Wie konnten Sie sich dazu überwinden?

RŮŽIČKOVÁ: Es gab viel inneren Widerstand. Aber ich hatte das Glück, einen Mann zu heiraten – den heute weltberühmten Komponisten Viktor Kalabis –, der mir über viele Schwierigkeiten hinweggeholfen hat. Vor allem hat er mich gelehrt, darüber zu sprechen. Man hatte ja sehr viele Hemmungen damals. Natürlich habe ich ihn auch gefragt, ob ich nach München gehen sollte oder nicht. Er hat geantwortet: Wärest du ein Entertainer, würde ich sagen, geh nicht! Aber Bach und das große kulturelle Erbe sind immer noch da, trotz aller Zerstörung, und zwar für alle, die es lieben und verstehen, gleich ob es Deutsche sind oder Ausländer. Das zu zeigen, bist gerade du mit deiner Vergangenheit eigentlich verpflichtet. Ich habe es nie bereut, dem Ratschlag meines Mannes gefolgt zu sein, und fühlte mich in Deutschland immer verstanden. Ich hatte in München zwar Probleme, aber nicht mit Deutschen, sondern ausgerechnet mit Rafael Kubelik, dem Dirigenten. Es war fast tragikomisch.

CONCERTO: Ihr tschechischer Landsmann hat Ihnen Schwierigkeiten gemacht?

RŮŽIČKOVÁ: Es war vorgesehen, dass er mit dem Rundfunk-Symphonieorchester das Finale des Wettbewerbs begleiten sollte. Aber er weigerte sich und sagte, er werde nicht für Künstler aus kommunistischen Ländern spielen. Das war natürlich ein Problem für mich, denn ich hatte mich als Patriotin für ein Cembalokonzert von Georg Anton Benda entschieden. Für die beiden anderen Finalisten – einer von ihnen war Karl Richter –, die ein Konzert von Bach gewählt

hatten, war es leichter, denn bei Bach spielt das Cembalo durchgehend; bei Benda hingegen gibt es neben Solo- und Continuopassagen auch reine Orchesterzwischenspiele. Was sollte ich also tun? Zum Glück hatte ich noch fünf Mark, und damit gelang es mir, den Pförtner der Musikhochschule zu bestechen, dass er mich um sechs Uhr hinein ließ, damit ich mich vorbereiten konnte. In der Zwischenzeit hatte ich den Orchesterpart auswendig gelernt, allerdings nur die ersten beiden Sätze. Im Finale war dann die Jury so zufrieden, dass ich nur den ersten Satz zu spielen brauchte – ich wäre sonst vor dem Publikum dagestanden wie ein Narr. Ich bin Kubelik danach einmal in Japan begegnet, als er auf einer Tournee mit dem Bayerischen Rundfunkorchester Smetanas ›Mein Vaterland‹ dirigierte und ich im kleinen Saal desselben Konzerthauses die Goldberg-Variationen spielte. Als ich später einen Agenten in München hatte und häufiger dort spielte – auch Kammermusik mit Mitgliedern des Rundfunkorchesters –, kamen eines Tages einige seiner Musiker zu mir und sagten: Der Chef will Sie sprechen! Ich habe gezögert, weil ich immer noch verärgert war. Aber die Musiker sagten: Er würde es uns nicht verzeihen, wenn Sie nicht kämen. So haben wir uns zum ersten Mal persönlich getroffen, und später, nach der Samtenen Revolution von 1989, waren wir gut befreundet.

CONCERTO: Hat er sich entschuldigt?

RŮŽIČKOVÁ: Er hat immer gesagt: Wenn ich das damals gewusst hätte ...

CONCERTO: Eine verrückte Geschichte, die nur vor dem Hintergrund des Kalten Krieges verständlich wird. Es heißt, auch in den kommunistischen Ländern habe nach dem Krieg niemand etwas von den Judenverfolgungen hören wollen. Stimmt das?

RŮŽIČKOVÁ: Es war nicht so, dass es niemand hören wollte, sondern

eher, dass es niemand hören durfte, und sehr viele von uns konnten auch nicht darüber sprechen.

CONCERTO: Sie selbst hätten es ohne Zureden Ihres Mannes auch nicht gekonnt?

RŮŽIČKOVÁ: Er hat sehr lange daran arbeiten müssen, mich von dem Trauma zu befreien. Neben der Musik war es das zweite große Thema seines Lebens. So hat er es mir noch auf seinem Sterbebett gesagt.

CONCERTO: Es mag nur eine Äußerlichkeit sein, aber es ist nicht zu übersehen, dass Sie vorwiegend Instrumente deutscher Hersteller gespielt haben. Auf Ihrer Bach-Gesamteinspielung sind es unter anderem Instrumente von Neupert, Sperrhake und immer wieder ein Instrument von Ammer, das Sie heute noch besitzen.

RŮŽIČKOVÁ: Ja, ich habe es gerade Mahan Esfahani vermacht, meinem letzten Schüler. Es ist ein großartiges Instrument, noch aus der Zeit vor der Verstaatlichung der Firma in der DDR. Ich war mit diesem Instrument in der Sowjetunion und anderen Ländern wie Rumänien und Bulgarien, wo es sonst keine Cembali gab.

CONCERTO: Aber es ist nicht so, dass Sie historische Cembali verschmäht hätten; die B-Dur-Suite (BWV 821) haben Sie auf einem Originalinstrument von Jean-Henri Hemsch (Paris 1761) eingespielt ...

RŮŽIČKOVÁ: Es gehörte dem Pariser Cembalobauer Claude Mercier, der es mir zur Verfügung gestellt hat.

CONCERTO: Die Aufnahme ist Teil Ihrer Bach-Gesamteinspielung. Wer heute mit der Idee zu einem solchen Vorhaben an eine Schallplattenfirma heranträte, würde wahrscheinlich ausgelacht; das Finanzierungsrisiko wäre einfach zu groß. War früher alles leichter?

RŮŽIČKOVÁ: Es gehörte auch damals sehr viel Glück dazu. Nach

meinem Konzertexamen als Pianistin war ich recht schnell bekannt geworden. Ich habe Mozart-Konzerte mit der Tschechischen Philharmonie gespielt und war eine sehr angesehene Beethoven-Interpretenin. Um dem Publikum das Cembalo etwas näherzubringen, habe ich es gemacht wie Wanda Landowska: eine Programmhälfte auf dem Klavier, eine auf dem Cembalo, und immer ein Stück einmal so und einmal so – meistens war es das Italienische Konzert (BWV 971). Man hört so oft, der langsame zweite Satz daraus klinge oder vielmehr ›singe‹ auf dem Klavier viel schöner. Ich wollte zeigen, wie wunderschön das Cembalo singen kann. Aber ich wurde auch ausgelacht: Ein Cembalo-Rezital? Sie sind ja verrückt! In einer Kritik hieß es: Warum noch Fiaker benutzen, wo es doch Autos gibt?

CONCERTO: Von welcher Zeit sprechen wir jetzt?

RŮŽIČKOVÁ: Das muss 1956 oder in den Jahren davor gewesen sein.

CONCERTO: Als Gustav Leonhardt 1953 in Wien die Goldberg-Variationen auf dem Cembalo spielte, wurde er zum Stadtgespräch. Später hat er sie noch zweimal auf Kopien historischer Instrumente eingespielt. Sie haben sich ebenfalls früh mit diesem Ausnahmewerk – 1962 erstmals auch auf Schallplatte – an die Öffentlichkeit getraut, sind aber auch in Ihrer Aufnahme von 1970 den Instrumenten moderner Bauart treu geblieben. Kam etwas anderes nie in Betracht?

RŮŽIČKOVÁ: Ich wollte ein historisches Instrument kaufen, aber es wurde nicht erlaubt. Alle Devisen, die ich heimbrachte, mussten an den Staat abgeführt werden. Auf mein Ersuchen, ob ich nicht eventuell zehn Prozent davon für den Kauf eines Instruments verwenden dürfe, bekam ich vom Ministerium zur Antwort, als Privatperson hätte ich kein Recht dazu.

CONCERTO: Die meisten Cembalisten, allen voran Leonhardt,

spielten damals nur noch auf Kopien historischer Instrumente. Haben Sie, als Sie damit liebäugelten, an einen bestimmten Hersteller gedacht?

RŮŽIČKOVÁ: Ja, an ein Instrument von Sassmann, das ich in Zürich gesehen hatte. Stattdessen haben wir Folgendes gemacht: Einer meiner Schüler hatte von einer alten Dame einen schönen Hammerflügel gekauft, der Paul Badura-Skoda sehr gefiel. Im Tausch dafür hat Badura-Skoda für mich ein Cembalo nach flämischem Vorbild bauen lassen. Wir haben uns also gegenseitig beschenkt. Das wurde bewilligt, allerdings musste ich sehr viel Zoll für das Instrument bezahlen.

CONCERTO: Ihr Lieblingsinstrument ist nach wie vor ein Cembalo von Ammer?

RŮŽIČKOVÁ: Es waren die besten Cembali, die es damals gab. Ich besaß drei Ammer-Instrumente. Weil Sie von Leonhardt sprachen – da fällt mir noch eine Geschichte ein: Ich hatte in Ansbach bei den Bachwochen gespielt, als ein sehr stattlicher und gut aussehender Herr auf mich zutrat und fragte, ob ich vielleicht mit Gustav Mahler verwandt sei. Möglicherweise ja, sagte ich, aber wenn, dann nur sehr entfernt über eine Tante mit Namen Franziska. Daraufhin stellte er sich als holländischer Vorsitzender der Gustav-Mahler-Gesellschaft vor – und als Vater von Gustav Leonhardt. Als ich fragte, wie er darauf käme, dass ich mit Mahler verwandt sein könnte, antwortete er: Gehen Sie nach Hause und schauen sich einmal im Spiegel an ...

CONCERTO: Sie haben dann auch den Sohn kennen gelernt, dem der Vater Mahlers Vornamen gegeben hatte. Wie war Ihr Verhältnis zu Gustav Leonhardt?

RŮŽIČKOVÁ: Sagen wir es so: Wir waren in vielem sehr verschieden. Ich habe manches Mal in Jurys mit ihm zusammengesessen, aber er

war sehr gegen mich eingestellt. In einem Brief hat er mir geschrieben, sinngemäß, dass nur ein Primitivling Bach auf einem Sechzehnfuß-Instrument spielen könne. Auch in den Jurys hatten wir nie die gleichen Ansichten. Leonhardt war wie Kubelik: sehr stur und eine große Persönlichkeit. Dass es nie zu einer Freundschaft gekommen ist, habe ich bedauert, denn ich bewunderte sein Cembalospiele, auch wenn ich bei Bach oft anderer Meinung war.

CONCERTO: Was das Thema Sechzehnfuß-Cembalo anging, blieb er bis zuletzt in seinem Irrtum gefangen, auch noch, als längst bewiesen war, dass es solche Instrumente im Umkreis Bachs gegeben hat ...

RŮŽIČKOVÁ: ... ja, Eva Badura-Skoda hat schon 1990 in ihrem Buch auf historische Zeitungsannoncen hingewiesen, in denen solche Instrumente angeboten wurden. Auch das historisch überlieferte Cembalo von Hieronymus Albrecht Hass beweist es ja. Das bringt mich zurück zu dem, was ich eigentlich sagen wollte, bevor wir zu den Histörchen kamen: Die Alte-Musik-Bewegung war auch für mich ungeheuer inspirierend und hat der Spielweise viele neue Wege geöffnet. Zu meiner Zeit hat man noch sehr ›gerade‹ gespielt, doch auf einmal konnte man frei phrasieren, und es war wunderschön. Wie hätte es mir nicht behagen sollen?

CONCERTO: Wo kam dieses ›Geradespielen‹ her?

RŮŽIČKOVÁ: Ich möchte nicht, dass es so aussieht, als hätte ich nur die Leipziger Tradition eines Günther Ramin fortgesetzt. Aber es stimmt, dass mich die Leipziger Schule beeinflusst hat, auch Helmut Walcha, der Ramins Schüler war. Als Walcha mich einmal spielen hörte, sagte er hinterher zu mir, er hätte schon gedacht, die Kunst der Registrierung sei ausgestorben. Dennoch war ich immer in Kontakt mit der Musikforschung. Auch wenn es manchmal schwierig

war, an die Bücher heranzukommen, hatte ich sie alle in meiner Bibliothek: Howard Ferguson, David Fuller, Alfred Newman, der für mich sehr inspirierend war, und zuerst natürlich Arnold Dolmetsch. Ich habe sogar mit Thurston Dart über Purcell korrespondiert, kurzum, ich war in Sachen Alte Musik ›à jour‹ und nicht ›primitiv‹ oder ›romantisch‹. Als sich jedoch die Idee der ›Early Music‹ immer mehr in eine Ideologie verwandelte, konnte ich das, rein gefühlsmäßig, nicht mehr mitvollziehen. Meine Meinung ist: Man muss als Interpret wahr sein und das geben, was man fühlt. Das habe ich versucht und war dabei ein bisschen immer auch eine Rebellin.

CONCERTO: Wie war Ihr Verhältnis zum Ramin-Schüler Karl Richter, Ihrem Konkurrenten beim Wettbewerb in München?

RŮŽIČKOVÁ: Wir haben uns sehr, sehr gut verstanden. Er hatte, was Bach betrifft, dieselben Auffassungen wie ich und fragte zum Beispiel: Wie hätte Bach mit seinem Verständnis für Klangfarben das ›Qui tollis‹ der h-Moll-Messe mit den vorgeschriebenen Bassinstrumenten ohne Sechzehnfuß-Cembalo schreiben sollen? Man sieht ja auch an den Kantaten, die Bach für tiefe Stimmen komponierte, wie er die Instrumentalbesetzung entsprechend angepasst hat, und bei Johann Nikolaus Forkel ist nachzulesen, dass Bach manchmal mit einer Hand auf zwei Manualen spielte. Bei den historischen Instrumenten geht das häufig verloren, weil man generell wenig registriert. Ich schätze nun einmal den Farbenreichtum, wie man ihn auch bei Václav Luks und seinen Bach-Interpretationen findet.

CONCERTO: Generell, so scheint es, geht der Trend wieder hin zu einem kräftigeren Anstrich und zu mehr Gravität, als man es in den letzten dreißig Jahren gewohnt war. Was war daran in Ihren Augen

falsch?

RŮŽIČKOVÁ: Zu denken, man könne über 300 Jahre einer phantastischen Entwicklung einfach hinweggehen, und zu sagen, wie Leonhardt, diese Musik sei nur für ein kleines, verständiges Publikum – das halte ich für esoterisch. Hörer von heute können die Polyphonie gar nicht so aufnehmen wie das Publikum von einst. Zwei Beispiele: Wir alle verehren das berühmte Tschechische Quartett und kennen dessen Aufnahmen – aber kein Quartett unserer Zeit würde so spielen wollen wie dieses Quartett um seinen Primarius Josef Suk. Wir haben authentische Aufnahmen von Sergej Prokofjew als Interpret seiner eigenen Klaviersonaten – aber wir kennen sie auch aus Aufnahmen von Swjatoslaw Richter; das ist eine ganz andere, modernere Auffassung derselben Stücke, und es kommt einem vor, als lägen hundert Jahre dazwischen. Meinen jüngeren Schülern sagte ich oft: Wir wissen, dass die antiken Statuen bemalt waren; aber dann kam die Renaissance und mit ihr die Vorstellung, diese Statuen hätten immer weiß dagestanden. Dann fragte ich: Würdet ihr die Statuen wieder bemalen? Einige Schüler sagten, ja, sie würden es tun. Vielleicht wäre es tatsächlich schön, die Venus einmal mit blonden Haaren und blauen Augen zu sehen. Doch seit der Renaissance schätzen wir nur noch die Statue an sich, und ich glaube, dass wir uns dieser Entwicklung nicht einfach entziehen können. Sie hat ihr eigenes Gewicht. Auch deshalb bin ich bei den modernen Cembali geblieben, weil ich versucht habe, Bach zu instrumentieren und mit entsprechenden Registerwechseln zu arbeiten. Viel gelernt habe ich dabei von den Kantaten und dazu auch einmal ein Seminar am King's College in London abgehalten. Ich habe die 48 Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers mit musikalischen Themen und den ihnen zugehörigen Texten der

Kantaten verglichen. Es gibt viele Parallelen, und ob mit oder ohne Text – es sind dieselben Empfindungen. Was ich den Zuhörern damit auch zeigen wollte, war: Hier ist das Plenum, das Orchester, die Flöte, dort die Oboe und da der Gesang. Ein Pleyel- oder Ammer-Cembalo mit seinen vielen verschiedenen Möglichkeiten der Registrierung hilft natürlich sehr, solche Vorstellungen zu vermitteln.

CONCERTO: Albert Schweitzer hat in Zusammenhang mit Bachs Orgelmusik ähnliche Vorstellungen entwickelt. Es klingt immer noch sehr zeitgemäß, Bachs Musik auch dort, wo gar kein Text vorliegt, als wortgebunden zu betrachten, Stichwort ›Klangrede‹ ...

RŮŽIČKOVÁ: Mich hat eine Kritikerin darauf gebracht, die meinte, es fehle in Bachs Klaviermusik diese Ebene religiöser Empfindsamkeit, und das sei schade. Ich erwiderte, es sei alles da, wir hätten nur die Worte nicht dazu. Aber ein Stück wie die a-Moll-Fuge aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers ist ja ein cholerischer Ausbruch! Als ich diesen Gedanken aufgenommen hatte und man mich nach London einlud, darüber zu sprechen, habe ich noch manches andere entdeckt. Anhand der Kantate ›Darzu ist erschienen der Sohn Gottes‹ (BWV 40) habe ich demonstriert, dass Bach an einer Stelle fünf Takte Streicher und drei Takte Bläser verwendet hat – er war ja kein Freund der Symmetrie –, und habe das so auch aufs Cembalo übertragen. Wenn man es nur auf einem Manual spielt, ergeben sich einfach acht klanglich gleiche Takte. Im Grunde ist es eine Vereinfachung Bachs, denn er hat es anders gemeint. Natürlich hat man mir oft den Vorwurf gemacht, ich würde zu viel registrieren. Aber ich hatte eben diesen Gedanken der Instrumentation.

CONCERTO: Heute sind Instrumente solcher Bauart auf dem Rückzug. Historische Kopien in Kastenbauweise sind der neue Standard. Dabei vergisst man leicht, dass es auch ein Repertoire für

moderne Instrumente gibt: Poulenc, Martinů, Ligeti und viele andere Komponisten wie Ihr Ehemann Viktor Kalabis haben für Instrumente wie das Ammer-Cembalo komponiert. Es wäre schade, wenn sie verloren gingen ...

RŮŽIČKOVÁ: Für mein Ammer-Cembalo habe ich schon viele Angebote erhalten. Das Interesse an solchen Instrumenten kommt wieder. Es ist auch unsinnig, authentische Instrumente für Bach zu wählen und dieselben Instrumente dann für Werke des 20. Jahrhunderts zu benutzen. Beim Wettbewerb im Rahmen des Prager Frühlings habe ich als Pflichtstück das Martinů-Konzert durchgesetzt, und ich sage ehrlich: Kandidaten, die es auf einem modernen Cembalo spielen, bekommen von mir mehr Punkte. Das heißt aber nicht, dass es unmöglich wäre, das Stück auf einer historischen Kopie zu spielen.

CONCERTO: Auch moderne Instrumente sind nicht alle gleich. Die wenigsten besitzen so viele Effekt-Register wie das Landowska-Instrument von Pleyel. Welche Disposition hat Ihr Ammer-Cembalo?

RŮŽIČKOVÁ: 8', 8', 4' auf dem oberen Manual und 8', 16' auf dem unteren, also ohne diese Pleyel-Sachen. An der Hochschule haben wir allerdings noch ein Instrument von Goble, gebaut in der Art von Pleyel und de Blaise. Wir haben auch eine Abteilung für Neue Musik, und da wird dieses Instrument genutzt; es werden ja auch immer noch viele Stücke für Cembalo komponiert.

CONCERTO: Das Entstehen solcher modernen Kompositionen ergibt sich oft aus der Begegnung mit Alter Musik ...

RŮŽIČKOVÁ: ... und auch in Kombination mit experimenteller, elektronischer Musik ...

CONCERTO: ... weil elektronische Klänge und der ›gerade‹ Ton eines Cembalos sich so gut vertragen?

RŮŽIČKOVÁ: Ja, das stimmt.

CONCERTO: Lassen Sie uns vom Unterrichten sprechen. Sie haben eine große Zahl von Schülern gehabt, darunter Christopher Hogwood und Václav Luks. Unterrichten Sie noch regelmäßig?

RŮŽIČKOVÁ: Mein letzter Schüler ist Mahan Esfahani. Vorher gab es viele, aber lange Zeit war es auch so, dass ich gar nicht unterrichten durfte. Es klingt lächerlich, wenn ich es heute – zumal den Jüngeren – erzähle. Viele können sich die Gründe gar nicht mehr vorstellen.

Mir wurde immer gesagt, das Cembalo sei ein religiöses und ›feudales‹ Instrument. Ich war nicht in der Partei und hatte auch keine Zeit, an irgendwelchen Schulungen teilzunehmen. Jedes halbe Jahr wurde eine Beurteilung vorgenommen und mir dann vorgehalten, dass es in Zusammenhang mit der Musik auch um religiöse Texte und Jesus Christus gehe. Dann kam die Frage: Wie können Sie das ohne eine marxistisch-leninistische Grundhaltung den jungen Leuten erklären? Es war eine seltsame Dichotomie: Einerseits durfte ich nicht unterrichten, andererseits durfte ich im Ausland spielen und habe sehr viele Devisen mitgebracht. In Zürich habe ich 25 Jahre lang Meisterkurse gegeben und auch Schüler wie Václav Luks, für die es Stipendien gab, aus der Tschechoslowakei dorthin mitgenommen.

CONCERTO: Der Atheismus als Staatsdoktrin war auch der Grund für die arge Vernachlässigung der Orgeln in der Tschechoslowakei. Was bedeutete es für die Ausbildung?

RŮŽIČKOVÁ: Ich wollte immer, dass die Orgeln benutzt und Konzerte in den Kirchen bewilligt werden sollten. Aber wenn ich darüber mit dem stellvertretenden Minister sprach, hieß es, die Bewilligung hänge davon ab, wie viele Anhänger die Religion überhaupt noch in der jeweiligen Stadt habe. In der DDR war es

anders; dort gab es Kirchenmusikschulen und entsprechende Studiengänge. Viele Schüler, die zu mir kommen wollten, aber nicht durften, habe ich zu Hans Pischner in die DDR geschickt. Ich selbst bekam auch Schüler aus dem Ausland, etwa über das British Council. Dann wurde ich ins Ministerium bestellt, wo man mir sagte: Bitte geben Sie sich alle Mühe! Einer dieser Schüler war Christopher Hogwood. Er kam nur zum Studieren und wollte vom Leben hier gar nichts wissen. Aber dann hat er sich in Prag verliebt und danach bis zu seinem Tod viel für die Musik in Tschechien getan.

CONCERTO: Wie kam es dann Mitte der sechziger Jahre zu den ersten Aufnahmen der Bach-Gesamteinspielung? Sie waren international schon sehr bekannt ...

RŮŽIČKOVÁ: Nein, überhaupt nicht. Ich hatte zwar den Musikwettbewerb in München gewonnen und auch schon anderswo im Ausland gespielt, aber nur wenige Aufnahmen gemacht. Bei Supraphon bemühte ich mich vergebens; dort war nur eine kleine 45er-Schallplatte mit ›Le Coucou‹ von Daquin und solchen Sachen erschienen. Aber dann hat der Artia Verlag, der ein internationales Programm hatte, die Goldberg-Variationen mit mir produziert. Daraufhin kam Michel Garcin von der französischen Erato nach Prag und bot mir einen Zehnjahresvertrag für die Produktion des Bach'schen Klavierwerks an; kurz zuvor hatte Marie-Claire Alain ihre Aufnahme des Bach-Organwerks abgeschlossen. Dieses Angebot war für mich der Himmel. Aber die Genehmigung dafür zu bekommen, war natürlich schwierig.

CONCERTO: Sie haben es trotzdem geschafft, wie so vieles in Ihrem Leben. Viele Menschen scheitern heute an geringeren Problemen. Optimismus gibt es wenig, aber überall viel Frustration, schon bei den Jüngeren. Die Alte-Musik-Begeisterung scheint abzubröckeln.

Sind die Goldenen Jahre ein für allemal vorbei?

RŮŽIČKOVÁ: Schwierigkeiten gibt es immer. Aber es ist auch immer noch möglich, Erfolg zu haben. Sehen Sie sich nur Mahan Esfahani an! Er spielt in großen Sälen wie der Wigmore Hall, wo ich früher auch gespielt habe, hat Preise gewonnen und reist in der ganzen Welt umher. Ein Grund dafür, dass viele junge Leute es heute schwerer haben, ist der, dass es kaum noch Konzertagenten gibt, mit denen man über Musik sprechen kann. Es sind Geschäftsleute, die sich nur dafür interessieren, wie viele Preise jemand gewonnen hat. Als mir mein damaliger Hamburger Impresario auf die Frage, warum er denn nicht zu meinen Konzerten komme, sagte, er verstehe nichts von Musik, bin ich von ihm weggegangen und habe schnell einen anderen gefunden. Ich konnte es mir noch aussuchen.

CONCERTO: Esfahani kombiniert gern Alte und Neue Musik. War die Spezialisierung eine Sackgasse? Was raten Sie den Jüngeren?

RŮŽIČKOVÁ: Auch eine Landowska musste irgendwo anfangen – in Polen war es noch nichts, aber auf einmal kam die Begeisterung. Das habe ich auch meinen Schülern – viele sehr Begabte darunter – immer gesagt: Man muss riskieren können und man muss verrückt sein. Man muss sagen: Ich kann nichts anderes, es ist mein Leben. Und das ist es.

CONCERTO: Das wäre ein schönes Schlusswort für unser langes Gespräch. Trotzdem noch eine Frage, wenn Sie gestatten: Hat der Gedanke an Bachs böhmischen Familienhintergrund Ihr sehr spezielles Verhältnis zu ihm und seiner Musik beeinflusst?

RŮŽIČKOVÁ: Das ist eine Frage, die mir schon viel Verdruss bereitet hat. In der Slowakei hat es immer sehr negative Reaktionen hervorgerufen, wenn ich sagte, es könne nicht sein, dass Bachs Vorfahren aus Pressburg stammten, wie oft behauptet wird. Das

kann nicht stimmen, denn Pressburg war zur damaligen Zeit hochkatholisch. Bachs Großvater kann nur nach Mähren zu seinen protestantischen Glaubensbrüdern gekommen sein. Er war ja aus Thüringen emigriert, weil er dort als Protestant nicht leben konnte.

CONCERTO: Gibt es dieses Gefühl landsmannschaftlicher Verbundenheit mit dem ›böhmisch-mährischen‹ Bach?

RŮŽIČKOVÁ: Es wird gerade eine Biographie über mich geschrieben. Mit der Auswertung der Kritiken und Konzertprogramme sind wir jetzt bis 1980 vorangekommen. Wenn man das alles wieder liest, sticht einem tatsächlich ins Auge, in wie vielen Kritiken es heißt, ich hätte ein slawisches Temperament. Das ist ein bisschen komisch, weil ich ja Jüdin bin. Es kann allerdings sein, dass meine Vorfahren ursprünglich protestantisch waren und erst, als die Gegend hier wieder katholisch wurde, zum Judentum übergetreten sind, wie es damals viele taten. Ružička ist ein alter tschechischer Name und nicht, wie man vermuten könnte, von einem jüdischen Namen wie Rosenfeld oder Rosental abgeleitet. Hätte ich ein deutsch klingenden Namen wie Leonhardt, würde man das slawische Temperament wohl nicht erwähnen.

CONCERTO: Was für ein Temperament hatte Bach?

RŮŽIČKOVÁ: Er mag ein Choleriker gewesen sein. Aber da war auch viel Zärtlichkeit und Mitleid, also nicht nur Altes Testament. Für mich war Bach ein Mystiker in dem Sinne, dass für ihn Gott immer da war, ob beim Weintrinken oder beim Kindermachen – er war nie ohne Gott. In ein paar Tagen wird mich jemand vom Jewish Chronicle aus London interviewen, und ich erwarte die Frage, wie ich als Jüdin zu den Bach-Passionen stehe. Für mich lautet die Antwort: Bach hatte nur einen Gott. Dass es ihm nicht um eine bestimmte Religion ging, zeigt die Tatsache, dass er als Lutheraner eine katholische Messe

komponierte. Viel mehr als Beethoven hat Bach mir den Weg zu etwas gezeigt, das größer ist als wir selbst. Beethoven war ein Rebell, er hat dem Himmel gedroht – so wie ich, wenn ich fragte, wie Gott es zulassen konnte, was in den Konzentrationslagern geschah. Bach hat mir geholfen, darüber hinwegzukommen. Nehmen Sie das Ende der Chromatischen Fantasie – es gibt ja keine größere Klage in der Musik – und danach die Fuge ...

CONCERTO: ... Klarheit?

RŮŽIČKOVÁ: Klarheit und Ordnung.