

Spielzeit 2021/22

EUGEN ONEGIN

Peter Tschaikowski



STAATSOPER
HANNOVER

Spielzeit 2021/22

EUGEN ONEGIN

Peter Tschaikowski (1840–1893)

Lyrische Szenen in 3 Akten

Libretto vom Komponisten und Konstantin Schilowski
nach dem Roman von Alexander Puschkin

MUSIKALISCHE LEITUNG **James Hendry**
INSZENIERUNG **Barbora Horáková**
BÜHNE **Susanne Gschwender**
KOSTÜME **Eva Butzkies**
LICHT **Sascha Zauner**
CHOR **Lorenzo Da Rio**
DRAMATURGIE **Martin Mutschler**

Niedersächsisches Staatsorchester Hannover
Chor der Staatsoper Hannover
Statisterie der Staatsoper Hannover



Weitere Informationen zum Stück

PREMIERE
21. MAI 2022, OPERNHAUS

HANDLUNG

1. Akt

Die Larins sind ein Frauenhaushalt: Mutter Larina, die beiden Töchter – die schweigsame Tatjana und die fröhliche Olga – sowie die alte Amme Filipjewna leben in der russischen Provinz. Als Olgas Verlobter, der junge Dichter Lenski, seinen zugereisten Nachbarn Eugen Onegin mitbringt, verliebt sich Tatjana Hals über Kopf in den großstädtisch eleganten Fremden; die Liebe aus ihren Büchern hat ein reales Gegenüber gefunden. In einer schlaflosen Nacht gesteht sie ihm schriftlich ihre Gefühle. Postwendend erklärt sich Onegin am Morgen: Er eigne sich nicht für Beziehungen. Außerdem solle Tatjana lernen, ihre Gefühle zu beherrschen.

2. Akt

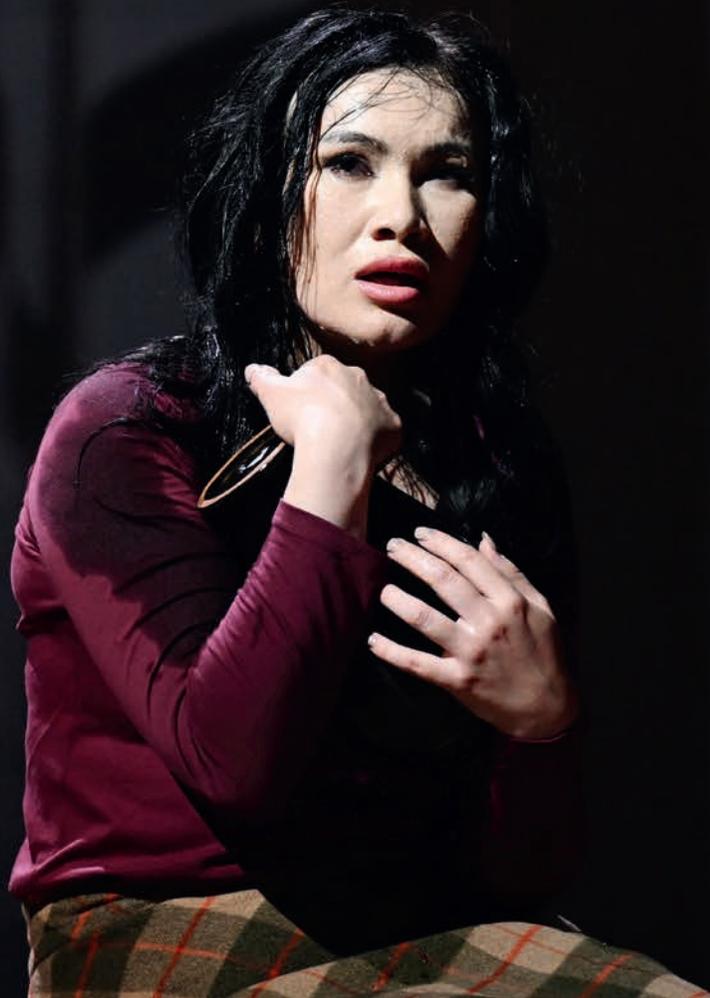
Tatjanas Namenstag gibt Anlass zu einer großen Feier. Auch Onegin ist erschienen, fühlt sich aber deplatziert und macht Lenski dafür verantwortlich. Um den Freund zu ärgern, tanzt er mit Olga. Die Situation eskaliert so weit, dass der eifersüchtige Lenski Genugtuung von Onegin fordert. Beim Duell am nächsten Morgen kommt er ums Leben.

3. Akt

Jahre später in Sankt Petersburg. Im Salon des Fürsten Gremin wird gefeiert, auch Eugen ist nach langen Reisen zurück und hat sich unter die Gäste gemischt. Der nichtsahnende Gremin stellt ihn seiner eleganten Frau vor – es ist Tatjana. In Eugen brechen versteckte Gefühle auf. Unter vier Augen kommt es zur Aussprache; sie gestehen einander ihre Liebe. Aber es ist zu spät, Tatjana weist ihn in seine Schranken.



James Newby, Monika Walerowicz, Pavel Valuzhin



ONEGIN

Lern dich zu beherrschen,
nicht jeder wird dich so
verstehen wie ich.
Unerfahrenheit bringt
nur Unheil.

TATJANA
schweigt



Chor, James Newby, Monika Walerowicz, Vera Egorova, Barno Ismatullaeva, Ruzana Grigorian

PETERSBURGER HÄNGUNG

Tschaikowskis niederschmetterndes Lob der Vergeblichkeit

Martin Mutschler

Peter Tschaikowski war sich der ungewöhnlichen Gewöhnlichkeit seiner ganz und gar alltäglichen Figuren bewusst: Seine spontane Hinwendung zu Alexander Puschkins Versroman *Eugen Onegin* für sein fünftes Bühnenwerk entsprang dem Überdruß an den gekünstelten Opernwelten seiner Zeit. Geradezu obsessiv beschwert er sich in zahlreichen Statusmeldungen an wechselnde Briefpartner:innen (mit deutlichem Seitenhieb auf Giuseppe Verdis *Aida*) über die „äthiopischen Prinzessinen und Pharaonen“ und die „verrückten Mörder“, von denen er allmählich genug habe. Doch drückt er hiermit nicht nur eine ästhetische Abneigung aus, sondern benennt auch genau, wie fremd ihm diese Figuren bleiben: „Ich kenne, ich verstehe sie nicht.“ Somit setzt Tschaikowski das Verstehen, das Vermögen sich einzufühlen als oberstes Gebot seines Schaffensprozesses. Man könne ihm vieles vorwerfen, schreibt er an seinen Komponistenfreund Sergei Tanejew, aber eines sei sicher: die Musik sei „nicht

erdacht, nicht herausgepresst“, sondern „buchstäblich aus [ihm] herausgeflossen“.

Dabei war Puschkins *Eugen Onegin* tatsächlich eine ungewöhnliche Wahl für einen Opernstoff: ein über vierzig Jahre alter Versroman, dessen Status als Schlüsselwerk der neueren russischen Literatur sicherlich kein Vorteil war. Zu viele (vermeintliche) Expert:innen würden die Vertonung am literarischen Meisterwerk messen. Es ist, als wolle man in Deutschland den *Faust* vertonen. (Kein Wunder, dass dieser von französischen und italienischen Komponisten aus der Entfernung leichtfertiger und unverkrampfter bearbeitet wurde als hierzulande.) Wie Goethes Hauptwerk ist *Eugen Onegin* in gereimten Versen verfasst, auch er zeichnet sich durch die Eleganz seiner Sprache aus – und durch die kühl funkelnde Ironie, mit der Puschkin seinen Erzähler vom Titelhelden berichten lässt. Sein Vorhaben beschreibt er im Prolog als „Sammlung bunter Kapitel, halb

drollig, halb traurig, volkstümlich schlicht und idealisch, die nachlässige Frucht meiner Zerstreuungen, schlaflosen Nächten, leichten Inspirationen, unreifen und verwelkten Jahre, des Verstandes kalter Beobachtungen und des Herzens schmerzlicher Bemerkungen“. Ein Understatement, schließlich unternimmt Puschkin, noch keine 30 Jahre alt, nichts weniger als eine Synthese der russischen Sprache seiner Zeit, und zwar weit über die Literatur hinaus Volks- und Umgangssprache einbindend und jede Altertümelei strikt ablehnend. Auch die Menschen, von denen er berichtet, sind zeitgenössische Menschen aus Fleisch und Blut, keineswegs frei von Neurosen, sondern gnadenlos ichbezogen und dickköpfig.

Bemerkenswert ist Puschkins Art, seine Figuren zu beobachten, dann wieder für wenige Zeilen in sentimentaler Aufwallung mit ihnen zu fühlen – und sie mit einer Plötzlichkeit fallenzulassen, die nicht wenig der Freude beim Lesen ausmacht. Man weiß bei diesem Erzähler nie, wie lange er sich in seinem Bericht woran aufhalten wird, und verfolgt gebannt, wie sprunghaft Distanz und Interesse an seinen Figuren abwechseln, vor allem an Onegin, den er als Dandy und Pragmatiker zeigt, als Lebemann wie als nüchternen Beobachter: „Man kann ein tatkräftiger Mann sein und doch an die Schönheit seiner Nägel denken: Wozu sinnlos mit dem Zeitgeist hadern?“ Immer wieder entzieht sich der Titelheld einer genauen Beschreibung, wie er auch den vielen Bällen und Theateraufführungen, die Puschkin beschreibt, selten bis zum Ende beiwohnt. Und doch lässt sein Erfinder

durchblicken, wie sehr er an ihm hängt und dass die beiden von früher her eine seltsame Freundschaft verbindet. Nicht zuletzt ist der Roman auch ein Selbstporträt – dass Puschkin dies explizit bestreitet, betont nur die nicht-ganz-so-zufälligen Parallelen zwischen ihm und seinem Helden. Die tragischste Gemeinsamkeit: das durch Eifersucht provozierte Duell, bei dem der Schriftsteller verwundet wurde und im Jahre 1837 mit nur 37 Jahren starb. Schützende Distanz durch Ironie – im realen Leben war sie Puschkin zuletzt nicht vergönnt.

Erstaunlich, mit welcher Konsequenz Peter Tschaikowski Jahrzehnte später das souveräne Spiel der Vorlage ignoriert und das Funkeln der Ironie willentlich durch das dunklere Glänzen der Tragik ersetzt. Er teilt die Kern-erzählung des Romans – Eugens Ankunft auf dem Lande, das Treffen mit Tatjana, ihr Brief, seine Zurückweisung; Tatjanas Namenstag, die sich hochschaukelnde Eifersucht Lenskis, das Duell; das späte Wiedersehen in der Großstadt – in drei Akte ein und stellt jeweils eine Figur in den Mittelpunkt. Tatjana erfährt die Liebe und ihr Unglück; Lenski stirbt im Duell; Onegin erkennt zu spät seine wahren Gefühle. Neuartig in der Operngeschichte: Tschaikowski schreibt nicht ein Stück, sondern genau genommen drei, die er als „Lyrische Szenen“ zusammenfasst. Drei Abwärtsbewegungen, drei Ernüchterungen, drei Dramen, deren erstes die Blaupause für die folgenden ist.

Meisterhaft setzt Tschaikowski die Vergeblichkeit – und das pralle Leben dazwischen –

in Töne. Während er seine Oper mit maximaler Lautstärke als Verzweiflungsruf Onegins über sein verschenktes Glück enden lässt, beginnt er das Vorspiel zart, tastend. Die chromatisch absteigende Linie der hohen Streicher erklingt wie ein sanftes Fragezeichen. Doch je häufiger es wiederholt wird, desto vehementer zeigt das Stück von Anfang an, dass es auf die Frage nach dem Glück keine positive Antwort geben kann, desto deutlicher wird die Melodie auch als Abstieg ins Unglück erlebbar. Sie wird noch einige Male erklingen und sich so eng mit dem Schicksal der Hauptfiguren verweben – in die späte Wiederbegegnung Eugens und Tatjanas ist sie eingewoben wie die bittere Erinnerung an das für immer Verlorene. Eingeschlossen in die Nostalgie, aber nicht minder grausam in der Gegenwart, denn die schmerzlichen Erkenntnisse des Herzens lassen sich nicht ausradieren. Waidwund tragen die beiden ihre Verletzungen durchs Leben.

Eugen versteht, Jahre darauf, dass er mit Tatjana glücklich geworden wäre. Diesmal weist sie ihn zurück: Sie liebe ihn noch, ja, aber es sei zu spät. Diese Zurückweisung erfolgt nicht aus Stolz, womöglich nicht einmal aus Furcht, sondern aus dem Wissen um die Vergeblichkeit. Es ist, als wolle sie sagen: „In diesem Leben ist uns, die wir ein großes Paar hätten sein können, kein Glück mehr beschieden.“ Die Zeit hat das Glück aufgebraucht oder anderweitig vergeben. Doch die Zurückweisung Eugens durch Tatjana ist nicht nur als tragische Unmöglichkeit zu lesen, sondern wird vor dem Hintergrund von Tschaikowskis Leben als stiller Triumph lesbar: Der Kompo-

nist, homosexuell in homophober Umgebung, schreibt der unmöglichen (glücklichen) Liebe ein Mahnmal. Die Musik erinnert an den Verlust – dennoch ist das Verlorene für die Zeit ihres Erklingsens darin aufgehoben.

Salonhänger – oder auch Petersburger Hänger (nach der durch die russische Kaiserin Katharina die Große erbauten Gemäldegalerie Eremitage) – nennt man die enge Reihung von Bildern in besonders üppigen Sammlungen, die ihre Schätze nicht verstecken, sondern ihre Wände mit Kunstwerken pflastern. Tschaikowskis *Eugen Onegin* ist so ein überreiches Museum, in dem die Gefühle in hunderttausend Regungen dicht an dicht nebeneinander existieren. Die Malereien dieser eigenwilligen Sammlung zeigen Seelenlandschaften: große Ströme, die zum Meer sich davonwälzen durch die endlose Weite. Wie Flüsse speisen sich die Emotionen aus den Erfahrungen der langen Reise bis zur Mündung, und Tschaikowski ist der Meistermaler dieser expandierenden Gefühle. Der natürliche Zustand des fühlenden Herzens: immervoll. Auch die Musik: waidwund. (Definition des Dudens: „Waidwund. Besonders fachsprachlich, Jägersprache. Betonung waidwund. In die Eingeweide geschossen und daher sehr schwer verletzt und dem Tode nahe.“)

Dieser Mut zum Gefühl würde schon genügen, Tschaikowski höchsten Respekt für sein Werk zu zollen. Zum Ausnahmekunstwerk wird *Eugen Onegin* aber vielleicht erst durch den erwähnten nicht auflösenden Widerspruch (durch den er auch über Puschkins Versroman hinausgeht). Die Oper zeigt, wie Angst und

Gefühlskälte wahre Zuneigung zerstören und reales Glück verunmöglichen können. Und sie veranschaulicht in Lenskis Tod, welche tragische Konsequenzen diese Kälte haben kann. Dass der schwärmerische junge Dichter zu ihrem Opfer wird, ist lesbar als der Tod der Poesie selbst. *Eugen Onegin* ist das musikalische Denkmal dieses Todes. Und hierin liegt der Widerspruch: Es ist kein mutigeres Werk denkbar als diese romantische Oper über das Glück, deren Anlass doch sein Scheitern war ... Tschaikowski beweist, dass kein Glück möglich ist, aber er restituiert die Schönheit durch seine Musik. Die Liebe ist verloren – aber wir haben diese Oper.

„Das Glück war so sehr möglich“, singt Tatjana in der letzten Szene des Stücks zu einer absteigenden Streichermelodie und scheint selbst verblüfft, wie es zum Greifen gewesen war – „so nah, so nah“ – und nicht mehr ist ... Tschaikowskis Nachfolger in der meisterhaften Ausmalung überlebensgroßer Dramen alltäglicher Menschen, der tschechische Komponist Leoš Janáček, ließ seine Figuren zentrale Sätze oft zweimal singen: Er hatte seinen Mitmenschen dieses Muster zwischen Bekräftigung und Fassungslosigkeit über das Gesagte abgelauscht. Tschaikowski ist Puschkins eleganter lyrischer Form noch zu sehr verhaftet, als dass ihn die alltägliche Sprache seiner Held:innen beschäftigen würde, dennoch geschieht auch hier eine bedeutsame Wiederholung: Auf Tatjanas Bekräftigung des doch-nicht-greifbaren Glücks wiederholt Eugen ihre Melodie und ihre Worte zum Zeichen des Einverständnisses (er lernt hier von ihr), und sie stimmt in die

Wiederholung ein. „So nah, so nah“ singen sie gemeinsam, das Orchester scheint vor Furcht, die fragile Zusammenkunft zu stören, fast zu verstummen, als wüsste diese Stimme des Gefühls: Hier reichen sich zwei, die sich im Leben verpasst haben, für einen Moment, im Nachsinnen über das versäumte Glück, harmonisch die Hände, bevor sie sich unweigerlich wieder voneinander entfernen. Ein schmerzhaft kurzer Moment der Intimität, ein Innehalten im Atmen – bevor der Fluss weiterströmt, abwärts, dem Meer zu.





Es lebe das Zurückdenken,
das hoffnungslos
Unerreichbare, es lebe
das Unwiederbringliche,
es lebe alles, was verloren
ist in grüblerischem
Trauern und was der
Entschlusskräftige,
im aktiven Leben Stehende
verachtet, es lebe das
kurze, brüchige, haltlose
Dasein, in dem das meiste
aus Versäumnissen besteht.

AUSBRUCHS- FANTASIEN

Regisseurin Barbora Horáková über die Figur der Tatjana

An Tatjana liebe ich die Ehrlichkeit. Ihre Offenheit, als Privileg der Jugend: dass sie keine Angst hat, ihre Gefühle ungefiltert zu äußern, da sie die möglichen Konsequenzen einer solchen Offenheit nicht absehen kann. Dabei ist sie introvertiert und sucht die Gefühle

Privatsphäre, Emotionen sind der Erinnerung vorbehalten; wenn sie einmal doch präsent zu werden drohen, betäubt man sie mit Alkohol, bevor es allzu melancholisch wird. Als Tatjana den einen trifft, der anders ist als alles, was sie bisher erlebt hat, erkennt sie die

Der Zeitpunkt war gekommen – sie hatte sich verliebt. So wird ein in die Erde gefallener Same vom Frühlingsfeuer zum Leben erweckt. Längst hatte ihre Fantasie, sich verzehrend in Sinnlichkeit und Sehnsucht, gelectzt nach dieser schicksalhaften Speise. Die Seele wartete – auf irgendeinen, und ihr Warten fand ein Ende. Puschkin

zunächst in den Büchern. Tatjana steht oft im Mittelpunkt des Geschehens, ohne viel zu sagen, über weite Strecken des ersten und zweiten Aktes gibt sie nur kurze Kommentare zu ihren Gefühlen ab. Trotzdem spürt man die Notwendigkeit, über echte Gefühle zu reden, und ihr Leiden an einer Gesellschaft, die das selten tut. Wo sie lebt, gibt es wenig

Vision einer für unglaublich gehaltenen Liebe wieder, einer Liebe, von der sie in Büchern gelesen hat, und gibt sich ihr hin. Kaum ist sie allein, platzt es dann aus ihr heraus: Eine ganze Nacht lang spuckt sie förmlich ihre Gefühle heraus – aus der Notwendigkeit, richtig zu beschreiben, was mit ihr los ist, als Dokument ihres Zustands. *Wie sage ich es diesem*

Mann? Und wie fasse ich in Worte, was ich in meiner Brust spüre und was mich so bedrückt? Es hilft Tatjana ja nicht zu wissen, dass alle anderen die gleichen Gefühle haben, wenn nicht darüber gesprochen wird. Außerdem ist jedes Verlieben neu, also auch ihres in Eugen. Und so muss sie es neu in Worte fassen, um es zu begreifen.

Die Welt, in der sie lebt, erinnert mich sehr an die Wohnung in Prag, wo meine Mutter mich großgezogen hat, inmitten von Tanten und anderen Kindern. Meine Großmutter war durch ihr Schicksal und das, was sie erlebt hatte, stark traumatisiert, sie hatte ihre Familie verloren. Daher wollte sie ihre eigenen Kinder immer um sich haben, das volle Leben um sich spüren. Immer war Besuch da, Freundinnen, Cousinen, Männer tatsächlich kaum, angemeldet hatte sich niemand. Und immer

gab es Kuchen (meine Mutter als die Jüngste musste alle bedienen) und den hat man so lange halbiert, bis nichts mehr davon übrig war. Man hat Karten gespielt, getanzt, gelacht und geweint, und wenn ich morgens aufgestanden bin, lag immer irgendwo ein Onkel schlafend auf einer Bank. Man schwelgte in Erinnerungen, war gleichermaßen sentimental und frustriert – da man zuhause war und doch weg wollte. Als Kind habe ich nichts davon mitbekommen, für mich war es ein Riesenspaß und ich hatte immer jemanden zum Spielen, aber jetzt frage ich mich, wie dieses Leben für meine Mutter gewesen sein mag, die jung war, die ihr Leben leben wollte und keine Luft bekam in dieser Enge – eben jener Enge, aus der auch Tatjana ausbrechen will.

VERLIEBT IN DIE LIEBE

Barbora Horáková über Lenski

Lenski ist ein Schriftsteller, ein Poet. Dabei spricht er mehr darüber, dass er etwas in Worte fassen möchte, als dass er tatsächlich etwas formulieren würde – weil es ihm schwerfällt, für seine großen Gefühle den richtigen Ausdruck zu finden. Wie Tatjana versucht er, über Worte mit sich ins Reine zu kommen, und wird von der Gesellschaft

erpresst er Olga mit seinem Liebesgeständnis vor versammelter Mannschaft. Das ist wie bei einem Familienfest, wo der neue Freund der Tochter in die Familie eingeführt wird, und plötzlich will er von ihr einen Zungenkuss nach dem anderen, im Beisein der Tanten und Onkel. Lenski ist kaum zu stoppen mit seinen vielen „Ich liebe dich!“ Daran zeigt sich:

Er war ein liebenswerter Narr in Herzensdingen. Das Ziel unseres Lebens war ihm ein verlockendes Rätsel: Darüber zerbrach er sich den Kopf und rechnete mit Wundern. Puschkin

um ihn herum missverstanden, nicht zuletzt von Olga, die sich von seinen Gefühlen eher amüsiert zeigt. Gleichzeitig scheint er sich über die Tragweite seiner Gefühlsoffenheit nicht ganz im Klaren: selbstbewusst denkt er, man werde ihm schon zuhören, da er alles doch so toll beschreiben kann und er für seine Schwärmerei geschätzt wird. Tatsächlich aber

Er ist nicht nur in Olga verliebt, sondern in die Liebe selbst. Und so auch in den Schmerz. Lenski verlässt die schöne Ruhe und gibt sich ganz in den Schmerz hinein, weil er ihm eine Lebensrichtung bietet. Da lockt ihn ein neues Gefühl, eine andere Farbe, und es drängt ihn immer weiter, ohne dass er merken würde,

wann er es übertreibt. Als Onegin am Fest zu Tatjanas Namenstag seine Frustration an Lenski auslässt und aus Übermut mit Olga tanzt, bemerkt er seinen Fehler und entschuldigt sich. Aber es ist zu spät, denn die Wut hat sich schon in Lenskis Körper ausgebreitet. Diese Wut ist dunkelgrün und schwarz und ergreift ganz von ihm Besitz. Onegin gibt seinem Freund zu verstehen: Wir haben uns genug blamiert, lass uns doch vernünftig sein. Aber dazu ist Lenski nicht mehr in der Lage. Trotzdem zeigt die Musik noch einmal die Intimität zwischen den beiden: Im Duell sind sie ein letztes Mal, in wahrhaftiger Freundschaftsliebe, verbunden, bevor die Tragödie passiert. Dabei hatte ihre Freundschaft ganz harmlos begonnen: mit Langeweile. Das ist bei Puschkin toll beschrieben, dass Onegin und Lenski sich nicht nur durch Gegensätze anziehen, sondern auch aus der Langeweile

heraus unzertrennlich werden. Dann aber ist die Freundschaft besiegelt, auch weil sie bemerken, wie gut sie einander tun: Onegin lässt Lenski einen Träumer sein, obwohl er sich selbst von der Poesie verabschiedet hat; und Lenski sorgt dafür, dass Onegin sich in der Einsamkeit nicht verliert. Sie haben die Fehler des anderen akzeptiert, aus dem scheinbaren Pragmatismus entsteht eine große Freundschaft. Um diese besondere Verbindung zu zeigen, haben wir der Oper einen Prolog vorangestellt, der hervorhebt, was später auf dem Spiel steht – und schließlich verlorengeht.

VERPASSTE CHANCEN

Barbora Horáková über Eugen

Mir gefällt Onegins Fähigkeit zuzuhören. Ich lese ihn überhaupt nicht als egozentrischen Macho, der viele Frauen hat, sondern als ambivalenten Charakter, der Mühe hat, sich selbst zu verstehen. Er gehört zu jenen Menschen, die durch eine bestimmte Art zu leiden Charisma gewinnen und so anziehend auf Andere wirken. Oft sind sie umringt von denen, die ihnen mit ihrer Liebe helfen

und von der Gesellschaft durch deren Bild mit kreierte wird. Durch Puschkin wissen wir, dass er verstanden hat, sich den unterschiedlichen Lebensverhältnissen, in die er hineingerät, anzupassen und die Spannungen auszuhalten, die mit den Projektionen auf seine Person einhergehen. Onegin weiß also auch ganz genau, was er tut, als er nach Erhalt des Briefs am Morgen zu Tatjana kommt. Vielleicht ist

Wer gelebt und gedacht hat, der kann nicht anders, als in tiefster Seele die Menschen zu verachten, wer gefühlt hat, den verstört das Gespenst unwiederbringlicher Tage: Für den gibt es keinen Zauber mehr, an ihm nagt die Schlange der Erinnerung, die Reue. Puschkin

wollen – obwohl sie für sich genommen keine schwachen Persönlichkeiten sind. Onegin ist neu im Dorf, und alle haben schon ein Bild von ihm, obwohl sie ihn noch nicht gesehen haben. Dieser Dynamik ist er sich bewusst: dass er als Fremder den Raum betritt

es nicht falsch von ihm, sie zu warnen, aber indem er Tatjana absichtlich wehtut, entfernt er sich doch von sich selbst. Der Bruch, den er bei ihr bewirkt, besteht nicht in seiner Zurückweisung, sondern darin, dass er die Reinheit ihrer Zuneigung zu ihm in Zweifel zieht.

Dabei bin ich mir sicher, dass es ihre Wahrigkeit ist, die überhaupt erst dafür sorgt, dass er zu ihrem Namenstag in das Haus zurückkehrt – obwohl er sie abgewiesen hat. Ich glaube, er kommt wegen eines Bauchgefühls und einer diffusen Erinnerung: daran, dass er selber einmal ein ganz Anderer war, bis es in seinem Leben zu einem Bruch kam. Wenn er Tatjana Jahre später wiedersieht, kann er es schlagartig erkennen – im Grunde hat er es schon immer gewusst. Nur war er damals, am Morgen des Briefs, nicht fähig, sich zu öffnen. Es war der falsche Zeitpunkt. Oder er konnte, aufgrund seiner eigenen Erfahrungen, nicht daran glauben, dass es ein wahres Geliebtwerden geben könne. Stattdessen hat er einen Schutzschild aufgebaut, eine Maske, hinter der er sich jahrelang versteckt. Erst bei der Wiederbegegnung reißt er sich die Maske vom Gesicht, und sie tauschen die Rollen.

Onegin öffnet sich wie Tatjana zu Beginn. *Was spüre ich in meiner Brust, was mich so sehr bedrückt?* Am Ende kann er es nicht länger verschweigen, nicht vor Tatjana und nicht vor der Welt.



Pavel Valuzhin, James Newby, Chor



MUSIK AUS DEM INNEREN

Leon Battran

Fehlt Tschaikowskis Oper die Sensation? Das Verblüffende, Bestaunenswerte? *Eugen Onegin* kommt ohne Opulenz aus. Ohne vorchristliche Völkerkriege. Ohne Hochverrat am Nilufer. Sie benötigt keinen auf ägyptischen Trompeten geblasenen Triumphmarsch. *Eugen Onegin* spielt im Alltag alltäglicher Menschen. Es geht um Gewohnheit und um Langeweile. Da ist nur dieser typische, wenn auch durchweg weibliche russische Haushalt mit den beiden Töchtern. Da sind die beiden Kavaliere, die der Töchter Aufmerksamkeit erregen und schließlich ganz und gar nicht kavaliersmäßig aneinandergeraten – für einen von beiden endet dieser Konflikt sogar tödlich. Aber das Drama liegt nicht im Tod, sondern im Leben. Was Tatjana widerfährt, hätte auch einem anderen Mädchen, ja hätte jedem widerfahren können und widerfährt schließlich Onegin. Darin liegt die Sensation.

Tschaikowski selbst wollte seinen *Onegin* gar nicht ausdrücklich als Oper verstanden wis-

sen. Stattdessen gab er ihm die Bezeichnung „Lyrische Szenen“. „Ich suche ein intimes, aber starkes Drama, das auf Konflikten beruht, die ich selbst erfahren oder gesehen habe, die mich im Innersten berühren können“, schreibt er an seinen Freund Sergej Tanejew. Im russisch-ländlichen Milieu, wie es Puschkin in seiner Versdichtung zeichnet, fand Tschaikowski das konfliktreiche, intime Drama, das ihm vorgeschwebt hatte. Und tatsächlich erlebte Tschaikowski im Jahr 1877, während er den *Onegin* komponierte, selbst Ähnliches.

Von seiner ehemaligen Schülerin Antonia Miljukowa erhält er mehrere Briefe, in denen sie ihm ihre Liebe bekundet. Wie Onegin reagiert Tschaikowski mit Zurückweisung – zunächst. Wenig später, ungeachtet aller Bedenken und der Tatsache zum Trotz, dass er ihre Gefühle nicht erwidert, wird Miljukowa Tschaikowskis Ehefrau. „Weil die Verhältnisse es erfordern“, so gesteht er es seiner Gönnerin

und vertrauten Brieffreundin Nadeshda von Meck. Seine Sympathie für die zwischen leidenschaftlichem Wunschtraum und gesellschaftlichem Anpassungsdruck gefangene Tatjana, ja die besondere Sorgfalt und Aufmerksamkeit, mit der sich der Komponist dieser Figur widmet, verwundert vor diesem Hintergrund nicht. Auch sie hat folgenreiche Entscheidungen zu treffen.

Ob es Tschaikowski besser damit gegangen wäre, nicht zu heiraten, lässt sich heute schwerlich sagen. Die übereilte Eheschließung bringt ihm jedenfalls weder persönliche Stabilität noch gesellschaftliche Anerkennung. Im Gegenteil: Die Verbindung wird dem Komponisten schnell zur Qual. Tschaikowski ist seelisch schwer angeschlagen, denkt an Selbstmord. Nur wenige Wochen nach der Vermählung nimmt er Reißaus. Antonia Miljukowa sieht er nie wieder.

Auch im Stück geht es um Zurückweisung und Flucht. Nach dem Fiasko mit Onegin flüchtet sich Tatjana vor ihrem Inneren hinein in Äußerlichkeiten, wird als Ehefrau des Fürsten Gremin Teil der gehobenen St. Petersburger Gesellschaft. Lenski, der sich von seiner geliebten Olga verschmäht glaubt, flüchtet sich, von Eifersucht getrieben, geradewegs in den Tod. Onegin, der ungewollte Urheber all dieser Übel, streift ziellos durch die Lande, auf der Flucht vor sich selbst.

Dass diese drei – Tatjana, Lenski und Onegin – die Hauptfiguren des Stücks sind, macht Tschaikowski bereits dadurch klar, dass er die entsprechenden Stimmlagen Sopran, Tenor

und Bariton nur ein einziges Mal vergibt. Im Mittelpunkt des Stücks, sei es aktiv oder passiv, ist aber stets Tatjana. In ihr spielt sich die hauptsächliche Entwicklung ab. In ihrem Innern spiegeln sich die Vorkommnisse im Stück wie Lichtstrahlen in einem Prisma, die durch das Orchester sichtbar gemacht werden. Auch das Denken und Fühlen der anderen Figuren konstituiert sich in ihr und durch sie. Die Musik, die Tschaikowski komponiert, ist der Widerhall ihrer Empfindung. Sie scheint mitten aus dem Inneren zu kommen und will aus dem Inneren gehört werden. Daher auch ihre intuitive und vorbehaltlose Verständlichkeit. Durch die Begegnung mit Onegin, sozusagen als das richtige Licht auf sie fällt, gewinnt Tatjanas Musik an melodischer Kraft und harmonischen Farben. Dieser musikalische Reichtum gipfelt in der Briefszene. Erst im letzten Akt, nach dem Wiedersehen mit Tatjana, greift ihre berauscht bewegte Musik auch auf den bis dahin musikalisch schwer zu greifenden Onegin über.

Tatjana und Lenski sind hingegen von Anfang an musikalisch miteinander verbunden und bleiben es bis zu Lenskis Tod – obwohl es im Stück zwischen ihnen sonst keinerlei Interaktion gibt. In seiner großen Arie vor dem Duell bezieht sich Lenski musikalisch deutlich auf Tatjanas hingebungsvolles Liebesmotiv – das sich im Verlauf der Briefszene formt und das er eigentlich nicht kennen kann –, allerdings in einer enttäuschten, desillusionierten Moll-Variante. Lenskis Tod bleibt somit sicherlich nicht ohne Folgen für Tatjana. Die psychologische Feinfühligkeit, mit der Tschaikowski gestalterisch verfährt,

und die wechselnden Blickwinkel, die sich auftun, nehmen filmische Mittel voraus: Erzählstränge, die ineinander geblendet werden. Zoomwirkungen, die entstehen, wenn die Figuren hautnah herangeholt und ihre Leidenschaften ausgeleuchtet werden. Dann wiederum entstehen harte Schnitte, wenn ganz plötzlich die formal gefügte Gesellschaft mit ihrer geradezu lärmenden und omnipräsenten Tanz- und Ballmusik als krasser Gegensatz vorgeführt wird. Musikalisch ist der *Onegin* also letztlich alles andere als arm an Effekten.

Die Handlung des Stücks beginnt schon mit dem ersten Ton des Vorspiels. Dieses Instrumentalstück ist komponierte Gedankenversunkenheit, ein kleines psychologisches Seelengemälde Tatjanas, das sich später in der Briefszene noch einmal ganz neu zusammenfügen wird. Tschaikowski entwickelt es nur aus einem einzigen Motiv heraus. Ein unachgiebiges Gefühl, das immer wieder seinen Weg zurück ins Bewusstsein findet, egal wie oft man es beiseiteschiebt. Die chromatisch abwärtsgeführte Melodie als Ausdruck von Zwang und Enge, dann die resignierte, schicksalsergebene Schlusswendung: ein festgefahrener Muster. Auch die Versetzung in höheres Register bewirkt keine Veränderung und führt nur immer wieder an den Ausgangspunkt des Schweifens zurück.

Im Hinblick auf die Musik Richard Wagners hat sich der Begriff der „unendlichen Melodie“ eingebürgert. Das Unendliche lässt sich bei Wagner als Emanzipation der Melodie gegenüber Metrik und Form verstehen. Bei

Tschaikowski scheint zunächst das genaue Gegenteil der Fall zu sein. Denn es gelingt der Melodie nicht, sich aus eigener Kraft aus dem ihr auferlegten Zwang des formalen Ablaufs zu lösen, auch wenn sie unaufhörlich darauf drängt.

Erst im Mittelteil des Vorspiels, wenn die Harmonik plötzlich von g-Moll ins verwandte Es-Dur umschlägt, glaubt man die Melodie für einen kurzen Augenblick von der Anziehungskraft und der Notwendigkeit der musikalischen Kadenz befreit. Zum ersten Mal kommen Oboen und Flöten zu Wort. Tatjanas Motiv, nun endlich nicht mehr an den engen chromatischen Raum gefesselt, scheint aus verschiedenen Richtungen zu ertönen und sucht herzklopfend danach, sich diatonisch zu entfalten. Umso ernüchternder und endgültiger, geradezu gewaltsam erscheint die Rückkehr zum g-Moll des Anfangs mit seiner bedrückenden chromatischen Enge.

Ist Tatjana Onegin schon begegnet?
Ist bereits alles geschehen?

Wenn man so will, haftet auch Tatjanas Melodie etwas Unendliches an, nicht im Wagnerschen Sinn, sondern begriffen in ihrer Unabgeschlossenheit und Prozesshaftigkeit, in dem Wollen und Hoffen, das musikalisch spürbar wird. Wie besonders ist der Moment, wenn sich diese Melodie zum ersten Mal aufwärts wendet und Tatjana selbst erkennt, was in ihrem Innern passiert und dies auch ausspricht: „Bei diesen Liedern fange ich an zu träumen und möchte irgendwohin fliegen, weit weg ...“





Vera Egorova

TEXTNACHWEISE

Die Handlung sowie die Texte auf den Seiten 8–11, 16–21 und 26–28 sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. Die Texte Barбора Horáková's wurden protokolliert von Leon Battran und Martin Mutschler. Alexander Puschkin wird zitiert nach: ders., *Eugen Onegin*, aus dem Russischen von Sabine Baumann und Christiane Körner, Frankfurt a. M. 2009. Das Zitat auf Seite 15 stammt von Peter Weiss und wird zitiert nach: ders., *Rekonvaleszenz*, Frankfurt a. M. 1991, S. 67.

BILDNACHWEISE

Die Szenenfotos entstanden zur Klavierhauptprobe am 11. Mai 2022.

FOTOS Sandra Then

Peter Tschaikowski: *Eugen Onegin*

PREMIERE 21. Mai 2022

IMPRESSUM

SPIELZEIT 2021/22

HERAUSGEBERIN **Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH**
Staatsoper Hannover INTENDANTIN **Laura Berman**

INHALT, REDAKTION **Martin Mutschler**

KONZEPT, DESIGN **Stan Hema, Berlin**

GRAFIK **Philipp Baier, Madeleine Hasselmann, Minka Kudraß, Lenard Westerberg**

DRUCK **QUBUS media GmbH**

Staatsoper Hannover, Opernplatz 1, 30159 Hannover
staatsoper-hannover.de



STIFTUNG STAATSOPER HANNOVER

OPER FÖRDERN



www.stiftung-staatsoper-hannover.de



next125



KÜCHEN VON
ROSENOWSKI

Design trifft Funktion

Studio 1:

Lange Reihe 24
30938 Thönse
0 51 39 / 99 41-0

Studio 2:

Friesenstraße 18
30161 Hannover
05 11 / 1 625 725



Pavel Valuzhin, James Newby

staatsoper-hannover.de