

# das musiktheater

zeitschrift für freunde des musiktheaters im revier

Januar/Februar 1983

Heft 5

5. Jahrgang

Premiere I am 30. Januar 1983

Premiere II am 2. Februar 1983

19.30 Uhr, Großes Haus

## „Die Hochzeit des Figaro“

Komische Oper von Wolfgang Amadeus Mozart  
in der Übersetzung von Peter Brenner

Musikalische Leitung: Antoni Wicherek

Inszenierung: Giles Havergal

Ausstattung: Sue Blane

Choreinstudierung: Rainer Steubing-Negenborn

Graf Almaviva:

William Oberholtzer/Berthold Possemeyer a. G.

Gräfin Almaviva: Sue Patchell/Richetta Manager

Susanna: Christine Whittlesey/Kristin Theisen

Figaro: Wolfgang Vater/Karl Fäth

Cherubin: Mariana Cioromila/Eva Tamulénas

Marcellina: Sandra Walker/Eva Liener a. G.

Basilio: Scot Weir/Fred Silla

Don Curzio: Willi Kunzmann/Osamu Kobayashi

Bartolo: Wlodzimierz Zalewski

Antonio: Tord Wallström/Hans Linnemannstöns

Barbarina: Elise de Caballero/Christine Whittlesey



**Herr Wicherek, Berichte über die Ereignisse in Polen gab und gibt es viele bei uns. Aber doch relativ wenige authentische Stimmen darüber, wie sich die politischen Wechselfälle auf die Situation des Theaters auswirkten. Sie waren bis Ende 1981 Intendant und Generalmusikdirektor des größten polnischen Theaters, der Warschauer Nationaloper, — und damit auch Chef eines der renommiertesten Opernhäuser der Welt. Wie wirkte sich das Erstarren der „Solidarität“ auf Ihre Arbeit aus?**

Die „Solidarität“ als Gewerkschaft war an allen Theatern stark vertreten und besonders stark an der Staatsoper in Warschau. Natürlich machte kein Theater auf eigene Faust einen Streik — man war solidarisch, und wenn gestreikt wurde, dann zusammen. Die Auswirkungen auf unsere Arbeit waren sehr verschieden. Vielleicht war es nicht die glücklichste Zeit für das Haus: es wurden viele Änderungen vorgenommen, auch Personaländerungen; alle zwei, drei Monate haben die Leute gewechselt. Man hatte sehr viel vor, aber man hat zuviel auf einmal machen wollen, und deshalb wurde das dann ziemlich chaotisch.

**Waren Sie als Chef nicht in einem besonderen Konflikt?**

Ja, das war schon sehr kompliziert. Ich suchte einen Kompromiß. Wir mußten und wollten weiterarbeiten. Das war ja unsere Zukunft! Andererseits konnte bei der geringsten Kleinigkeit sofort ein Streik ausbrechen. Ein Streik und seine Ursache standen in keinem Verhältnis mehr. Wir versuchten alles, damit möglichst wenig Vorstellungen ausfallen mußten. Aber es kam dann später doch zu einer fast dreimonatigen Spielpause. Proben fanden wohl statt, aber keine Vorstellungen. Das war so in ganz Polen. Es war während der Zeit des Kriegsrechts (Dezember 1981, Januar/Februar 1982).

Abends durfte nichts mehr stattfinden.

Ich benutzte diese Zeit, um zu gastieren. Als Chef des Hauses hatte ich viele Gastspiele mit dem Ensemble geleitet (dreimal waren wir allein bei den Maifestspielen in Wiesbaden, und auf vielen Festivals von Stockholm bis Istanbul) — aber Gastdirigate bei anderen Orchestern mußte ich doch meist absagen, und ich gab sie dann an die jüngeren Kollegen weiter.

**Aber es kam doch zum Gastdirigate in Gelsenkirchen?**

Ja, — ich konnte ja auch Gäste nach Warschau holen. Uwe Mund hat bei uns dirigiert, Dr. Ljubomir Romansky ebenfalls. Und bei den Sängern hatten wir doch auch die Möglichkeit, die allererste Garde einzuladen, selbst Birgit Nilsson usw.. An das Konzert in Gelsenkirchen erinnere ich mich noch gut. Und die Atmosphäre, die ich damals spürte, finde ich jetzt wieder. Es ist ein sehr gutes Orchester, und es gibt viele junge, sehr interessante Sänger. Die Musiker haben noch Freude am Spielen, und dann macht es schon Spaß.

**Gibt es für Sie gewisse Aufführungsstraditionen?**

Nein, es gibt keine Traditionen, an die wir uns halten müßten. Wir müssen, trotz allen Risikos, immer versuchen, etwas neu zu machen, szenisch und musikalisch. Und auch das Publikum sollte immer neu hinsehen und sich nicht nach einmal Sehen schon auf eine Meinung festlegen. Wir erleben ja, — zum Beispiel war es so beim Chéreau-Ring in Bayreuth —, daß Inszenierungen ausgebuht werden, die später, mit unwesentlichen Veränderungen, zu einem Riesenerfolg werden. Gerade die interessantesten Inszenierungen sollte man zwei oder dreimal sehen, um über ihre Qualität urteilen zu können.

Das „Neu-machen“ betrifft aber

auch die Musik. Wir spielen ja Mozart ganz anders als man ihn in Wien vor zweihundert Jahren gespielt hat. Damals waren z. B. die Tempi, die wir heute mit dem modernen Orchester erreichen, einfach unmöglich. Die Technik des Orchesters ist gewachsen, so daß man ganz andere Tempi riskieren kann. Und natürlich entziffert jeder die Partitur anders. Und sogar die Partituren selbst sind ja nicht einheitlich. Jetzt gibt es die neue Bärenreiter-Ausgabe mit vielen Änderungen gegenüber früher, — wir sind, zumindest was den Notentext betrifft, Mozart heute näher. Aber zugleich ist man freier im Hervorheben einer Melodie, eines Kontrapunktes, im Pointieren einer Verzierung — das Hauptproblem ist nur, daß man einen Ausgleich findet, damit es nicht in Romantik umkippt.

**Wie sehen Sie das Problem der „Verzierungen“ bei Mozart, kann man zuviel oder zuwenig machen? Heute hebt man, glaube ich, die Verzierungen etwas schärfer hervor, besonders die Vorhalte in den**



Rezitativen. Das sind zwar keine neuen Verzierungen, aber es klingt dadurch neu. Was die Kadenz betrifft, so sind sie eine Traditionssache, manchmal sind sie schlimm. Man weiß halt nicht, was von Mozart stammt oder was von den Sängern; meistens haben es ja die Sänger selbst gemacht. Das mag gut gewesen sein unter Mozarts Kontrolle, heute würde es gefährlich, da könnte jeder dazu komponieren, was er will; so finde ich es besser, sich an die Noten zu halten, die Mozart wirklich geschrieben hat. Wesentlich freier ist man heute allerdings beim Cembalo mit den Kadenz in den Rezitativen. Das macht die Rezitative viel lebendiger.

**Es erleichtert Ihre Arbeit hier sicher, daß Sie so gut Deutsch sprechen. Wo haben Sie Deutsch gelernt?**

Noch während des Krieges, in der



Schule, bei Kattowitz. Weil man einfach nicht mehr polnisch sprechen durfte, mußte ich von einem Tag auf den anderen Deutsch sprechen — vorher konnte ich kein einziges Wort.

Später kam mir das natürlich zugute. Heute dirigiere ich besonders gern das deutsche Repertoi-

re. Ich habe ja dann auch den ersten „Wagner“ nach dem Krieg in Warschau gewagt. Zuerst den „Tannhäuser“ und dann auch den „Fliegenden Holländer“. Wir hatten schon ziemliche Angst wegen des Publikums, Wagner war Tabu (in Israel ist er das bis heute), aber es wurde dann ein großer Erfolg.



Zum „Figaro“ beachten Sie bitte auch das Beiprogramm für die Freunde des Musiktheaters. (S. 11).

Titelseite unter Verwendung eines Gemäldes von Ellsworth Kelly, „Black/White“, 1976, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf