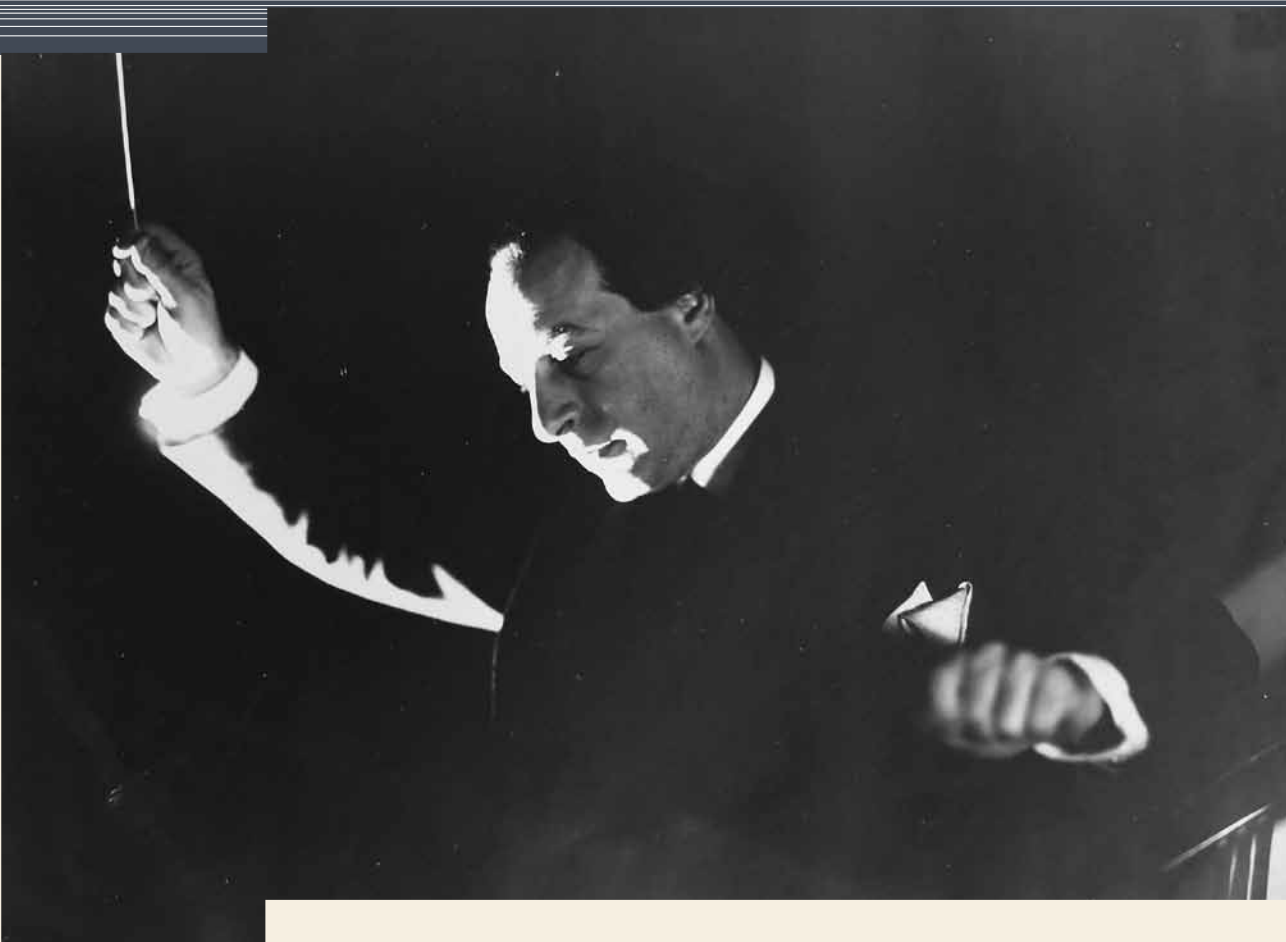




Mein Weg als Musiker
Erinnerungen eines Dirigenten

Eugen Szenkar

F Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Eugen Szenkar Mein Weg als Musiker

Eugen Szenkar

Mein Weg als Musiker

Erinnerungen eines Dirigenten

Aus dem Nachlass
herausgegeben von Sandra I. Szenkar

FFrank & Timme
Verlag für wissenschaftliche Literatur

Umschlagabbildung: Eugen Szenkar am Opernpult, Köln 1925.

ISBN 978-3-86596-406-9

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2014. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Herstellung durch das atelier eilenberger, Taucha bei Leipzig.
Printed in Germany.
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
---------------	---

WILHELM H. VIEREGGE

Eugen Szenkar – Erinnerungen eines Familienfreundes	11
---	----

MARGIT PEISCHER

Erinnerungen an Eugen Szenkar	27
-------------------------------------	----

MEIN WEG ALS MUSIKER

Kindheit, Jugendjahre und mein Elternhaus	43
---	----

Volksoper Budapest 1910	49
-------------------------------	----

Herzogliches Hoftheater Sachsen-Altenburg 1917	55
--	----

Frankfurter Oper 1920	64
-----------------------------	----

Große Volksoper Berlin 1923–1924	74
--	----

Kölner Oper 1924	81
------------------------	----

Emigration 1933	112
-----------------------	-----

Moskauer Staatliches Philharmonisches Orchester 1934–1937	120
--	-----

Rückkehr aus Moskau 1937	136
--------------------------------	-----

Rio de Janeiro 1939	149
---------------------------	-----

Ende der Emigration 1949.....	178
Meine Berufung nach Düsseldorf.....	186
Zeit	207
Eugen Szenkars Lebensstationen.....	209
Namensregister	213

Vorwort

Zu meiner großen Überraschung und Freude fand ich die Memoiren meines Schwiegervaters, dem seinerzeit weltweit berühmten ungarischen Dirigenten Eugen Szenkar (1891–1977), in einem alten, unscheinbaren Koffer, an dessen Existenz ich mich vage erinnern konnte. Er war prall gefüllt – Dokumente eines Dirigenten, der mit perfektionistischer Dirigiergabe und Leidenschaft sein internationales Publikum begeisterte.

Ich bin sehr froh, dass ich ihn noch näher kennenlernen durfte. Sein unverbogener Charakter war in der Welt der unverbindlichen Konversation wohltuend. Tiefe Lebenskraft und große Menschenkenntnis waren Bestandteil seiner Würde, er sprach nie viel über sich.

Es gibt auch heute noch Zeitzeugen, die sich intensiv an ihn und seine bahnbrechenden Aufführungen erinnern. Eugen Szenkar – ein Vorkämpfer für Bartók und Mahler. Durch seinen Einsatz für Prokofieff, Chatschaturjan, Kodály, Wellesz, Berg und Mossolow erwarb er sich „rund um den halben Erdball“ – wie es die Presse einmal erwähnte – schon in frühen Jahren den Ruf eines Dirigenten der Moderne.

Sein Vater Ferdinand Szenkar, ein bekannter Chordirigent, Komponist und Organist in Budapest, wurde von Kaiser Franz Joseph I. anlässlich des Regierungsjubiläums beauftragt, eine Komposition zu schreiben. Er komponierte ein „Ave Maria“, welches „huldvoll“ akzeptiert wurde. Von 1888 bis 1891 arbeitete er an der Volksoper in Budapest; an seiner Seite war Gustav Mahler Königlicher Operndirektor, den der junge Eugen Szenkar zu einem späteren Zeitpunkt noch persönlich kennenlernte. Oft war er bei den Proben von Gustav Mahler anwesend, und diese Begegnungen prägten seinen musikalischen Weg.

Szenkar, das Schmutzstück muss wech!

So Konrad Adenauer in Köln, der nach der Welturaufführung der einktigen Pantomime Bartóks „Der wunderbare Mandarin“ im Jahr

1926, die sofortige Absetzung des Werkes im Opernhaus forderte. Eugen Szenkar kämpfte weiterhin für Bartók. Dieser Aufführung war eine Diffamierungskampagne gefolgt, die in offenen Antisemitismus mündete.

Bartók, Berg, Busch, Chatschaturjan, Debussy, Feuermann, Gilels, Hindemith, Hubermann, Kodály, Menuhin, Meyerhold, Miaskowsky, Odnoposoff, Oistrach, Prokofieff, Ravel, Rubinstein, Schostakowitsch, Stanislawski, Oscar Strauss, Richard Strauss, Stravinsky, Tairow, Toscanini, Walter, Wellesz und Zweig waren seine Weggefährten oder Freunde. Für seine Aufführungen holte er sich die großen Solisten der internationalen Konzert- und Opernhäuser.

1933 flüchtete er aus Nazi-Deutschland nach Österreich, der ersten Station auf seiner langen Reise. Als er in jener Zeit an der Staatsoper in Wien die 3. Sinfonie von Mahler dirigierte, sprachen Wiener Kritiker zum ersten Mal seit der Zeit Gustav Mahlers von „Mahlerscher Qualität“.

1934–1937 war er Chef der Moskauer Philharmonie und leitete am dortigen Konservatorium die Meisterklasse für Dirigenten. Während der „Großen Säuberungsaktion“ musste er Mitte 1937 das Land verlassen.

1937–1939 unternahm er von Paris aus Gastspielreisen durch Europa, Ägypten und Palästina.

1940 gründete er in Rio de Janeiro das Orchestra Sinfônica Brasileira und brachte es unter seiner Führung zu internationaler Anerkennung.

1956 dirigierte er in Budapest das erste Bartók-Festival. Von Zoltán Kodály erhielt er die „Bartók-Medaille“ – Würdigung seines unermüdlichen Schaffens für Bartók.

1958 verlieh ihm dafür Rio de Janeiro die Ehrenbürgerschaft von Brasilien. Im gleichen Jahr erhielt er in Deutschland auf Vorschlag von Alma Mahler-Werfel für seinen kämpferischen „Mahler-Einsatz“, die Ehrenmitgliedschaft der „Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft“ in Wien.

1973 würdigte ihn Brasilien mit der höchsten zivilen Auszeichnung des Landes und machte ihn zum Träger des Ordens „Rio Branco“.

Ich habe mich nun entschlossen, die mir vorliegenden Memoiren zur Veröffentlichung freizugeben, um dieses wichtige zeitgenössische Dokument nach Jahrzehnten einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Hierbei möchte ich anmerken, dass ich kleinere grammatikalische und chronologische Korrekturen vorgenommen habe.¹ „Mein Weg als Musiker“ wird dem interessierten Konzert- und Opernpublikum neue Fakten aufzeigen und die Kenntnisse über die weltweite Musikgeschichte bereichern.

Nach meinem Vorwort folgen die Erinnerungen eines langjährigen Freundes der Familie, Prof. Dr. Wilhelm H. Vieregge. Seit Jahrzehnten in den Niederlanden beheimatet, berichtet er auf persönliche Weise von seinen Erlebnissen. Dank an ihn! Margit Peischer, ehemaliges Mitglied der 1. Violinen der Düsseldorfer Symphoniker, kommt mit ihrem ausführlichen Insider-Bericht „Erinnerungen an Eugen Szenkar“² ebenfalls zu Wort. Dafür, dass sie mir Ihren Beitrag zur Verfügung stellte, möchte ich auch ihr herzlich danken!

Im Gedenken an meinen Schwiegervater Eugen Szenkar schließe ich mein Vorwort mit Gedanken an ihn und sein außergewöhnliches Leben:

Immer wieder sind es die Machthaber und ihre Kriege, die das Schönste im Menschen, die innige Sprache der Seele, die sich in großer zeitloser Musik offenbart, zerstören.

Doch immer wieder kann sie über sich hinauswachsen, um mit schöpferischen Taten zu höchstem Glück zu gelangen, sich selbst erkennend im unendlichen Nachtbild der Sterne und des Himmels, der für alle da ist.

Sandra I. Szenkar
September 2013

1 Ergänzungen sind durch eckige Klammern [] kenntlich gemacht.

2 Peischer, Margit: „Erinnerungen an Eugen Szenkar“. In: Ein Orchester feiert Geburtstag. Festschrift der Düsseldorfer Symphoniker, herausgegeben von Peter Girth. Düsseldorf 1989, S. 88–95.

Eugen Szenkar

Erinnerungen eines Familienfreundes

Wie fängt man an? Das ist die Frage, wenn es um ein Stück Erinnerungen geht, Erinnerungen an einen großen, international hervorragenden, genialen Dirigenten und Vollblutmusiker: Eugen Szenkar. Ich springe mitten hinein in die frühen Jahre, in denen ich von 1960 bis 1963 am Düsseldorfer Robert-Schumann-Konservatorium studierte, um danach mit dem Toningenieurdiplom das Konservatorium zu verlassen. Sofort zu Beginn meines Studiums lernte ich einen Kommilitonen kennen, dem ich in kürzester Zeit in tiefer Freundschaft verbunden war: Claudio Szenkar, Sohn von Eugen und Hermine Szenkar. Claudio war damals nicht nur Student des Konservatoriums, sondern auch Vibraphonist und Pianist der ‚Feetwarmers‘, der in der Zeit wohl bekanntesten Dixieland-Jazzband Deutschlands. Da ich auf der Suche nach einem Studentenzimmer immer wieder erfolglos abends meinen Zug nach Hause besteigen mußte, war ich sehr erfreut, als mir die Familie Szenkar in ihrer Wohnung auf der Cecilienallee in Düsseldorf ein Zimmer zur Untermiete zur Verfügung stellte. Es dauerte nicht lange bis ich über die Freundschaft mit Claudio quasi als ‚zweiter Sohn‘ – wie Claudios Mutter Hermine mich nannte – in die Familie aufgenommen wurde.

In diesen knapp drei Jahren habe ich Eugen Szenkar von einer Seite kennengelernt, die zum primären Lebenskreis gehört: privatim innerhalb der Familie. Aber von dieser Seite her wurden immer wieder Verbindungen gelegt zum zweiten Lebenskreis: Auftritte als Dirigent in Konzert und Oper. Mir wurde sehr wohlwollend die Möglichkeit geboten, allen Konzerten und Opernaufführungen kostenlos beizuwohnen, wovon ich gern intensivsten Gebrauch machte.

Immer wenn ‚Papa Szenkar‘ – wie er liebevoll in der Familie genannt wurde – am Abend dirigierte, ging er eine gute Stunde vorher im Frack mit allem Drum und Dran im langen Flur des Hauses lang-

sam auf und ab. Das war ein die Auftritte vorbereitendes Ritual; ich habe ihn gefragt, warum er das mache; seine Antwort war deutlich: „Ich lasse die gesamte Partitur an meinem geistigen Auge vorüberziehen und konzentriere mich dabei auf die Musik.“ Er hatte ein photographisches Gedächtnis. Als er zum Beispiel in seiner brasilianischen Periode Konzerte dirigierte, wurde er verpflichtet, die Komposition eines zeitgenössischen brasilianischen Komponisten ins Konzertprogramm aufzunehmen. Oft kamen aber erst einen Tag vor der Aufführung Partitur und Notenmaterial bei ihm an. Er studierte kurz die Partitur, probte am Morgen des Konzerttages das Stück und dirigierte es am Abend während des Konzertes auswendig!

Nun einige Bemerkungen zu seiner Art des Dirigierens, zu seinem Umgang mit Orchestern und zu Charakteristika seiner Interpretationen. Den Taktstock gebrauchte er nur in der Oper und zum Begleiten von Solisten. Auch hier war seine Auffassung deutlich: Solisten und Opernsänger können besser die Bewegung eines Taktstockes sehen als die von Händen und Armen. Dirigierte er ohne Taktstock, dann ‚artikulierte‘ er mit beiden Händen; seine musikalische Intention konnte er so am deutlichsten auf die Orchestermusiker übertragen. Oft bewegte er seine nach oben geöffneten Hände langsam zu sich hinziehend, als würde er die Musiker wie in einem Puppenspiel an unsichtbaren Fäden zur optimalen Interpretation der Musik hinführen. Es war für mich immer wieder ein Erlebnis, ihn dirigieren zu sehen und zu hören, zu welch phantastischem Ergebnis das führte. Hier ist besonders zu erwähnen, daß er ein Faible für die Blechbläser hatte. Sie konnten sich bei ihm voll ihres Wertes im Orchester versichern, ohne die übrigen Instrumentalgruppen zu dominieren. Als sie jedoch bei einer Probe irgendwann zu schwach bliesen, rief er ihnen zu: „Meine Herren! Blasen, blasen, warum blasen sie nicht?“ Dann stand ein junger Hornist auf und bemerkte, daß sie einen zu schweren Abend gehabt hätten und daß das Blasen unter diesen Umständen nicht so einfach sei. Jeder erwartete, daß er aus der Haut fahren würde, aber das Gegenteil war der Fall! Eugen Szenkar bemerkte lächelnd: „Meine Herren, haben sie das

gehört? Ist das nicht herrlich, diese Jugend ...“¹ Wenn jedoch während der Probenarbeit eine Instrumentalgruppe tatsächlich einmal zu laut wurde, fand er gleich die richtigen Worte, um sie ins ‚Normalmaß‘ zurückzuweisen. So rief er während einer Probe mit dem NWDR-Sinfonieorchester in Köln der Schlagzeuggruppe zu: „Meine Herren dahinten, feiern sie bitte keine Orgien.“ Dies wurde zur stehenden Redewendung innerhalb der Schlagzeuger verschiedenster Orchester. – Nun etwas zu den Tempi seiner Interpretationen. Was mir immer wieder auffiel, waren die ‚gemäßigten‘ Tempi, die mit seinen Interpretationen einhergingen. Besonders langsam – im Vergleich zu Interpretationen anderer Dirigenten – nahm er beispielsweise das Tempo der Ouvertüre zur Oper ‚Carmen‘ von Georges Bizet. Aber hinter dieser Mäßigung verbarg sich eine unglaubliche Spannung, die das dramatische Geschehen der Oper musikalisch ankündigte. Auch in Sinfonien und anderen Orchesterwerken fielen diese gemäßigten, spannungsvollen Tempi immer wieder auf. Eugen Szenkars Auffassung eines Dirigenten war: „Es gibt keine Operndirigenten und auch keine Konzertdirigenten“, womit man oft bestimmte Personen seines Faches zu typisieren geneigt war. „Ein Dirigent muß alle Musikwerke – egal welchen Typs – dirigieren können.“ – Frau Szenkar berichtete mir oft, wie modern ihr Mann schon in den frühen Jahren war. Insbesondere sind da die Werke seines Landsmannes und Freundes Béla Bartók zu nennen sowie Zoltán Kodály, dessen Werk ‚Tänze aus Galánta‘ ich unter der Leitung des Maestros mehrfach hörte.

Er hatte auch ein sicheres Empfinden für die ‚Schwerstarbeit‘ der Blechbläser in manchen Werken, besonders in den Sinfonien Anton Bruckners. Die als Choral-sinfonie bekannte 5. Sinfonie, die Bruckner selber nie gehört hat, weil sie als unspielbar galt, hat Eugen Szenkar mit vielen Orchestern aufgeführt, zum Beispiel während einer Konzertreise mit den Bamberger Sinfonikern im Passauer Dom. Was tat er zur optimalen Realisierung dieser Sinfonie? Im letzten Satz, in dem der Eingangschoral des 1. Satzes kurz vor Schluß wieder erscheint und von den Blechbläsern im stärksten Fortissimo bis zum Ende des Satzes ge-

1 Aus: Wilfried Trübiger (2004). Der Musiker Eugen Szenkar. Archiphon ARC-136/38, Musikvertrieb GmbH Heidelberg, S. 16.

spielt wird, ließ er eine ‚neue‘ ausgeruhte Bläsergruppe, die hinter der ‚alten‘ saß, stehend spielen, um so eine optimale Interpretation zu erreichen und die ‚alte‘ Gruppe nicht zu überfordern. Ich habe diese Sinfonie mehrere Male unter seiner Leitung gehört und war immer begeistert von der Kraft und Schönheit dieser Musik im Zuge seiner Interpretation.

Zu dieser Sinfonie möchte ich noch folgendes bemerken: Wir studierten dieses Werk am Konservatorium im Fach Partiturlunde. Auch gab es ein Fach Partiturspiel, d.h. auf dem Klavier aus der Partitur zu spielen. Es ist bekannt, daß Eugen Szenkar diese Fertigkeit, die heutzutage selbst große Dirigenten nicht besitzen, bereits im Alter von 10 (!) Jahren beherrschte. Es gab damals keine Schallplatten, keine CDs, und der einzige Weg, ein Werk zu erschließen, lief über die Partitur. Auch wußten wir als Studenten, wie schwierig es ist, aus der Partitur zu spielen, nicht nur wegen der transponierenden Instrumente, sondern auch wegen der übereinander notierten, gleichzeitig erklingenden Instrumentenstimmen auf den verschiedenen Notationssystemen mit unterschiedlichen Schlüsseln. Ich konnte mir daher nicht vorstellen, daß jemand eine Sinfonie wie die Brucknersche Fünfte aus der Partitur im richtigen Tempo zu spielen imstande sei. Eines Tages fragte ich den Maestro, ob ich bei seinem Studium dieser Partitur anwesend sein dürfe. Es war kein Problem. Ich nahm neben ihm am Klavier Platz und er forderte mich auf, während seines Spiels die Seiten umzublättern. Das tat ich! Er hat mir die gesamte Sinfonie vorgespielt, und ich war wirklich perplex. Wenn ich zu langsam umblätterte, rief er: „rum“, denn er war immer sieben bis zehn Takte weiter im Lesen als im Spielen.

Ich erinnere mich noch gut an jenen Tag, an dem sich Claudio und ich in die Küche zurückzogen, um dort ungestört an den ‚exakten‘ Fächern unseres Toningenieurstudiums zu arbeiten: Mathematik, Elektrotechnik, Akustik usw. Papa Szenkar betritt die Küche und spricht uns seine Anerkennung aus für solche völlig unverständlichen Dinge, die wir dort am Küchentisch studierten: „Mein Gott, was sind das denn für Hieroglyphen, die ihr da aufschreibt! Nein, das versteht doch kein normaler Sterblicher! Ich bewundere euch!“ Daß aber seine Partituren für nicht Eingeweihte ein Ozean von Hieroglyphen waren, daran

hatte er wohl nicht gedacht, wohl aber Claudio, der etwas in diese Richtung vor sich hinmurmelte.

Im Kölner Gürzenich – der bekannten Festhalle der Altstadt – dirigierte der Maestro in den sechziger Jahren u.a. die 7. Sinfonie von Anton Bruckner. Claudio, Mutter Hermine und ich waren wieder dabei. Eine beeindruckende Interpretation, bei der die Blechbläser wieder voll zu ihrem Recht kamen. Was mir besonders in Erinnerung geblieben ist, war die Interpretation des 2. Satzes mit der Bezeichnung ‚Adagio, sehr feierlich und sehr langsam‘. Warum diese Bezeichnung? Der elegische Charakter dieses 2. Satzes bringt Bruckners Besorgnis um das hinschwindende Leben Richard Wagners zum Ausdruck. Daher benutzte Bruckner in diesem Satz Wagners Tubenquartett, das anfangs das ‚düstere‘ Thema vorträgt. Als Wagner dann am 13. Februar 1883 starb, fügte Bruckner diesem bereits fertigen Satz noch eine ‚Coda‘ (Takt 185 bis Schlußtakt 219) hinzu, gleichsam als ‚Nachgedanken‘ an den großen, von ihm bewunderten Opernkomponisten.² Die stimmungsvolle Dynamik wußte Eugen Szenkar in den Gegensätzen der vorkommenden Abschnitte vollendet zum Ausdruck zu bringen. Das Publikum war begeistert und nach Abschluß des Konzertes kamen viele Konzertbesucher ins Künstlerzimmer und baten den Maestro um ein Autogramm. Danach wurde von den Veranstaltern zu Ehren des Maestros zu einem Umtrunk eingeladen, bei dem viele Bekannte Eugen Szenkars anwesend waren. Man reichte unter anderem einen herrlichen Wein; nur der Maestro trank einen Fruchtsaft, denn er mied Alkohol systematisch. Spät in der Nacht fuhren wir zu viert im Auto wieder nach Düsseldorf zurück; ein erinnerungswürdiger Abend mit herrlichster Musik und anschließendem, geselligen Beisammensein. – Viele Jahre später (wohl in den neunziger Jahren) nach einem Klavierabend eines mir bekannten Pianisten in Essen, kommt beim Umtrunk danach zufällig das Gespräch auf Eugen Szenkar. Ein älteres Ehepaar gehörte damals zum Gürzenicher Konzertpublikum und erinnerte sich sehr gut an die 7. Sinfonie von Bruckner, wovon sie noch im Nachhinein begeistert waren ...

.....
2 Siehe: Edition Eulenburg, Taschenpartituren, Anton Bruckner, Symphony No. 7, Vorwort, S. I.

Zum Partiturstudium des Maestros möchte ich noch folgende Episode erwähnen. Da Claudio als Jazzmusiker oft erst spät abends nach Hause kam – ich begleitete ihn oft zu seinen Jazzauftritten – schliefen wir am Morgen länger als normal. Doch eines Morgens in der Frühe begann Papa Szenkar Gustav Mahlers 3. Sinfonie am Klavier zu studieren. Dadurch wurden wir wach, was Claudio veranlaßte, seinem Vater zu sagen: „Bitte morgens nicht zu früh Mahlers Dritte spielen.“ Darauf erwiderte er – wie immer äußerst liebenswürdig: „Aber Claudi (so nannten seine Eltern ihn), das ist doch kein Problem. Ich werde ab jetzt nur noch lesend meine Partituren studieren.“ Das bedeutet, daß er nur lesend das Klangbild mit allen Nuancen in sich aufnahm und so auswendig lernte! Was das heißt, muß jedem deutlich sein, der jemals eine Partitur aufgeschlagen hat und ahnt, was da alles auf einen zukommt!

Papa Szenkar sitzt im Sessel und studiert eine Partitur. Claudio und ich betreten das Wohnzimmer und sehen den studierenden Maestro. Wir sind natürlich interessiert, welches Opus er da vor sich hat. Wir fragen ihn; er gibt keine Antwort, sondern fordert uns auf, einen Blick in seine Partitur zu werfen, um zu erkennen, um welches Musikstück es sich handle. Wir tun es, lange, zu lange und sind nicht imstande, das Opus zu identifizieren. Er ist etwas enttäuscht über uns und unsere Partiturlukendozenten des Konservatoriums. Dann singt er uns einige Melodien vor, die auf der betreffenden Seite notiert sind und dann erkennen wir das Stück: Der letzte Satz der 6. Sinfonie von Beethoven, die Pastorale! ... Ein bekanntes Musikopus zu hören und zu erkennen, ist für uns zwei etwas anderes als es aus der Partitur zu identifizieren. Nicht aber für den Maestro: Wenn er die Musik in der Partitur notiert sieht, weiß er sofort, welche es ist und hört zugleich, wie sie klingt: eine geniale Fähigkeit!

Nicht nur Partituren studieren, sondern auch beurteilen, ob die darin realisierte Instrumentation gut oder weniger gut sei, war Eugen Szenkars Stärke. Es ist in Fachkreisen hinreichend bekannt, daß Robert Schumann zum Beispiel in seinen Sinfonien nicht immer die optimale Instrumentation zu finden wußte, was Papa Szenkar dazu veranlaßte, gewisse Passagen darin umzuinstrumentieren, zu retuschieren. Dieses

gilt im übrigen auch für die 9. Sinfonie von Beethoven, wie bereits Richard Wagner feststellte. Für eingefleischte Werktreuefanatiker war dies natürlich alles andere als erlaubt, und man warf Eugen Szenkar vor, die Werke der Komponisten dadurch zu ‚vergewaltigen‘. Dies kümmerte ihn jedoch nicht, da für ihn ein optimales Klangbild immer Vorrang hatte.

In diesem Zusammenhang ist auch die Orchestertranskription der bekannten Bachschen Toccata und Fuge in d-Moll für Orgel von Leopold Stokowski zu erwähnen. Eugen Szenkar fand Stokowskis Instrumentierung schlecht und beschloß, eine eigene zu schreiben. Leider ist die Stokowskische Transkription immer noch die bekannteste, was wohl im systematischen ‚Totschweigen‘ von Szenkars Tätigkeiten in den deutschen Nachkriegsjahren seinen Ursprung zu haben scheint. Aber dies ist ein Thema, das in den Memoiren Eugen Szenkars zur Sprache kommt. Zum ‚Totschweigen‘ oder ‚Totrezensieren‘ möchte ich immerhin ein Beispiel aus eigener Erfahrung anführen: Am Konservatorium unterrichtete uns als Dozent im Fach Musikgeschichte ein gelehrter, theoretisch ausgerichteter Musikwissenschaftler: Dr. Paul Müller. Er schrieb regelmäßig in der ‚Rheinischen Post‘ Musikkritiken, die für Eugen Szenkar oft negativ ausfielen. Ich fragte ihn eines Tages, was der Grund dafür sei, da doch die meisten Besucher von Konzerten und Opern, die Eugen Szenkar leitete, begeistert waren. Seine lapidare Antwort war: „Das ist doch ein alter Mann ...“ Über diese Antwort war ich entsetzt und sprachlos ... gab sie mir doch zu verstehen, daß hier alles andere als Sachliches, nämlich Perfides im Spiel war. Diesem Dozenten begegnete ich danach nur noch mit Verachtung, was mir beinahe eine schlechte Beurteilung im Fach Musikgeschichte eingebracht hätte. – Was Musikkritiker sich mitunter leisten, sei an einem anderen, horrenden Beispiel aufgezeigt: In einer Kirche der Düsseldorfer Altstadt wird ein Orgelkonzert angekündigt, das am Samstagabend stattfinden soll. In der Woche darauf erscheint die Kritik dieses Konzertes in allen Details in der Zeitung! Das Konzert jedoch hatte nicht stattgefunden; der Organist war krank geworden ...

Die Familie Szenkar reiste 1939 – einer Einladung des Theaters in Rio de Janeiro folgend – nach Brasilien, um dort letztendlich zehn Jah-

re zu verbleiben. In demselben Jahr wird Claudio in Rio de Janeiro geboren. Dort formiert Eugen Szenker quasi ‚aus dem Nichts‘ ein über 100 Mann starkes Sinfonieorchester! Es werden dort konzertreiche zehn Jahre, in denen der Maestro mit großartigen, nicht zu überbietenden brasilianischen Ehrungen überschüttet wurde. Von einer Aufführung hörte ich Frau Szenkar immer wieder schwärmen: eine, in der u.a. der Bolero von Maurice Ravel auf dem Programm stand! Das Besondere dieser Aufführung war der damals wohl vier oder fünf Jahre alte Claudio, der sich inzwischen musikalisch so weit entwickelt hatte, daß er, den berühmten zwei Takte dauernden Trommelrhythmus, der das ganze Stück hindurch – immer wiederkehrend – unverändert zu hören ist, vor dem Orchester stehend, in Weiß gekleidet schlug: jam tatata, jam tatata, jam jam / jam tatata, jam tatata, tatata tatata / usw. Nachdem dieser Rhythmus zu Beginn zwei Mal hintereinander geschlagen wird – nur von Bratschen und Celli im pizzicato begleitet – erhebt sich darüber die inzwischen weltweit bekannte Boleromelodie, 16 Takte lang, die dann variiert immer wiederkehrt, aber in stets anderer Instrumentierung: ein geniales Stück. Nach der Aufführung haben die Brasilianer – vor Begeisterung hingerissen – beinahe das Podium gestürmt. Es gab lang andauernde, stehende Ovationen, und der kleine Claudio wurde zusammen mit seinem Vater gefeiert. Eine unvergeßliche Aufführung, von der in der Familie Szenkar immer wieder mal gesprochen wurde.

Nun möchte ich einiges zu besonderen Aufführungen erwähnen, die mich – wie bereits gesagt – immer wieder begeisterten. Eines Morgens wurde Papa Szenkar angerufen; man fragte ihn, ob er am Abend im Düsseldorfer Opernhaus die Leitung der Oper Fidelio von Beethoven übernehmen könne, da der Dirigent krank geworden sei. Ohne zu zögern, sagte er zu. Seine Frau Hermine, Claudio und ich begleiteten ihn am Abend zum Opernhaus. Im Künstlerzimmer rief er nacheinander alle Sänger zu sich und fragte sie, an welcher Stelle sie während der Aufführung die Bühne betreten würden, da er notgedrungen weder Inszenierung noch Bühnenbild kannte. Er machte keinerlei Notizen, sondern hat alles unmittelbar in sein Gedächtnis aufgenommen. Nach der Ouvertüre öffnete sich der Vorhang und zu unserem großen

Erstaunen war im Vordergrund die Berliner Mauer als Kulisse naturgetreu zu sehen. Es war gerade ein Jahr her, daß die DDR-Regierung den Mauerbau realisierte (13. August 1961). Was hat nun dieses politische Ereignis mit dem *Fidelio* zu tun, war mein erster Gedanke. Man kann natürlich mit wenig Phantasie eine Assoziation mit dem Beethoven'schen Befreiungsdrama herstellen, aber was soll das in der Oper? Zum Nachdenken anregen? ... Jawohl, denn die Gefangenen waren die Bürger der DDR! Es war eine bemerkenswerte Aufführung, die gesanglichen Leistungen waren enorm. Nach der Oper, wieder im Künstlerzimmer, lacht der Maestro und sagt, daß ihm nach der Ouvertüre beim Öffnen des Vorhangs beinahe der Taktstock aus der Hand gefallen wäre, als er die Berliner Mauer sah. Er war nicht einverstanden, daß man eine Beziehung mit aktuellen politischen Ereignissen und dem Operngeschehen herzustellen versuchte. Aber da sind die Geschmäcker verschieden! – Dann stürmten plötzlich die Sänger ins Künstlerzimmer, um sich bei ihm zu bedanken. Die Sängerinnen fielen ihm um den Hals, küßten ihn; sie gaben ihm zu verstehen, daß er auch die folgenden Aufführungen leiten müsse, denn der krank gewordene Dirigent sei eine Katastrophe. Er gäbe keine Einsätze, und man sei einsam auf der Bühne sich selbst überlassen!

Vier Tage später besuchen wir wieder die Oper, nicht in Düsseldorf, sondern in Köln: *Rosenkavalier* von Richard Strauss! Die Leitung hat wieder Papa Szenkar, der bereits in den zwanziger Jahren in Köln als gefeierter Dirigent tätig war. Dort hatte er – wie wohl jeder große Künstler – viele Freunde, aber auch Feinde. Nach der Aufführung besuchen wir wieder den Maestro hinter der Bühne in seinem Künstlerzimmer. Er lächelt und bemerkt: „Wie dumm bin ich gewesen, nicht meine eigene Partitur mitgenommen zu haben!“ Was war passiert? Irgendeine ihm wohl aus der Kölner Zeit feindlich gesinnte Person hatte eine neue Partitur auf das Dirigentenpult gelegt, deren Umbrüche nicht aufgeschnitten waren. Er hat dies erst bemerkt, als er – das Orchester hatte zu spielen begonnen – die erste Seite umschlagen wollte. Doch was er umschlug, waren viele Seiten, die – noch nicht aufgeschnitten – in einem Block aneinanderhängen. Wie hat der Maestro reagiert? ... Er hat die Partitur zugeschlagen und den ersten Akt aus-

wendig dirigiert! Eine hervorragende Leistung und eine wunderbare Aufführung!

Eugen Szenkar war auch ein sehr guter Pianist. Ich kann mich erinnern, daß ich in Dino beim Lesen vieler seiner Konzertkritiken aus den ersten Jahren eine fand, die ihn als hervorragenden Interpreten eines Mozartschen Klavierkonzertes lobte. Daher wohl auch seine Gewohnheit, Mozartopern, in denen ein Cembalo – unter anderem zur Begleitung der Rezitative – eingesetzt wird, halb sitzend und halb stehend vom Cembalo aus zu dirigieren, wobei er alle Cembalopassagen selbst spielte. Das Cembalo wurde meistens ein wenig erhöht an der Dirigentenposition aufgestellt, so daß er gut die Bühne einsehen konnte. Ich selbst habe einigen von ihm geleiteten Mozartopern beigewohnt und war immer verwundert über diese seine Fähigkeit: Quasi zugleich spielen, dirigieren und Orchestermusikern sowie Sängern Einsätze geben! Ich glaube, daß hierbei sein photographisches Gedächtnis eine große Rolle spielte.

Eines der Werke, das ich mir mit Partitur in früher Jugend immer wieder angehört habe, ist das – anfangs als unspielbar erklärte – Klavierkonzert Nr. 1 in b-Moll, Opus 23 von Peter Tschaikowsky. Als ich dann irgendwann in Düsseldorf erfuhr, daß dieses von Papa Szenkar dirigiert und von Shura Cherkassky gespielt werde, habe ich mich gleich für eine Freikarte beim Maestro „angemeldet“. Am Abend genießen wir die markante, für Cherkassky typische Art der Interpretation, eigenwillig-zurückhaltend-gekonnt und verschieden von dem, was man von anderen großen Pianisten gewöhnt ist. Der Maestro geht in der Begleitung sehr einfühlsam auf das Spiel Cherkasskys ein, und ich erlebte wieder einmal, daß bei einem Solokonzert nicht der Dirigent, sondern der Solist tonangebend ist. Das, was der Solist in seiner Interpretation zu bieten hat, sollte der Dirigent aufnehmen und sich mit dem Orchester darauf einstellen, sich einfühlen, eine Aufgabe, die nicht jedem Dirigenten gegeben ist. Es war eine phantastische Interpretation, ein weiterer Abend, den ich nie vergessen werde. – In diesem Zusammenhang sei noch ein sehr extremes, epochemachendes Beispiel genannt: Am 6. August 1962 betreten Leonard Bernstein und Glenn Gould das Konzertpodium in der Carnegie Hall in New York,

um das 1. Pianokonzert in d-Moll von Johannes Brahms aufzuführen. Bevor sie jedoch beginnen, wendet sich Bernstein dem Publikum zu und sagt: „Eine merkwürdige Situation ist entstanden. Dies ist eine Interpretation, die sich entschieden unterscheidet von allen Interpretationen, die ich jemals gehört habe – oder von denen ich, was das betrifft, geträumt habe – und zwar hinsichtlich ihrer außerordentlich langsamen Tempi, die von Brahms’ dynamischen Anweisungen häufig abweichen. Was tue ich eigentlich, wenn ich diese Interpretation dirigiere? Ich dirigiere sie, weil Herr Gould unbestreitbar ein so bedeutender Künstler ist, daß ich alles ernst zu nehmen habe, was er sich in guter Absicht vorstellt. Seine Auffassung ist interessant genug, und ich bin daher der Meinung, daß auch sie diese hören sollten.“³ Es lebe die Interpretation des Solisten, auch wenn ich damit überhaupt nicht einverstanden bin! Ein herrliches Beispiel, das das Problem mehr als verdeutlicht!

Was ich selbst nicht miterlebt habe, wovon ich jedoch durch Berichte von Claudio und seiner Mutter erfuhr, war eine konzertante Düsseldorf Aufführung von Richard Wagners Oper ‚Die Meistersinger von Nürnberg‘. Es muß in den späten fünfziger Jahren gewesen sein. Ich denke, Papa Szenkars Einstellung in dieser Angelegenheit zu kennen: „Was vom großen Wurf ‚Gesamtkunstwerk‘ Wagners übrig geblieben war, ist seine Musik! Das Operngeschehen, Theater und Bühnenbild sind zweitrangig!“ Unter diesem Aspekt ist eine konzertante Aufführung immer zu rechtfertigen. Auch alle Diskussionen um das in dieser Oper verherrlichte ‚Deutschtum‘ interessierten Eugen Szenkar nicht: Als Vollblutmusiker war für ihn die Musik das Ausschlaggebende! Diese Aufführung hat damals in Düsseldorf viel Aufsehen erregt, und allen Unkenrufen zum Trotz muß sie ein großartiger Erfolg gewesen sein. Hier ist hinzuzufügen, daß Eugen Szenkar bereits in den zwanziger Jahren eine solche konzertante Meistersingeraufführung in Köln geleitet hat. Diese fand statt zwischen Mai und Oktober 1925 während

3 Siehe: <http://www.bloomberg.com/apps/news?pid=newsarchive&refer=culture&sid=aik5oSmzFy8E>, Zitat frei übersetzt von W. H. Vieregge.