

Peter I. Tschaikowsky

EUGEN ONEGIN



TNLOS!

THEATER NORDHAUSEN
LOH-ORCHESTER SONDRERSHAUSEN

Oper



Peter I. Tschaikowsky

EUGEN ONEGIN

Lyrische Szenen in drei Akten op. 24

Libretto nach Alexander Puschkin

von Peter I. Tschaikowsky und
Konstantin Schilowsky

Deutsch von Wolf Ebermann und
Manfred Koerth

Spielzeit 2020/2021



BESETZUNG

Musikalische Leitung, Konzeption, Inszenierung
Bühne
Kostüme

*Daniel Klajner
Wolfgang Kurima Rauschnig
Birte Wallbaum*

Larina, eine verwitwete Gutsbesitzerin/
Filipjewna, die Njanja (Kinderfrau)
Tatjana,
Olga, ihre Töchter
Eugen Onegin, ein junger Gutsherr
Wladimir Lenski, sein Freund, Poet
Fürst Gremin
Puschkin, Erzähler

Funda Asena Aktop

*Amelie Petrich
Carolin Schumann
Philipp Franke
Kyoungghan Seo
Thomas Kohl
Sven Mattke*

Klavier

Youngrang Kim

Dramaturgie
Musikalische Einstudierung
Inspizienz, Assistenz

*Juliane Hirschmann
Felix-Immanuel Achnert, Youngrang Kim
Christopher Kugelgen, Esther Nüsse*

Technische Leitung
Technische Einrichtung
Beleuchtung
Ton
Maske
Requisite

*Jürgen Bley/Kerstin Bayer
Tilo Bormann
Martin Wiegner
Jörg Wiegleb
Karolin Friedrich
Michael Stoff*

Herstellung der Dekorationen und Kostüme in den Werkstätten der Theater Nordhausen/Loh-Orchester Sondershausen GmbH:
Werkstatteleiter *Jonny Wilken*, Gewandmeisterei/Damenschneiderei *Doris Gunkel*, Herrenschneiderei *Angela Kretschmer*, Tischlerei
Jens Grabe, Malsaal *Carsten Stürmer*, Schlosserei *Uwe Bräuer*, Dekorationsabteilung *Dörte Oeftiger*, Theaterplastik *Jeannine Heymann*

Bitte schalten Sie vor Beginn der Vorstellung Ihre Mobiltelefone und die Stundensignale an Armbanduhren aus. Bild- und Tonaufnahmen während der Vorstellung können wir aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestatten.

DIE HANDLUNG

1. Akt

Als Erzähler führt Puschkin Eugen Onegin, den Helden der Geschichte ein. Dieser ist ein junger, modisch gekleideter, weltgewandter Dandy, den das Leben langweilt und der ohne substantielle Beziehungen und Freundschaften lebt. Nach dem Tod seines Onkels zieht er von der Stadt auf dessen Landgut. Auch dort langweilt ihn das Leben nach nur wenigen Tagen. Sein Nachbar Wladimir Lenski, ein junger Dichter, sucht indes Kontakt zu ihm. Die Männer freunden sich an. Das Herz Lenskis gehört Olga, Tochter der Gutsbesitzerin Larina. Im Unterschied zur tempera-

mentvollen Olga ist die Schwester Tatjana scheu und in die Welt ihrer Bücher versunken. Bei der ersten Begegnung der beiden Schwestern mit Onegin, den Lenski ihnen vorstellt, ist Tatjana fasziniert von dem Unbekannten und verliebt sich in ihn. Sie schreibt ihm einen Brief, in dem sie ihm ihre Gefühle gesteht. Doch Onegin macht ihr schnell klar, dass er ihre Liebe nicht erwidern kann und für eine Heirat nicht geschaffen ist. Sie fällt in Melancholie. Lenski richtet Onegin aus, dass die Familie seiner Verlobten ihn zu einem Fest einlädt.



Kyoungan Seo, Carolin Schumann



2. Akt

An Tatjanas Namenstag findet das große Fest statt. Onegins Anwesenheit bewegt diese heftig. Die Gefühle Tatjanas provozieren Onegin; sein Ärger gegenüber Lenski wächst, denn Onegin wäre dem Fest ohnehin lieber ferngeblieben. Er rächt sich an dem Dichter, indem er Olga zum Tanz auffordert und ihr schmeichelt. Lenski reagiert mit Eifersucht, kündigt ihm die Freundschaft auf und fordert ihn zum Duell.

Nach dem Fest bereut Onegin seine Provokation Lenski gegenüber, doch das Duell wendet er nicht ab. Während er den Zeitpunkt des Duells beinahe verschläft, erinnert sich Lenski voller Traurigkeit an Olga, sein einstiges Glück und ahnt seinen Tod voraus. Im Duell tötet Onegin Lenski.

3. Akt

Der Dichter wurde zu Grabe getragen. Onegin hat das Landgut seines verstorbenen Onkels verlassen. Olga ist verheiratet und ihrem Mann mit seinem Regiment gefolgt. Tatjana ist alleine in ihrem elterlichen Haus zurückgeblieben. Auf einem ihrer Spaziergänge streift sie das inzwischen unbewohnte Haus, in dem Onegin gelebt hat. Sie tritt ein und durchstöbert es. Als sie in Onegins Büchern blättert, in denen er Notizen hinterlassen hat, blickt sie in seine Seele und erkennt sein wahres, dunkles Ich. Tatjana soll verheiratet werden. Sie reist nach Moskau, wo sie bald den Fürsten Gremm ehelicht. Onegin findet indessen keine Ruhe, seitdem er den Freund getötet hat. Auf einem Fest im Hause Gremms begegnet er Tatjana und erfährt von ihrem Ehemann, dass sie verheiratet ist. Jetzt entbrennt er in Liebe zu ihr. Doch diesmal weist die verheiratete Tatjana ihn ab. Onegin bleibt zerstört zurück.

„EIN INTIMES, ABER STARKES DRAMA“

von Juliane Hirschmann

„Ich habe diese Oper deshalb geschrieben, weil ich eines Tages den unaussprechlichen Drang verspürte, alles das in Musik zu setzen, was sich im ‚Onegin‘ für Musik anbietet. Das habe ich getan, wie ich es konnte. Ich arbeitete mit unbeschreiblicher Hingabe, Begeisterung und kümmerte mich wenig um Bewegung, Effekte usw. Ich pfeife auf Effekte usw. Was sind denn schon Effekte. (...) ich nehme mich gern einer jeden Oper an, in der (...) Wesen, wie ich, ein Gefühl erleben, das auch von mir erlebt wurde und mir verständlich ist.“ Dass Peter I. Tschaikowsky, dessen Leidenschaft der Oper galt, von den Sujets für ein Bühnenwerk berührt sein musste, um sie überhaupt in Musik setzen zu können, formulierte er im Entstehungsprozess seines „Eugen Onegin“ immer wieder. Die „Lyrischen Szenen“ – er wählte für dieses Werk ganz bewusst nicht die Gattungsbezeichnung Oper – sind in ihrer Fokussierung auf Einzelschicksale und deren Gefühlswelten und in der Zurücknahme einer stringent erzählten Geschichte so ganz anders als jene Opern, die Zeitgenossen Tschaikowskys gewohnt waren. Auf die Idee, Alexander Puschkins Versroman „Eugen Onegin“ als Grundlage für seine fünfte Oper zu nehmen, brachte Tschaikowsky Anfang Mai

1877 die russische Sängerin Jelisaweta Lawrowskaja. Der Gedanke erschien ihm zunächst „wahnwitzig“, doch dann las er den Roman „mit Begeisterung und verbrachte eine völlig schlaflose Nacht“. In dieser entwarf der Komponist sogleich ein Szenario mit einer Auswahl von Episoden. Ende Januar 1878 war das Werk vollendet.

Puschkins rund 50 Jahre zuvor entstandener Versroman ist ein Meilenstein innerhalb der russischen Literaturgeschichte und gilt als erstes Nationalepos. Seine eminente Bedeutung gewinnt der Roman vor allem durch seinen Realismus. Der namhafte Literaturkritiker Wissarion Belinskij nannte das Werk eine „Enzyklopädie des russischen Lebens“. Puschkin beschreibt darin Menschen (vielfach inspiriert durch lebende Vorbilder) in ihrem realen, in ihrem alltäglichen Umfeld und führte die Volks- und Umgangssprache in die Literatur ein, um sie als Mittel der Charakterisierung gleichwertig neben eine gehobene Sprache zu stellen. Er löste damit die bis dahin vorherrschende französische Literatursprache durch die russische ab.

All das faszinierte auch Tschaikowsky an Puschkins Roman. Kurz vor Abschluss seiner Arbeit am „Eugen Onegin“ schrieb er im Januar 1878 an seinen

Komponistenfreund Sergej Tanejew: „Die Gefühle einer ägyptischen Prinzessin, eines Pharaos, irgendeines verrückten Mörders kenne ich nicht, verstehe ich nicht“. Er distanzierte sich damit von einem Opern-typus, den er etwa mit Giuseppe Verdis „Aida“ in Verbindung brachte. „Ich suche“, heißt es weiter, „ein intimes, aber starkes Drama, das auf Konflikten beruht, die ich selber erfahren oder gesehen habe, die mich im Innersten berühren können. Ich habe nichts gegen ein fantastisches Element, weil man hier nicht eingeengt ist und der Weite der Fantasie keine Grenzen gesetzt sind.“ Puschkins Roman lieferte ihm genau das. Tschaikowsky nahm sich vor, bürgerliches Alltagsleben und das Gefühlsleben wirklicher Menschen aus dem Russland des frühen 19. Jahrhunderts in das Zentrum seines Werkes zu rücken und wählte drei beinahe alltägliche Episoden aus Puschkins Roman, die sich – einschließlich des bühnenwirksamen Duells zwischen Onegin und Lenski – im Leben des damaligen russischen Großbürgertums genau so hätten ereignen können. So kam auch Puschkin selbst bei einem Pistolenduell ums Leben.

Tschaikowsky schildert keine stringente Handlung, sondern nimmt mehr Stationen in den Blick und konzentriert sich dabei auf die Darstellung von Gefühlswelten. Das gesellschaftliche Umfeld interessierte den Komponisten weniger, obgleich ein Kolorit aus russischen Volksliedern und Tänzen einen „tönenden Epochenhintergrund“ schafft (Lucinde Lauer). Seine Musik charakterisiert die Figuren ungemein differenziert und ohne jedwede Ironie oder spöttische Distanz, wie sie sich noch in Puschkins Roman findet. Den Fokus legte Tschaikowsky anders als Puschkin auf Tatjana, deren „Briefszene“ Kernstück des Werkes ist. Gleichwohl zeigt er in seiner Oper nicht nur ein Drama, sondern widmet sich in jedem der drei Akte dem Schicksal einer seiner Figuren: Der erste Akt nimmt das Drama Tatjanas, der zweite jenes von Lenski und der dritte schließlich dasjenige Eugen Onegins in den Blick.



Amelie Petrich, Philipp Franke

Tschaikowskys „Lyrische Szenen“ waren in seinem Versuch, „alltägliche, einfache, allgemein menschliche Empfindungen“ darzustellen so anders als die großen historischen und volkstümlich-komischen Opern, die an den zwei kaiserlichen Opernhäusern in St. Petersburg zu sehen waren, dass der oft ohnehin von starken Selbstzweifeln geplagte Komponist an keinerlei Erfolg seines Werkes glaubte. Im Gegenteil: „Jetzt“, so Tschaikowsky, „(...) scheint es mir, dass es zum Misserfolg verurteilt ist und zu wenig Aufmerksamkeit seitens des Publikums. Die Handlung ist sehr unkompliziert, szenische Effekte gibt es nicht, die Musik ist ohne Glanz und ohne Knalleffekte. Aber mir scheint, einige Auserwählte, die diese Musik hören mögen, werden vielleicht von jenen Gefühlen berührt werden, die mich erregten, als ich sie schrieb. (...) Mit einem Wort, sie ist ehrlich geschrieben und auf diese Ehrlichkeit bauen sich alle meine Hoffnungen.“ (Tschaikowsky an seine Mäzenin und Vertraute Nadeshda von Meck)

Es waren nicht nur die „Auserwählten“, die seine „Lyrischen Szenen“ berührten, es waren, entgegen Tschaikowskys Prognose, viele Menschen. Zu Lebzeiten des Komponisten wurde „Eugen Onegin“ die Lieblingsoper von Zar Alexander III., und sie ist bis heute Tschaikowskys erfolgreichste und gerade durch ihre Lebensnähe auch einflussreichste Oper überhaupt.



Amelie Petrich, Philipp Franke, Funda Asena Aktop, Kyoungghan Seo, Carolin Schumann

PUSCHKINS „EUGEN ONEGIN“

von Kay Borowsky

Puschkins „Eugen Onegin“ steht mit seinem weder Moral noch Ideologie verkündenden Realismus, vervollständigt durch tiefdringende Psychologie und eine poetische Grundstimmung, am Anfang der großen russischen Romanliteratur. Wie aufsehenerregend dieser Realismus zu jener Zeit gewirkt haben muss, zeigt der Tadel des Romanciers Bestúzëv-Marlinskij, der sich an der Tatsache stieß, dass in diesem Roman zum ersten Mal eine große Zahl von Menschen auftrat, die direkt aus der Wirklichkeit zu kommen schienen. (Allein an Nebenpersonen werden über hundert genannt, von denen einige lebende Vorbilder aus Puschkins Zeit hatten).

Der unerfüllte, resignierende Onegin steht stellvertretend für die Adelsgeneration seiner Zeit, die sich in Anbetracht der Autokratie des zaristischen Regimes als „überflüssige Menschen“ vorkommt, ziellos durch Russland reist und schließlich in der Mitarbeit bei Geheimbünden eine Möglichkeit sieht, gesellschaftlich nützlich zu werden und ihrem Leben einen Sinn zu geben.

Mit dem „Eugen Onegin“ führt Puschkin in Russland den Gesellschaftsroman ein: „Auch Bilder des gesellschaftlichen Lebens gelangen in den Bereich der Dichtung“, schreibt er 1825 (...).

Hierzu gehört ein weiteres wichtiges Neuland, das

Puschkin für die Literatur seines Landes erobert hat: das Thema „Stadt“ und die Beziehung zwischen Stadt und Land. Folgendes Zitat aus einem Brief Puschkins erhellt, in welchem Umfang die Loslösung von „Mutter“ Natur bei ihm stattgefunden hatte: „Wenn der neue Zar (Nikolaus I., Anm. d. Red.) mir meine Freiheit gibt, bleibe ich keinen Monat in Russland. Wir leben in einer traurigen Zeit, doch wenn ich mir London, Eisenbahnen, Dampfer, die englischen Zeitschriften oder die Theater und Bordelle von Paris vorstelle - dann machen mich meine Hinterwälder von Michájlovskoje krank und verrückt“ (aus einem Brief am 27. Mai 1826). Das Landleben suchte Puschkin zwar immer wieder, vor allem, um Ruhe für seine dichterische Arbeit zu haben. Die Natur als Gegenstand seiner Dichtung aber bleibt bei ihm sehr allgemein.

Bewies Puschkin schon mit der Einbeziehung politisch-brisanter Themen Wagemut, so war er noch in manch anderer Hinsicht ein Neuerer. Er war es, der mit seinem Roman - bei aller formalen Abhängigkeit des „Onegin“ von Byrons „Don Juan“ - den Byronismus in der russischen Literatur, der in Klischees zu erstarrten drohte (die wachsende ironische Distanz des Erzählers zu seinem von Byron inspirierten Helden lässt darüber keinen Zweifel), überwunden hat. Mehr noch: Der „Onegin“ bedeutet das Ende für jede falsch verstandene Romantik, für das „Dunkle und Schwächliche“, das Lenski fast typenhaft verkörpert.

Byron/Byron'scher Held: literarischer Archetyp, basiert auf den männlichen Protagonisten der Werke des britischen Dichters Lord Byron (1788-1824). Im Gegensatz zum klassischen Helden vertritt er keine überlegene Moral und kämpft nicht für edle Ziele zum Wohle der Allgemeinheit, sondern stellt die eigene Persönlichkeit über die Welt an sich. Diese angenommene Überlegenheitshaltung ist mit Zynismus und einer Antipathie provozierenden Arroganz verknüpft, die ihn - wie Eugen Onegin in Puschkins Roman - zum gesellschaftlichen Außenseiter macht.



„TATJANA KONNTE NICHT ONEGIN FOLGEN“

F.M. Dostojewski über Puschkins „Eugen Onegin“

Onegin kommt aus Petersburg, - selbstverständlich aus Petersburg, das war im Poem unbedingt notwendig, und Puschkin durfte einen so wesentlichen Zug in der Biografie seines Helden nicht unterdrücken. (...) Am Anfang des Poems ist er noch zur Hälfte Geck und Salonheld und hat noch zu wenig erlebt, um vom Leben völlig enttäuscht zu sein. Aber ihn besucht und plagt schon der „Geheimer Langweil' edler Dämon“. In der ländlichen Einöde, im Herzen seiner Heimat ist er natürlich nicht bei sich zu Hause. Er weiß nicht, was er da treiben soll, er fühlt sich als Gast bei sich selbst. Später, als er voller Sehnsucht seine eigene Heimat und die fremden Länder durchwandert, fühlt er sich, als zweifellos kluger und zweifellos aufrichtiger Mensch, auch bei den Fremden sich selbst fremd. Auch er liebt zwar die heimatische Erde, aber er glaubt nicht an sie. Er glaubt nur an die absolute Unmöglichkeit irgendeiner Arbeit auf dem heimischen Acker und sieht auf diejenigen, die an diese Arbeit glauben (...), mit traurigem Lächeln herab. Den Lenski hat er aus Langeweile getötet (...). Die Gewohnheit, alles von oben herab anzusehen, bewirkte aber, dass Onegin Tatjana gar nicht erkannte, als er sie zum ersten Mal auf dem Lande, in Gestalt eines reinen, unschuldigen jungen Mädchens sah, das vor ihm sofort solche Scheu empfand. Er konnte nicht in dem armen Mädchen die Vollkommenheit und Vollendung erkennen und hielt sie vielleicht wirklich für einen „moralischen Embryo“. (...) Er konnte sie auch gar nicht erkennen: Kennt er denn überhaupt die Menschenseele? Er ist ein abstrakter Mensch, ein unruhiger Träumer sein ganzes Leben. Er erkannte sie auch später nicht, in der vornehmen Dame (...). Sie ging an ihm in seinem Leben von ihm unerkannt und nicht gewürdigt vorüber.

Ganz anders ist **Tatjana**: Sie ist ein gefestigter, sicher auf seinem Boden stehender Typus. Sie ist (...) natürlich auch klüger als er. Sie ahnt schon durch ihren edlen Instinkt allein, wo die Wahrheit ist, und das äußert sich auch im Finale des Poems. Puschkin hätte vielleicht besser getan, das Poem mit Tatjanas und nicht Onegins Namen zu nennen, denn sie ist die eigentliche Heldin des Poems. Sie ist ein positiver und kein negativer Typus, der Typus einer besonderen Schönheit, die Apotheose der russischen Frau (...). Man darf sogar sagen, dass ein so positiv schöner weiblicher Typus in unserer ganzen schönen Literatur nicht mehr vorkommt (...). Bei ihrer neuen Begegnung in St. Petersburg nach vielen Jahren (...) ist es dieselbe Tanja, die frühere, ländliche Tanja! Sie ist durch das glänzende Petersburger Leben nicht verdorben, sondern im Gegenteil - bedrückt, sie ist gebrochen und leidet; sie hasst ihre Stellung als Salondame (...). Und sie erklärt Onegin sehr bestimmt: „Ich bin eines andern Weib, / dem ich auf ewig treu verbleib.“ (...) Ich denke mir aber, selbst wenn Tatjana ihre Freiheit hätte, wenn ihr Mann gestorben und sie Witwe geworden wäre, selbst dann würde sie Onegin nicht folgen. Man muss doch das ganze Wesen dieses Charakters verstehen. Sie sieht ja, was er ist; der ewig Heimatlose hat eine Frau, die er früher verschmähte, in einer neuen, glänzenden, ihm unerreichbaren Umgebung erblickt; diese Umgebung ist vielleicht das Wichtigste an der Sache. (...) Sie weiß ja bestimmt, dass er im Grunde genommen nur seine eigene Fantasie liebt und nicht sie, die nach wie vor bescheidene Tatjana! (...) Er hat keinerlei Boden, er ist ein vom Winde herumgetriebener Halm. Sie ist aber gar nicht so: In ihrer Verzweiflung, in ihrer quälenden Erkenntnis, dass ihr Leben zugrunde gerichtet ist, hat sie immerhin etwas Festes und Unerschütterliches, worauf sich ihre Seele stützt. (...) Diese Erinnerungen und Bilder der Vergangenheit sind ihr jetzt wertvoller als alles. (...) Sie wird ihm doch nicht bloß aus Mitleid folgen, nur um ihm Freude zu machen (...). Nein, Tatjana konnte nicht Onegin folgen.



PERSÖNLICHE KRISE UND SCHÖPFERISCHE HÖCHSTFORM

von Constantin Floros

In Gedanken an die Oper „Eugen Onegin“ vertieft, empfing Tschaikowsky im April oder Anfang Mai 1877 einen Brief der 28-jährigen Musikstudentin Antonina Iwanowna Miljukowa, der er schon früher begegnet war, aus dem er herauslesen konnte, dass sie ihn seit langem liebte. Er muss über die Parallelität der Situation nicht wenig gestaunt haben. Denn wie Onegin, so dachte auch Tschaikowsky zunächst gar nicht daran, Antonina irgendwelche Hoffnungen zu machen. Gleichwohl wurde die Korrespondenz fortgesetzt. Seine Versuche, seinen Charakter, seine „Nervosität“, seine „Gereiztheit“, seine „Menschenscheu“ und seine finanzielle Lage in düsteren Farben zu schildern, nützten nichts. Er machte Antonia deutlich, dass er ihrer Liebe „nur Dankbarkeit und Sympathie“ entgegenbringen könne und dass er in ihr nur die gute Freundin und Lebenskameradin suche. Fatalistisch, wie er war, gelangte er zu der Überzeugung, dass er seinem „Schicksal“ nicht entgehen könne und dass seine Begegnung mit Antonina „Vorsehung“ sei. Antonina erklärte sich mit all seinen Bedingungen einverstanden, und so heirateten sie am 6. Juli 1877 in der Georgius-Kirche in Wspolje. Die Geschichte dieser Eheschließung ist in hohem Maße ungewöhnlich. Was mag einen 37-jährigen Mann, der homosexuell war und eine „angeborene Abneigung“ gegen die Ehe hatte, veranlasst haben, plötzlich eine Frau zu heiraten, die er nicht liebte? Der Schlüssel zu einem tieferen Verständnis der Zusammenhänge liegt wiederum in Tschaikowskys Homosexualität. Nahezu alle Passagen, die sich darauf beziehen, waren in der sowjetischen Ausgabe seiner Briefe unterschlagen worden. Erst im Jahr 1998 wurden sie publiziert. Sie lassen erkennen, wie sehr die Homosexualität Tschaikowsky in den 70er Jahren zu schaffen machte. Am 28. Juli 1877 versuchte er in einem Brief an Nadeschda von Meck rückblickend die Motive seines Handelns und die Gründe für den Fehlschlag seiner Ehe zu erklären: „Ich glaubte zuversichtlich, dass es mir gelingen würde, ein mir so treu ergebenes Wesen liebzugewinnen. Außerdem wusste ich, dass meine

Heirat die Wünsche meines Vaters und der mir lieben und nahestehenden Menschen verwirklichen würde.“ Tschaikowskys Verzweiflung war nach allem so groß, dass er im Tod den einzigen Ausweg sah. Nach seinem missglückten Selbstmordversuch brach Tschaikowsky zusammen. Telegrafisch bat er seinen Bruder Anatol, ihn durch ein fingiertes Telegramm nach Petersburg zu rufen. Dort erlitt er einen Nervenzusammenbruch. Ein Psychiater, der konsultiert werden musste, durchschaute rasch die Situation, erkannte, dass Tschaikowsky unmöglich mit seiner Frau zusammenleben konnte, setzt sich energisch für die Trennung der Eheleute ein. Am 17. März 1879 ereignete sich etwas, was eine Wende in Tschaikowskys künstlerischer Laufbahn herbeiführte. Die Uraufführung seines „Eugen Onegin“ auf der Bühne des Moskauer Maly-Theaters unter Nikolai Rubinstein erlebte einen beachtlichen Erfolg. Nach jedem Akt wurde Tschaikowsky unzählige Male hervorgerufen. Unversehens stand er im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses.

„Jetzt, da ich Sie nicht sehe, tröste ich mich mit dem Gedanken, dass wir beide in derselben Stadt wohnen. (...) Ich sterbe vor Sehnsucht und verzehre mich in dem heißen Verlangen, Sie zu sehen, neben Ihnen zu sitzen und mit Ihnen zu sprechen, obwohl ich fürchte, dass ich zuerst nicht imstande sein würde, auch nur ein Wort hervorzubringen. Es gibt keinen Mangel, der mich veranlassen könnte, Sie nicht mehr zu lieben. Es ist dies doch keine flüchtige Neigung, sondern ein Gefühl, das im Laufe einer sehr langen Zeit herangereift ist; und ich habe einfach nicht die Macht, es jetzt zu vernichten, und ich will es auch nicht.“ (aus einem Liebesbrief von Antonina Miljukowa an ihren späteren Ehemann Tschaikowsky am 16. Mai 1877, kurz nachdem Tschaikowsky Puschkins „Eugen Onegin“ für seine neue Oper entdeckt hatte)

TSCHAIKOWSKYS OPER NEU BELEUCHTET

von Daniel Klajner

Vieles an unserer Umsetzung von Peter I. Tschaikowskys Oper „Eugen Onegin“ ist unüblich: Wir verbinden Tschaikowskys Musik mit Versen aus Alexander Puschkins Roman; wir hören anstelle eines Orchesters, das die Sänger auf der Bühne begleitet, ein Klavier; und wir haben umfangreichere Kürzungen vorgenommen. Tschaikowsky interessierte sich bei seiner Arbeit an den „Lyrischen Szenen“ - so nannte er seine Oper - wenig für die Komplexität und Universalität von Puschkins Versroman. Er legte seinen Fokus auf Gefühle. Die große Bandbreite dessen, was der dem Realismus folgende Roman beschreibt, hat er im Grunde nicht aufgegriffen. Daher fand ich es ungemein reizvoll, die Oper von Tschaikowsky mit Versen von Puschkin zu kombinieren, um ihr auf diese Weise weitere Dimensionen hinzuzufügen. Dazu kommt, dass in unserer corona-bedingt gekürzten Fassung der Oper einiges an Musik entfällt und wir die so entstandenen erzählerischen „Leerräume“ mit Puschkins Versen

gewissermaßen auffüllen können. Wir verzichten dabei weniger auf die reflektierenden Momente in den Arien oder Duetten, sondern mehr auf jene Teile der Oper, in denen Handlung erzählt wird. Und genau an diesen Stellen haben wir originale Puschkin-Texte ergänzt. Diese treiben allerdings nicht nur Handlung voran und erzählen die Geschichte. Die eingefügten Texte zeigen auch das Gefälle auf zwischen der Erzählweise von Puschkin und jener von Tschaikowsky: Der Versroman beschreibt die Figuren und die Gesellschaft ausführlich, analytisch und kaleidoskopartig. Auch wenn wir von diesem Reichtum nur einen kleinen Ausschnitt zeigen können, wird dennoch ganz klar erkennbar, wie Puschkin - im Gegensatz zu Tschaikowsky - immer wieder in einer unglaublichen Distanz zu seinen Figuren steht. Über Lenski beispielsweise, den „Hobbydichter“ mit seiner übertriebenen Gefühlsduselei, macht sich Puschkin auf Schritt und Tritt lustig. Bei Tschaikowsky hingegen fehlt diese Distanz.



Philipp Franke, Thomas Kohl



Kyounghan Seo, Carolin Schumann, Funda Asena Aktop, Amelie Petrich, Philipp Franke

Er nimmt zwar die Texte von Puschkin und setzt sie eins zu eins in Musik um. Die „Gefühlsduselei“, die Puschkin beschreibt, ist für Tschaikowsky hingegen ein reelles Gefühl, er nimmt Lenski ganz und gar ernst. Die Hingabe Tschaikowskys Lenski gegenüber ist in der Musik wunderbar zu hören. Aber noch mehr als Lenskis Gefühle interessiert er sich für jene von Tatjana. Tschaikowsky beschreibt sie als gefühlsvolle Frau, sie ist eine Sympathieträgerin. Das, was ihn hingegen wenig interessiert, wo er auf Distanz geht, ist das Seelenleben von Onegin.

Tschaikowsky nennt sein Werk nicht „Oper“, sondern „Lyrische Szenen“. In den Szenen wird die Handlung weitergeführt, in den Arien und Duetten liegt der Fokus hingegen auf den Gefühlen, wobei auch hier, anders als in der Barockoper, die Handlung auf eine – allerdings sehr verlangsamte Art und Weise – weitererzählt wird. Das Werk ist in diesem Sinne sehr klassisch gehalten. Das entspricht Tschaikowskys Führung der Figuren, er möchte sie beleuchten, sie mal in einem sehr verletzlischen, ein andermal in einem sehr leidenschaftlichen Moment zeigen.

Neben Tatjanas „Briefszene“ ist das Duett zwischen Lenski und Onegin, bevor Onegin seinen Freund im Duell erschießt, bemerkenswert. Hier

komponierte Tschaikowsky einen Kanon, das heißt, Onegin und Lenski singen dieselbe Melodie nicht gleichzeitig, sondern hintereinander weg. Ein Sinnbild dafür, dass es für die beiden Freunde unmöglich geworden ist, zusammenzufinden. Tschaikowsky wollte nicht zeigen, wie Lenski sich fühlt, denn das hat er in der Arie zuvor bereits getan. Anders als Verdi oder Wagner, die dieses tragische Ereignis vermutlich in einer unglaublichen Dramatik aufgebaut hätten, reduziert es Tschaikowsky aufs äußerste. In zwei Minuten ist Lenski tot.

Die „Briefszene“ ist einer der inhaltlich und kompositorisch zentralen Momente der Oper. Aus dieser nimmt Tschaikowsky die Motive und setzt sie immer wieder an verschiedene Stellen in der Oper. Sie ist somit „durchtränkt“ von Tatjana und ihrer Gefühlswelt. Onegin hingegen lässt Tschaikowsky kaum zu Wort kommen. Seine schönste Musik erklingt dort, wo er ein Zitat aus der „Briefszene“ singt. Tschaikowsky nimmt also diese Musik, um dem Onegin zum ersten Mal richtige Gefühle einzuhauchen. Er sagt: ‚Gut, jetzt ist der Junge verliebt, nun darf er mal eine schöne Melodie singen‘. Aber es ist eben nicht seine eigene Melodie. Onegin kann die Liebe nur zitieren, aber nicht in sich selbst finden.

ZUM WEITERLESEN UND -HÖREN

Die Nordhäuser Stadtbibliothek „Rudolf Hagelstange“ hält folgende Bücher und CDs zu „Eugen Onegin“ für Sie bereit:

Literatur

Constantin Floros, Peter Tschaikowsky, Reinbek bei Hamburg 2006. (157 Seiten) mit Illustrationen

Alexander Puschkin, Gesammelte Werke in sechs Bänden, darin Bd. 3, „Eugen Onegin“, Berlin, Weimar 1985.

Sigrid Neef, Handbuch der russischen und sowjetischen Oper, Berlin 1985. (769 Seiten)

Gudrun Ziegler, Alexander S. Puschkin, Reinbek bei Hamburg 2008. (159 Seiten), mit Illustrationen

CDs

Peter I. Tschaikowsky, The Romantic Tchaikovsky (u. a. Fantasie-Ouvertüre „Romeo und Julia“; Sinfonie Nr. 5 e-Moll op. 64, Capriccio Italien op. 45), Best Direct (International) Ltd., 1995.

Peter I. Tschaikowsky, Klavierkonzert Nr. 1 B-Dur op. 23, o.J.

Peter I. Tschaikowsky, Orchesterwerke (u. a. Festouvertüre op. 49; Capriccio Italien op. 45, Francesca da Rimini op. 42, Slawischer Marsch op. 31), The Moss Music Group (Im Herzen der Klassik 18), o.J.

➔ Stadtbibliothek „Rudolf Hagelstange“: Nikolaiplatz 1, Tel. (0 36 31) 69 62 67

Textnachweise:

Kay Borowsky, aus dem Nachwort zu: Alexander Puschkin, Eugen Onegin. Ein Roman in Versen, Übersetzung und Nachwort von Kay Borowsky, Stuttgart 1972, S. 267–271; Dostojewski über Puschkins „Eugen Onegin“, zitiert in: Attila Csampai, Dietmar Holland (Hrsg.), Peter Tschaikowsky, „Eugen Onegin“, Texte, Materialien, Kommentare, Reinbek bei Hamburg 1985, S. 103–109; Constantin Floros, Auszüge aus: Ders., Peter Tschaikowsky, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 32–38. Die Texte werden leicht gekürzt abgedruckt. Die Beiträge von Juliane Hirschmann (einschl. der Handlungszusammenfassung) und Daniel Klajner sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

Die Probenbilder von Marco Kneise entstanden wenige Tage vor der Premiere.

„Ich bin in die Gestalt Tatjanas verliebt, ich bin von den Versen Puschkins bezaubert und schreibe auf sie Musik, weil es mich dazu treibt. Ich habe mich völlig in die Komposition der Oper versenkt.“
(Tschaikowsky, 9. Juni 1877 in einem Brief an seinen Bruder Modest)



Impressum:

Herausgeber: Theater Nordhausen/
Loh-Orchester Sondershausen GmbH
Intendant: Daniel Klajner,
Käthe-Kollwitz-Straße 15,
99734 Nordhausen, Tel: (0 36 31) 62 60-0
Programmheft Nr. 1 der Spielzeit 2020/2021
Premiere: 11. September 2020
Redaktion und Gestaltung:
Dr. Juliane Hirschmann
Satz und Layout:
Ralph Haas, Abteilung Kommunikation
und Marketing des Theaters Nordhausen